XIII ENCONTRO INTERDISCIPLINAR DE ESTUDOS LITERÁRIOS

LITERATURA, POLÍTICA E OUTRAS ARTES

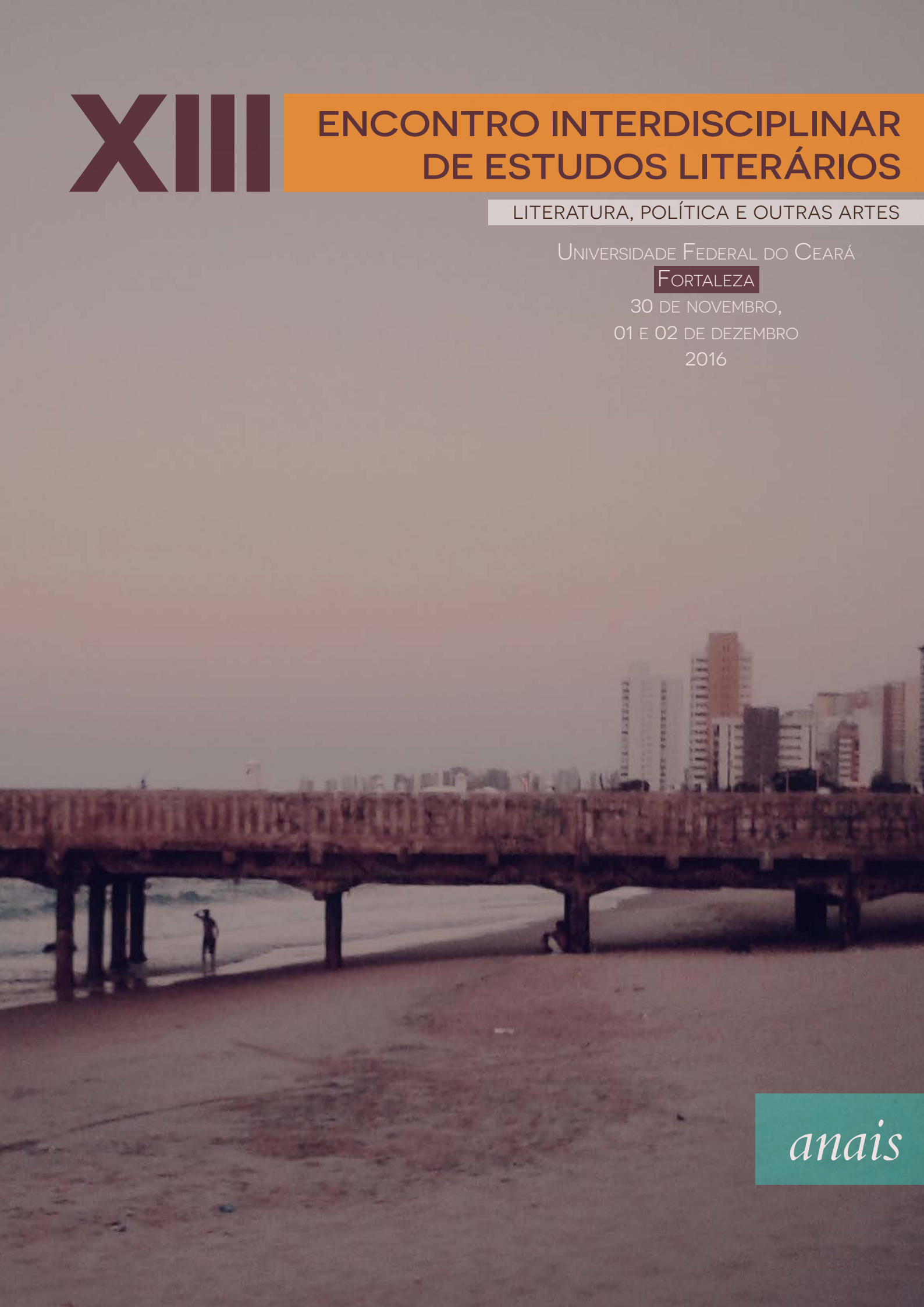
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

FORTALEZA

30 DE NOVEMBRO,

01 E 02 DE DEZEMBRO

2016



anais

Universidade Federal do Ceará - UFC
Programa de Pós-graduação em Letras

XIII Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários

Literatura, Política e outras artes

ANAIS

ISSN 2179-4154
Número 8, 2017, v. único

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo
Laila Rayssa de Oliveira Costa
Bárbara Costa Ribeiro
Priscila Pesce Lopes de Oliveira
(orgs.)

Programa de Pós-graduação em Letras – UFC
Fortaleza – Ceará – Brasil

Comissão organizadora do evento

Amanda Jéssica Ferreira Moura
Alisson Ribeiro dos Santos
Danielle Motta
Elayne Castro Correia
Ellen Cristina Nascimento Lopes
Fernângela Diniz da Silva
Francisca Yorrana da Silva
Fulvio Saraiva
Gleyda Cordeiro
Jivago Oliveira
Keyla Freires Silva
Liziane Menezes
Matheus Silva Vieira
Nina Rizzi
Priscila Pesce Lopes de Oliveira
Raquel Ferreira Ribeiro
Sara Síntique
Stefanie Cavalcanti de Lima Silva
Sávio Alencar de Lima Lopes
Soraya Madeiro
Vanessa Paulino Venancio

Coordenação
Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo
Laila Rayssa de Oliveira Costa
Bárbara Costa Ribeiro

Capa
Priscila Pesce Lopes de Oliveira e Bárbara Costa Ribeiro

Diagramação
Priscila Pesce Lopes de Oliveira

Todos os textos são de inteira responsabilidade dos respectivos autores.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Biblioteca de Ciências Humanas

Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários (11/12 : 2016 : Fortaleza, CE)
Anais do XIII Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários – Literatura, Política e outras artes – 30 de novembro, 01 e 02 de dezembro de 2016. / Organização: Laila Rayssa de Oliveira Costa, Bárbara Costa Ribeiro e Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo. – Fortaleza: UFC, 2017.
294 f. il. color.

Tema: Literatura, Política e outras artes.
Evento realizado pela Universidade Federal do Ceara. Programa de Pós-graduação em Letras.

ISSN: 2179-4154

1. Literatura - estudo e ensino. 2. Literatura infantil. 3. Literatura e filosofia. 4. Análise literária. 5. Tradução e interpretação. I. Costa, Laila Rayssa de Oliveira (org.) II. Ribeiro, Bárbara Costa. III. Araújo, Orlando Luiz de. IV. Título.

SUMÁRIO

A BELEZA DA LETRA: CONSIDERAÇÕES SOBRE O BELO NA POESIA DE PAULO LEMINSKI 9
Ms. Keyla Freires da SILVA, Dra. Martine Suzanne KUNZ

A BUSCA DE EROS EM *MEMÓRIA CORPORAL*, DE ROBERTO PONTES 16
Thaís Saraiva LEÃO, Elizabeth Dias MARTINS

A CIDADE METAFÓRICA DE *A HORA DA ESTRELA*: EXPERIÊNCIAS NAS CIDADES DA LITERATURA DE CLARICE LISPECTOR 24
Bruno Duarte NASCIMENTO, Cristina Maria da SILVA

A EMIGRAÇÃO PORTUGUESA NA LITERATURA COM ÊNFASE EM *LIVRO,* DE JOSÉ LUÍS PEIXOTO 31
Rosemary Gonçalo AFONSO, Gumercinda Nascimento GONDA

A FORÇA DA ANCESTRALIDADE NA OBRA "O MUNDO SE DESPEDAÇA" DO ESCRITOR NIGERIANO CHINUA ACHEBE 37
Auricléa Barros PEREIRA, Henrique Antunes CUNHA JR.

A GRANDE ÉPICA: EPOPEIA E ROMANCE – APREENSÕES DA TOTALIDADE DO MUNDO EM *A TEORIA DO ROMANCE* 43
Maria Efigênia Alves MOREIRA, Antônio VIEIRA

A INTROSPECÇÃO NO NONSENSE: A PSICOLOGIA DO FANTÁSTICO EM A *ESPUMA DOS DIAS*, DE BORIS VIAN 50
Manfred Rommel Pontes Viana MOURÃO, Roseli Barros CUNHA

A LITERATURA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX E A INVENÇÃO DE UMA COMUNIDADE IMAGINADA 56
Sandra Mara Alves da SILVA, Marcelo PELOGGIO

ANÁLISE DA TRADUÇÃO PARA O PORTUGUÊS DOS ELEMENTOS CULTURAIS, HISTÓRICOS, POLÍTICOS E SOCIAIS DA OBRA *AS AVENTURAS DE PINÓQUIO* DE CARLO COLLODI 62
Simone Lopes de Almeida NUNES

ANÁLISE DESCRITIVA DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE "THE MASQUE OF THE RED DEATH" PARA A TV BRASILEIRA 68
Franciane Costa de SOUSA

ANGÚSTIA: CONCEITO HEIDEGGERIANO PRESENTE NA OBRA "A HORA DA ESTRELA" DE CLARICE LISPECTOR 75
Jardel Phellipe Brito dos SANTOS, Graça OLIVEIRA

A UTILIZAÇÃO DO TEXTO LITERÁRIO COMO FERRAMENTA DE ENSINOAPRENDIZAGEM DE LÍNGUA INGLESA NA ESCOLA PÚBLICA 82
Thaís Pereira dos SANTOS

"CARIOCA DESDE OS OITO ANOS": A INFLUÊNCIA DO RIO DE JANEIRO NA PROSA DE RUBEM FONSECA 88
Emerson Viana da Silva RODRIGUES, Profª. Dra. Sarah Diva da Silva IPIRANGA

CRÔNICA DE AUTORIA FEMININA: O RESGATE DA PALAVRA DA MULHER NA LITERATURA E NA IMPRENSA DA DÉCADA DE 1970 94
Keyle Samara Ferreira de SOUZA, Profa. Dra. Socorro de Fátima Pacífico Barbosa

DA SOBREVIVÊNCIA DAS FORMAS: VAMPIROS, PAIXÃO E TRADUÇÃO EM *ONLY LOVERS LEFT ALIVE* 101
João Victor de Sousa CAVALCANTE

DIÁLOGOS INTERSEMIÓTICOS: TRANSMUTANDO MACABÉA E GLÓRIA PARA O CINEMA 107
Gleyda Lucia Cordeiro Costa ARAGÃO, Carlos Augusto Viana da SILVA

DO TRANSBORDAMENTO POÉTICO 113
Leonildo CERQUEIRA, Elizabeth Dias MARTINS

DO TRAUMA À TRAMA: *JERUSALÉM*, DE GONÇALO M. TAVARES 120
Eliana A. P. CUNHA

ELEMENTOS DA LITERATURA CARNAVALIZADA NO CAPÍTULO 6 DO EVANGELHO DE MATEUS 128
Francisca Márcia da Silva ARAÚJO, Janaína Vieira Taillade ABUD; Orientador: Prof. Dr. João Batista Costa GONÇALVES

ENTRE TEATRO E (AUTO)BIOGRAFIA: CONSIDERAÇÕES SOBRE *BIODRAMA* DE VIVI TELLAS 135
Alexandre Ferreira VELHO, Heidrun Krieger OLINTO

FORÇA E ATITUDES DAS MULHERES MACHADIANAS NOS CONTOS: AS CONFISSÕES DE UMA VIÚVA MOÇA E A MISSA DO GALO 140
Diná Mendes de Souza OLIVEIRA, Profa. Dra. Maria Edileuza da Costa

FRANZ KAFKA: GESTOS DE LIBERDADE E SUBMISSÃO 146
Pablo Baptista RODRIGUES, Ricardo Pinto de SOUSA

HENRIQUETA LISBOA, SOPHIA ANDRESEN E MAURICE BLANCHOT: DIÁLOGOS E CONCEPÇÃO DO FAZER POÉTICO SIMBOLIZADO PELA MORTE. 152
Marcia de Mesquita ARAÚJO, Cid Ottoni BYLAARDT

HERÓI: SER OU NÃO SER? 158
Marília Angélica Braga do NASCIMENTO, Ana Marcia Alves SIQUEIRA (Orientadora)

JOSÉ SARAMAGO: O POETA POSSÍVEL 165
Denise Noronha LIMA

LEITOR CIDADÃO: DAS TECNOLOGIAS PARA O HALLOWEEN 173
Maria Selta Pereira, Antônio Humberto Barbosa da Silva

MALÉVOLA, DE VILÃ A VÍTIMA: A ADAPTAÇÃO DO CONTO "A BELA ADORMECIDA" NO CINEMA COMO NECESSIDADE DE PRODUÇÃO DA INDÚSTRIA CULTURAL 180
Adelannia Chaves DANTAS, Maria José da SILVA

MEMORIAL DE AIRES, VIDA E POLÍTICA NO ROMANCE DE MACHADO DE ASSIS 187
Antonio Euclides V. de P. e N. HOLANDA

NAOMI SHIHAB NYE E A POÉTICA DO SUJEITO EM INTERSTÍCIO 192
André Filipe PESSOA

NO LUGAR DO OUTRO: O PROBLEMA DO TESTEMUNHO
NAS OBRAS DE PRIMO LEVI 199
Artur Viana do NASCIMENTO NETO, Marcelo Magalhães LEITÃO

O CAOS DAS MATERIALIDADES: A CONTRIBUIÇÃO DE JACQUES RANCIÈRE PARA OS ESTUDOS DAS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRÁFICAS.....206
Isadora Meneses RODRIGUES

O ENVELHECIMENTO FEMININO ONTEM E HOJE SOB A PERSPECTIVA DE LYGIA FAGUNDES TELLES – TRANSFORMAÇÕES SÓCIO-POLÍTICAS E CULTURAIS 211
Yls Rabelo CÂMARA, Yzy Maria Rabelo CÂMARA

OS PORÕES DA REPRESSÃO: A NARRATIVA DO TRAUMA EM ROBERTO BOLAÑO 218
Wibsson Ribeiro LOPES, Michelle REIS

O ROMANCE DE FORMAÇÃO E A PERSONAGEM INFANTIL HOMOAFETIVA NA LITERATURA BRASILEIRA.....225
Benedito Teixeira de SOUSA, Fernanda Maria Abreu COUTINHO

O VIÉS CRÍTICO DA ESCRITA FOLHETINESCA DE NELSON RODRIGUES.....231
Nilton Pereira SILVA

PERCURSOS DA SIGNIFICAÇÃO: NARRATIVA, REMEMORAÇÃO E EXPERIÊNCIA..... 237
Beatriz Costa BARRETO, Marília Romero CAMPOS

SILÊNCIO E SILENCIAMENTO EM LÍDIA JORGE E CLARICE LISPECTOR 243
Ana Maria Vasconcelos Martins de CASTRO, Orientadora: Teresa Cristina Cerdeira da SILVA

SORTE DELL'EUROPA: A CRÔNICA POLÍTICA DE ALBERTO SAVINIO.....250
Sonia Cristina REIS

SUBALTERNAÇÃO E EXPLORAÇÃO ANIMAL EM *AS VACAS QUE DÃO OVOS E AS GALINHAS QUE DÃO LEITE*, DE PAULO MONTENEGRO 256
Alisson Ribeiro dos SANTOS, Ana Márcia SIQUEIRA

SUICÍDIO, NOTAS SUICIDAS E UMA INTERPRETAÇÃO DA CARTA TESTAMENTO DE GETÚLIO VARGAS SOB O PRISMA DA PSICOLOGIA CLÍNICA HUMANISTA.....262
Yzy Maria Rabelo CÂMARA, Yls Rabelo CÂMARA

UMA BREVÍSSIMA HISTÓRIA DA LEITURA DE *HAMLET*, DE SHAKESPEARE 270
Vandemberg Simão SARAIVA

"UMA LITERATURA FORA DE SI": LIMIAR, CONTÁGIO E RUÍNA COMO LUGAR DE CRIAÇÃO.....276
Ana Carolina Sampaio COELHO

UM DIÁLOGO ENTRE OBRAS DE ARTE: *ÁGUA VIVA* (1973), *HIROSHIMA MON AMOUR (1959)* 282
Edilson PEREIRA, Prof.ª Odalice de Castro SILVA
VINICIUS DE MORAES: UM POETA INSUBMISSO 287
Francisca Yorranna da SILVA, Prof.ª Dra. Elizabeth Dias Martins

A BELEZA DA LETRA: CONSIDERAÇÕES SOBRE O BELO NA POESIA DE PAULO LEMINSKI

Ms. Keyla Freires da SILVA
Dra. Martine Suzanne KUNZ
Universidade Federal do Ceará

Resumo: Este trabalho tem como objetivo discorrer sobre os conceitos de belo na arte a partir dos pensamentos dos seguintes filósofos: Kant, Plotino, Baumgarten, Hume, Schelling e Hegel. Num segundo momento, a partir dessas reflexões filosóficas sobre o belo, teceremos a apreciação de alguns poemas de Paulo Leminski, escritor curitibano Paulo Leminski está entre as principais expressões da poesia brasileira da segunda metade do século XX, além de ter produzido romance, ensaios e crítica literária não menos significativos. De Plotino a Hegel, salvo algumas variações de pensamento e conceitos, percebemos que a beleza da obra de arte não está no objeto em si, mas também no juízo que o apreciador faz dela pelo uso das faculdades do sentido e da imaginação que permitem essa transcendência do espírito que a arte proporciona. O fator humano presente na apreciação da beleza da obra de arte permite a abertura de várias possibilidades de interpretação a fim de tornar a experiência estética mais plena possível. A poesia atua como uma arte que tem por excelência a criação de novos mundos, imagens e possibilidades de significações proporcionando ao apreciador, no caso o leitor, o desfrutar de uma experiência estética sem igual.
Palavras-chave: Poesia, Belo, Leminski, Obra de arte.

Segundo Kant, *Belo é o que apraz universalmente sem conceito* (2012, p. 57). Contraditoriamente e diferentemente do pensamento platônico, a beleza, não repousa no objeto contemplado, mas no indivíduo que a contempla. Entretanto, como explicar o caráter universal do belo, uma vez que a beleza se dá no plano individual? Para chegar a essa frase de conclusão tão sumária, Kant tece conceitos sobre juízo de gosto, juízo estético, complacência e interesse e os articula de modo a conceituar o belo universal.

O juízo de gosto kantiano é determinado pela faculdade da imaginação de acordo com a complacência, aquilo que apraz ou não, e "não é, pois, nenhum juízo de conhecimento; por conseguinte, não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjetivo" (KANT, 2012, p. 38). O prazer ou desprazer em relação a algo não passa pela mediação do conhecimento, e está ligado à sensação do ser ao entrar em contato com o objeto, sem que a razão interfira nesse processo. É por isso que afirmar que algo é aprazível implica dizer que essa sensação de prazer é inteiramente individual, ligada ao fator empírico do sujeito, e não é submetida à lógica da razão.

> O agradável, o belo, o bom designam, portanto, três relações diversas das representações ao sentimento de prazer e desprazer, com referência ao qual distinguimos entre si objetos ou modos de representação. Também não são idênticas as expressões que convêm a cada um e com as quais se designam a complacência nos mesmos. Agradável chama-se para alguém aquilo que o deleita; o belo, aquilo que meramente o apraz; bom, aquilo que é estimado, aprovado, isto é, onde é posto por ele um valor objetivo. (KANT, 2012, p. 46)

A partir do gosto, que se constitui como a faculdade de ajuizamento de um objeto, tem-se o discernimento desses três conceitos: o agradável está mais ligado à ideia de satisfação e gozo, enquanto o belo é algo que apraz desinteressadamente e livre de todo e qualquer conceito, do contrário tem-se o bom. Dizer que algo é bom significa dizer que é agradável e que foi submetido

a um juízo de razão, pois representa um fim: "isso é bom para". O belo, entretanto, é livre de toda e qualquer conceituação, e apraz desinteressadamente, ou seja, com total liberdade.

Plotino diz que há uma beleza relacionada às experiências sensíveis, mas que há também aquela que é anterior ao corpo, uma beleza superior que não seria determinada ou percebida pelos órgãos dos sentidos, mas que fosse intuída pela alma: "belezas mais elevadas que escapam ao âmbito da percepção sensitiva: as que a alma intui e expressa sem órgão algum" (PLOTINO, 2012, p.52). Podemos inferir a correspondência entre a intuição da alma de Plotino e a faculdade da imaginação de Kant: é a faculdade do ser humano que permite perceber e/ou intuir a beleza das coisas. A diferença entre os dois pensadores está no fato de que Plotino acredita que o "Bem, que está além do belo e que é sua fonte e seu princípio" (PLOTINO, 2012, p. 58), ao passo que Kant considera o bom (ou bem) aquilo que apraz, passando pela racionalização, por um conceito, o que não cabe ao Belo que, por sua vez, é livre de interesse e conceito.

Em Baumgarten a beleza estética é designada como beleza universal do conhecimento sensitivo e consiste no consenso dos pensamentos entre si em direção à unidade:

> consenso este que se manifesta como a beleza das coisas e dos pensamentos, que deve ser distinguida, por um lado, da beleza do conhecimento, da qual é a primeira e principal parte, e, por outro, da beleza dos objetos e da matéria, com que é errônea e frequentemente confundida, devido ao significado genérico da palavra "coisa". As coisas feias, enquanto tais, podem ser concebidas de modo belo; e as mais belas, de modo feio [...]. A beleza universal do conhecimento sensitivo é a beleza das enunciações... (BAUMGARTEN, 2012, p. 74-75)

Baumgarten defende ainda uma harmonia entre a faculdade da imaginação, a aptidão natural para fantasiar, e as outras do espírito humano a fim de que o haja um refinamento estético que pode ser alcançado por meio de exercícios estéticos. Aqui nos interessa a maneira como o filósofo leva em consideração o modo de conceber a beleza das coisas de acordo com o discurso, pois é a poesia a arte que faz isso por excelência: criar a beleza de mundos por meio da palavra. Percebemos, então, que diferentemente do pensamento kantiano, Baumgarten vê a beleza na racionalização do enunciado, no conceito que é feito das coisas. Ainda assim, há um consenso entre os pensamentos dos dois filósofos de que a beleza não está apenas na obra em si, mas no juízo que se faz dela no indivíduo.

Já para David Hume, a beleza pode existir de várias maneiras a depender do espírito de quem contempla o objeto, recusando a possibilidade da existência de uma "beleza real" ou uma "deformidade real". A beleza para Hume depende do uso dos sentidos feito pelo indivíduo, pois beleza e experiência estão, nesse caso, ligadas. Para ele, o que há é uma tentativa da humanidade em estabelecer um padrão de gosto que nunca será perfeito, posto essa condição individual do julgamento da beleza, embora essa busca seja contínua (HUME, 2012, p. 95). Aqui, o pensamento de Hume se aproxima do de Kant no que diz respeito ao fato de não haver racionalização, pois ela é o resultado do livre jogo das faculdades do apreciador em relação à obra de arte, o que resultará na experimentação do sentimento da beleza. Para que essa experiência acontecer é indispensável que o indivíduo disponha da "*delicadeza* da imaginação necessária para alguém ser sensível às emoções mais sutis" (HUME, 2012, p. 99). Além disso, a contemplação de uma obra deve ser livre de todo preconceito por parte do indivíduo. Só assim, poderá haver uma verdadeira apreciação da beleza de uma obra, ou o que se pode dizer de mais próximo dela, uma vez que os órgãos da imaginação estão geralmente comprometidos com algum tipo de vício que impede tal

plenitude de experiência da beleza. Daí resulta que o crítico de arte deve ter uma sutileza de espírito ímpar, pouco comum na maioria dos seres humanos.

Em seu texto "Sistema do idealismo transcendental", Friedrich Schelling discorre acerca das características da verdadeira obra de arte: ela guarda em si o finito e o infinito numa relação de completude. "A obra de arte reflete-nos a identidade das atividades consciente e não consciente" (SCHELLING, 2012, p. 176). O artista por meio de um processo consciente de criação expressa na obra algo dotado de infinitude não consciente cuja explicação lhe escapa, transformando a obra, que é finita, em desdobramentos infinitos:

> O caráter fundamental da obra de arte é, portanto, uma *infinitude não consciente* [síntese de natureza e liberdade]. A despeito do que pôs em sua obra como propósito explícito, o artista parece ter representado nela, instintivamente, algo como uma infinitude que nenhum entendimento finito é capaz de desenvolver por completo [...]. Assim ocorre em toda obra de arte verdadeira, na medida que ela é passível de uma interpretação infinita, como se houvesse nela uma infinitude de intenções que nunca se pode dizer se estava posta no próprio artista ou se antes repousava meramente na obra de arte. (SCHELLING, 2012, p. 176)

Se pensarmos a poesia como exemplo da obra de arte de Schelling compreendemos que o poder de fundar múltiplos universos de significados é possível através da junção de palavras que formam imagens que nenhuma outra obra de arte é capaz de fazer, uma vez que a poesia, pelas palavras, toca nossa faculdade da imaginação de maneira singular. Tal infinitude se dá na obra de arte, como diz Schelling no trecho acima, de forma não consciente por parte do autor como desdobramento dos elementos conscientes presentes na configuração dada por ele a sua obra. A verdadeira obra de arte, assim, mostra-se como se tivesse sido projetada com infinitas intensões.

Em Hegel, a beleza da obra de arte deve transcender o dado sensível para chegar ao dado espiritual, a fim de atingir o grau de liberdade da alma do indivíduo apreciador. A arte romântica, em detrimento da arte clássica, consegue transpassar o dado material e chegar ao espiritual, pois "a Forma de arte romântica supera aquela unidade indivisa da Forma de arte clássica, porque adquiriu um conteúdo que transcende essa Forma e seu modo de expressão" (HEGEL, 2012, p. 192). Para ele, o belo

> é a espiritualidade configurada, o ideal; mais precisamente, o espírito absoluto, a própria verdade. Essa região da verdade divina, exposta artisticamente para a intuição e a sensação constitui o ponto central de todo o mundo artístico enquanto a forma autônoma, livre e divina, que se apropriou completamente da forma e do material, e a traz em si apenas como sua própria manifestação (HEGEL, 2012, p. 195).

Em escala de menor para o maior grau, Hegel classifica os tipos de arte romântica considerando o grau de uso do dado sensível, ou a quantidade de sensações necessárias para que se possa apreciar a obra. Quanto menos apelo sensorial a obra de arte exigir de seu apreciador mais efetivamente se dará a transcendência do dado sensível ao espiritual. Dessa forma, tem-se a pintura na base da escala, seguida pela a música, a intermediária e, no topo, representando a mais espiritual Forma de arte, está a poesia, pois "o som, o último material exterior da poesia, não é nela mais a própria sensação que ressoa, mas um signo por si em significação e, na verdade, um signo da representação tornada concreta em si mesma e não apenas da sensação indefinida e das suas nuanças e gradações" (HEGEL, 2012, p. 200). O material exterior da pintura exige que o apreciador utilize o sentido da visão para atingir o dado espiritual que a obra oferece, ao passo

que a música se utiliza do som como dado sensível e é, por isso, uma forma de arte mais espiritualizada que a pintura. A poesia, embora tenha também o som (da palavra) como material exterior, esse não é apenas sensação como na música, mas potência de significação, de representação, o que a torna a Forma de arte romântica mais espiritualizada. A poesia é, dessa forma,

> a arte mais universal do espírito tornado livre em si mesmo e que não está preso ao material exterior e sensível para a sua realização, que se anuncia apenas no espaço e no tempo interiores das representações e sentimentos. Mas, exatamente nesse estágio supremo, a arte também ultrapassa a si mesma, na medida em que abandona o elemento da sensibilização reconciliada do espírito, e da poesia da representação passa para a prosa do pensamento. (HEGEL, 2012, p. 201).

A poesia de Paulo Leminski tem um traço peculiar de mover significantes e significados de suas posições habituais cirando infinitas possibilidades que nos levam a intuir a beleza de seus versos, abrindo possibilidades de imagens e interpretações diversas.

> [...]
> Morto teu pai serei teu irmão
> Direi os versos que quiseres
> Esquecerei todas as mulheres
> Serei tanto e tudo e todos
> Vais ter nojo de eu ser isso
> E estarei a teu serviço
> Enquanto durar meu corpo
> Enquanto me correr nas veias
> O rio vermelho que se inflama
> Ao ver teu rosto feito tocha
> Serei teu rei teu pão tua coisa tua rocha
> Sim, eu estarei aqui (LEMINSKI, 2013, p. 356)

No poema acima, a voz poética anuncia total devoção à pessoa amada. Os versos nos fazem intuir a beleza da vontade exacerbada do enunciador de ser subserviente ao ser amado pelas possibilidades que apresenta de sempre ultrapassar a vontade de estar presente para o outro: "serei tanto e tudo e todos", de servi-lo "enquanto durar meu corpo". A ideia é retomada ao fim do poema com o verso "serei teu rei teu pão tua coisa tua rocha", assim como a superposição de todo tipo de ordem de coisas nas quais o enunciador busca se transformar para estar presente na vida do ser amado.

A imagem que intuímos a partir dos versos "enquanto me correr nas veias o rio vermelho que se inflama" só é possível graças a nossa faculdade da imaginação, o que abre inúmeras possibilidades de interpretação, e nesse momento a beleza da obra transpassa completamente o plano material, o verso, as palavras ou o som, e atinge o plano espiritual: a imagem se forma no espírito do leitor, num desdobramento infinito.

No poema "Luto por mim mesmo" podemos intuir a beleza logo a partir do título, na ambiguidade da palavra luto, mas que só se consolida no decorrer do poema:

> a luz se põe
> em cada átomo do universo
> noite absoluta
> desse mal a gente adoece
> como se cada átomo doesse
> como se fosse esta a última luta

o estilo dessa dor
é clássico
dói nos lugares certos
sem deixar rastos
dói longe dói perto
sem deixar restos
dói nos himalaias, nos interstícios
e nos países baixos

uma dor que goza
como se doer fosse poesia
já que tudo mais é prosa (LEMINSKI, 2013, p. 293)

A melancolia presente nos versos do poema, principalmente a partir da ideia de noite e de dor, leva-nos a intuir o sentimento de luto, ao passo que a persistência na descrição de tal dor, bem como o verso "como se essa fosse a última luta", permite-nos intuir a luta que a voz poética deveria efetuar por si mesmo. Ainda sobre esse verso, há a junção das ideias de luto e luta, já que a "última luta" pela sobrevivência, ou o último suspiro de vida, é o que precede o luto da morte.

A ideia de infinito contido na finitude das coisas transforma-se em imagem no espírito do leitor nos versos "a luz se põe/ em cada átomo do universo" e "como se cada átomo doesse". A infinidade de cada átomo contido no universo ganha dimensão individual quando associada a dor de um único ser, o enunciador poético. Além disso, o verso "dói nos lugares certos" ganha essa dimensão de infinito quando a dor não está mais nos lugares do corpo, mas nos lugares do mundo, "nos himalaias, nos países baixos". Corpo e mundo são uma coisa só de tão imensa que a dor é. Por fim, a dor se transforma também em poesia, metáfora do próprio poema materializado na página, na escrita.

No poema a seguir, sem título, Leminski joga com os significados das palavras nuvem e montanha que nos leva a intuir beleza na contemplação de uma paisagem:

que pode ser aquilo,
lonjura, no azul, tranquila?

se nuvem, por que perdura?
montanha,
como vacila? (LEMINSKI, 2013, p. 250)

A contemplação de uma paisagem ganha beleza na poesia acima quando há a junção da ideia de nuvem com a de montanha, não por meio de descrição, mas por indagações, o que dá um tom de mistério para a nova imagem. O que é objeto de contemplação no poema não é nem nuvem, posto que "perdura", nem montanha, uma vez que "vacila". A beleza intuída a partir desses versos cria uma nova imagem, ou várias, no espírito do leitor: uma montanha vacilante ou uma nuvem-rocha. Cada uma dessas possibilidades abre um leque de associações de significados que perpassam o "corpo", a materialidade do poema. O fato de o último verso do poema estar deslocado dos outros também é também um traço material do poema, além da palavra, e possibilita mais uma via de significação. Assim, o objeto contemplado, que "vacila", é associado ao conceito apresentado no segundo verso, a "lonjura".

Na poesia de Leminski, a noite é tema recorrente. No poema abaixo a imagem da noite se desdobra em outras, fazendo com que ela, seu ambiente mais íntimo, ganhe proporções imensas:

Carrego o peso da lua,
Três paixões mal curadas,
Um saara de páginas,
Essa infinita madrugada.

Viver de noite
Me fez senhor do fogo.
A vocês, eu deixo o sono.
O sonho, não.
Esse, eu mesmo carrego. (LEMINSKI, 2013, p. 193)

O enunciador se refugia numa madrugada que lhe perturba com suas "paixões mal curadas" e o peso de uma lua inteira. A madrugada torna-se infinita ao ser associada a um saara de páginas. A beleza pode ser intuída pela associação de imagens feitas pelo poeta quando casa o conceito do deserto em relação à escrita da própria poesia. Ele, então, retirou-se da claridade do dia e passou a "viver de noite". Entretanto, essa é a noite do sonho e não do sono, e não é a noite de descanso dada ao homem comum para a consagração do descanso do trabalho do dia, mas aquela atormentada, a noite do sonho. Ao estabelecermos um paralelo entre o primeiro e os dois últimos versos, intuímos que a imagem que o sonho corresponde a carregar o peso da lua, o que nos leva a múltiplas possibilidades de interpretação.

De Plotino a Hegel, salvo algumas variações de pensamento e conceitos, percebemos que a beleza da obra de arte não está no objeto em si, mas também no juízo que o apreciador faz dela pelo uso das faculdades do sentido e da imaginação que permitem essa transcendência do espírito que a arte proporciona. O fator humano presente na apreciação da beleza da obra de arte permite a abertura de várias possibilidades de interpretação a fim de tornar a experiência estética mais plena possível.

A poesia atua como uma arte que tem por excelência a criação de novos mundos, imagens e possibilidades de significações proporcionando ao apreciador, no caso o leitor, o desfrutar de uma experiência estética sem igual. Por meio da poesia, passamos do material ao espiritual num livre jogo de significações, já que sua palavra é fundadora.

Os poemas de Paulo Leminski guardam, além do belo, a peculiaridade de jogar com as associações de significantes fundando infinitos outros significados.

REFERÊNCIAS

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. "Estética" In O Belo autônomo: textos clássicos de estética. Org. Rodrigo Duarte. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2012.

HEGEL. Georg Wilhelm Friedrich. "Cursos de estética" In O Belo autônomo: textos clássicos de estética. Org. Rodrigo Duarte. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2012.

HUME, David. "Do padrão do gosto" In O Belo autônomo: textos clássicos de estética. Org. Rodrigo Duarte. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2012.

KANT. Immanuel. Crítica da faculdade do juízo. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

LEMINSKI, Paulo. Toda poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

PLOTINO. "Sobre o belo" In O Belo autônomo: textos clássicos de estética. Org. Rodrigo Duarte. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2012.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. "Sistema do idealismo transcendental" In O Belo autônomo: textos clássicos de estética. Org. Rodrigo Duarte. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2012.

A BUSCA DE EROS EM *MEMÓRIA CORPORAL*, DE ROBERTO PONTES

Thaís Saraiva LEÃO
Elizabeth Dias Martins
Universidade Federal do Ceará

Resumo: Nas linhas que se seguem deste trabalho, investigamos em *Memória Corporal* (1982), de Roberto Pontes, a presença de Eros. Para tanto, baseamo-nos em uma visão erótica com raízes na mitologia de Platão n'*O Banquete* (2011), em que Eros nasce a partir do desejo de se religar com a sua essência, que fora quebrada devido a um castigo aplicado por Zeus aos seres andróginos. Além disso, levamos em consideração algumas reflexões acerca do assunto a partir da fala de estudiosos da área, como Lúcia Castello Branco (2004) e Eliane Robert de Moraes (1985). A partir dessa perspectiva, analisaremos poemas como "O cavaleiro e a montada", "Repouso" e "Desejas uma coisa e só". O objetivo desse estudo é, portanto, comprovar que tais textos guardam em si o anseio dos amantes de, mais uma vez, conectar-se com o Outro, libertando-se de uma vez por todas das limitações impostas por Zeus.
Palavras-chave: Eros, Mitologia, Roberto Pontes, Memória Corporal.

1. DISCUSSÃO INICIAL

"O mito é o nada que é tudo", já afirmava Fernando Pessoa em seus versos de *Mensagem* (1934), pois, durante muitos séculos, toda a vida humana e tudo que se relacionava a ela, eram explicadas através de mitos e deuses em que se acreditavam. O que o Homem não conseguia explicar, ele encontrava um meio de compreensão através dos mitos. Mas, afinal, o que é um mito? A palavra "mito" tem origem no grego *mythos* que se traduz em "contos", isto é, narrativas com personagens sobrenaturais que fazem parte do imaginário de determinada cultura. Acerca do pensamento mitológico, o antropólogo e filósofo belga Claude Lévi-Strauss afirma o seguinte:

> É peculiar ao pensamento mítico, assim como a bricolagem no plano prático, a elaboração de conjuntos estruturados não diretamente com outros conjuntos estruturados, mas utilizando resíduos e fragmentos de fatos [...], testemunhos fósseis da história de um indivíduo ou de uma sociedade. [...] O pensamento mítico, essa bricolagem, elabora estruturas organizando os fatos ou os resíduos dos fatos, ao passo que a ciência, "em marcha" a partir de sua própria instauração, cria seus meios e seus resultados sob a forma de fatos, [...] Mas não nos enganemos com isso: não se trata de dois estágios ou de duas fases da evolução do saber, pois os dois andamentos são igualmente válidos. (...) o pensamento mítico não é apenas o prisioneiro de fatos e de experiências que incansavelmente põe e dispõe a fim de lhes descobrir um sentido, ele é também liberador, pelo protesto que coloca contra a falta de sentido com o qual a ciência, em princípio, se permitiria transigir" (Lévi-Strauss, 2012, p. 38-39)

Isto é, o pensamento mitológico se estrutura em conjuntos de fatos ou em resíduos desses fatos, vivências históricas de um indivíduo ou de uma sociedade. Dessa maneira, o mito não pode ser considerado uma mentira ou "algo inventado" para explicar o desconhecido. O mito, apesar do seu viés cientificamente sobrenatural, baseia-se, durante o seu processo constitutivo, em fatos reais. Lévi-Strauss ainda traz à lume a famosa discussão entre a dicotomia ciência e mito, levando-nos a refletir que esses dois elementos não podem ser considerados separadamente, "duas fases da evolução do saber" nem que há hierarquia entre eles, no entanto, devem ser vistos como duas possibilidades igualmente válidas de descobrir o sentido dos fatos.

O autor, em outros trabalhos, caracteriza a composição do mito segundo três funções: explicativa, organizativa e compensatória. A primeira função é responsável por explicar o

presente, a partir de ações realizadas no passado e que se cristalizaram no tempo, perpetuando-se, dessa maneira, na contemporaneidade. A segunda diz respeito a função que o mito exerce de organizar as relações sociais e, por fim, a terceira conta narrativas do passado com o objetivo de ensinar as pessoas para que não cometam novamente os mesmos erros, sejam eles de cunho individual ou social.

Sabendo disso, desenvolvemos o presente trabalho com o objetivo de investigar a presença da mitologia erótica nas páginas de *Memória Corporal*, de Roberto Pontes, tentando, assim como as culturas mais antigas, encontrar uma explicação para a necessidade que os amantes têm em se encontrarem e se fundirem.

O livro *Memória Corporal* foi publicado em 1982, na cidade de Fortaleza, pelas Edições Antares, em parceria com a Secretaria de Educação e Cultura do Município de Fortaleza. A obra consiste em uma compilação de 45 poemas que versam sobre o Amor. É possível acessarmos o conteúdo do livro apenas ao olharmos a sua capa e folhear o seu interior, este composto por figuras de Picasso que despertam em nós, além do deleite artístico, desejo e estimula a imaginação, elementos primordiais para a constituição do Erotismo.

Além desse prelúdio, é possível reforçar a afirmação através do próprio título da obra, *Memória Corporal*, que retém a memória concreta, o verbo que se fez carne, a descoberta e as lembranças do Corpo, como se Roberto Pontes desejasse, através da memória, eternizar os momentos relatados em seus versos. Ademais, afirma Lúcia Helena, no prefácio da obra:

> [...] E não seria excessivo afirmar que a personagem central deste texto "desejante" é *Eros*, captado em todos os seus poros e latências. Cada poema de *Memória Corporal*, livro em que até no título se tematiza a palavra se fazendo carne, reafirma incessantemente o ato de amor, através de expressivas e reiteradas metáforas, nas quais a poesia e o ato de escrever se confundem com o ato de fazer amor, num gesto múltiplo de que participam: a natureza, o amante e o objeto amado. (HELENA, 1982, p.9)

Durante o ano de publicação de *Memória Corporal*, o Brasil passava por um dos momentos mais tristes de sua história, a Ditadura Militar. Roberto Pontes, também vítima desse período, constantemente buscou trabalhar em suas obras a insubmissão dos indivíduos e a ânsia de liberdade que, especificamente nesta obra, divide espaço com o desejo do Corpo. A liberdade dos amantes se registra na transgressão do tempo e do espaço, na descoberta de si através do corpo do ser amado, na rebeldia do Amor, não se limitando à cronologia apressada dos relógios, afinal, *"Aos amantes tudo é permitido / [...] / O tempo dos amantes não se conta / pelos relógios exatos, impassíveis. / O seu registro é o ritmo de abraços / que o leve sopro do tremor embala."* (PONTES, 1982, p.68), ou seja, o registro de tempo dos amantes não se limita à exatidão de Cronos, mas à liberdade e atemporalidade dos abraços de Eros.

2. REFLEXÕES ACERCA DE EROS

Sexualidade e erotismo são, por vezes, confundidos ou tratados como iguais, no entanto, os dois elementos não se igualam. Octávio Paz afirma que "o erotismo e o amor são formas derivadas do instinto sexual" (1994, p.15). Há ainda, segundo estudos da Biologia, diversas maneiras de reprodução dos seres vivos – gemação, esporulação, partenogênese -, mas é apenas no reino animal e em alguns vegetais que encontramos a união celular de sexos diferentes, isto é, de gametas. E é exatamente nesse ponto que se instala a sexualidade, pois o sexo é uma forma de

reprodução de determinados Seres. No entanto, em relação ao erotismo, Paz (1994) afirma que este é apenas humano, aliando a sexualidade à imaginação, o que transgride o ato sexual reprodutivo em ato de realização, de concretização da imaginação e do desejo humanos. Em suma, "o erotismo é invenção, variação incessante; o sexo é sempre o mesmo. O protagonista do ato erótico é o sexo ou, mais exatamente, os sexos. [...] Em todo encontro erótico há um personagem invisível e sempre ativo: a imaginação, o desejo.". (PAZ, 1994, p.16)

Nesse contexto, é comum ouvirmos falar sobre objetos eróticos sendo relacionandos ao ato sexual. O termo "erotismo" é derivado do vocábulo "erótico", adjetivo "que provoca ou descreve o amor ou o desejo sexual" (HOUAISS, 2008, p.298), no entanto, nem só de sexo vive Eros. Aliás, quem seria esse personagem de quem tanto se fala?

Eros, na mitologia grega, é o deus do amor e o mais antigos dos deuses. A ele é atribuída a responsabilidade de aproximar, unir e multiplicar os seres vivos. Todavia, a ideia de união que se apresenta no deus não é apenas a conexão sexual ou amorosa, mas se estende ao vocábulo "*religare*", palavra latina que origina "religião", ou seja, a re-união, o religamento com o ser Sagrado, com a origem da vida.

A discussão sobre essa temática não é algo recente, pois desde a Antiguidade Clássica ela é discutida por filósofos, como Platão. Em sua obra *O banquete*, onde diversos tipos de Amor são apresentados, temos um capítulo em que Aristófanes, um dos convidados que compunham a mesa, conta que antes da criação de Eros, a espécie humana era dividida em três sexos: o feminino, o masculino e o andrógino. Este, por sua vez, apresentava uma forma diferente, pois era um ser redondo, que possuía quatro mãos, quatro pernas, duas faces, dois genitais, quatro orelhas e uma cabeça. Tais criaturas, tornando-se muito poderosas, decidiram desafiar os deuses; sofrendo, por isso, a bipartição como castigo de Zeus, com o intuito de dividir a força dos andróginos e conseguir controlá-los novamente.

Após o castigo da divisão, essas criaturas incompletas passaram a buscar as suas metades correspondentes. Ao se encontrarem, abraçaram-se com o enorme anseio de nunca mais se separar. A partir desse desejo de união eterna é que nasceu Eros, com o impulso para recompor a natureza original dos andróginos e restaurar sua antiga perfeição.

Lúcia Castello Branco, no seu *O que é o erotismo* (1984) afirma o seguinte:

> Não é de se estranhar que, nas sociedades de governo totalitário, a questão do erotismo se coloque como fundamental. Sabemos, desde Platão, do poder desse deus incapturável. Para formar cidadãos frágeis e inseguros, é preciso reparti-los, mutilá-los, transformá-los em metades de metades, sem nenhuma possibilidade de recomposição. Isso se faz há séculos, através de inúmeras e sutis modalidades de controle do desejo, e de severas punições aos infratores da ordem. (BRANCO, 1984, p.67)

A partir dessa citação, é possível chegarmos a uma conclusão: para que o Homem seja um ser dominável, é necessário que ele seja mutilado para que suas forças e o seu poder se dividam. E foi exatamente isso o que aconteceu no Brasil de 1964 a 1985. Erotismo, portanto, além de estar ligado diretamente ao amor e à pulsão de vida no desejo "ser de um em dois" (PONTES, 1982, p 9), deve ser visto como um ato político. No caso de *Memória Corporal*, como um grito de libertação do Corpo, do Amor e, principalmente, dos Amantes.

Octávio Paz (1994), ao estabelecer a relação entre erotismo e poesia, afirma que aquele é "uma poética corporal" e este, "uma erótica verbal" porque:

> A imaginação é o agente que move o ato erótico e poético. É potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. A imagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo. (PAZ, 1994, p. 12)

Percebemos, portanto, que há, inegavelmente, uma forte ligação intrínseca entre poesia e erotismo, visto que a poesia, por sua própria configuração íntima, humana e, acima de tudo, transgressora da linguagem – que foge do mero intuito comunicativo para o deleite humano -, mostra-se como um erotismo do verbo, da palavra, possuindo a imaginação como meio intercambiável entre erotismo e poesia.

3. ANÁLISE DE POEMAS

Estabelecida a definição de mito e do pensamento mitológico, a diferença entre erotismo e sexualidade e a relação entre erotismo e poesia, chegamos ao cerne deste trabalho: a comprovação da presença do mito Erótico na obra de Roberto Pontes. Vejamos, pois, o primeiro poema citado, "O cavaleiro e a Montada":

> Mora em teu corpo
> o corcel da glória
> que só cavalga
> às madrugadas frias,
> mas rápido e luzente
> espuma e transpira
> sobre nosso amor.
> E somos
> o cavaleiro e a montada
> que se confundem num abraço.
>
> Mora em teu corpo
> o corcel que me liberta
> e só distende
> nas madrugadas e auroras
> músculos e trotes
> para nosso baile.
> E somos
> sobre todas as cantatas
> o próprio amor que percorremos juntos.
> (PONTES, 1982, p.27)

No poema acima, o eu-lírico afirma que dentro de sua amada vive "o corcel da glória", isto é, um animal feroz utilizado em batalhas "que só cavalga / às madrugadas frias", quando os amantes se encontram para, então, tornarem-se "o cavaleiro e a montada / que se confundem num abraço", concluindo, através do abraço, a completa união dos amantes. Ao final dos versos, os personagens se transformam no próprio Amor que percorrem juntos, fazendo emergir ao texto poético a androginia contada por Aristófanes e o mito de Eros.

O segundo poema a ser analisado, "Repouso", versa o seguinte:

> Túmido,
> Aberto sobre ti,
> Repouso diluído
> No teu halo de lua;

Liberto de insônias e angústias,
Morro.

Inesquecido no sopro do noturno.
(PONTES, 1982, p.33)

Inicialmente, nos é apresentado o momento após ato amoroso, em que o eu-lírico se apresenta em estado de total torpor e entrega, pois "Túmido", isto é, em seu aspecto acrescido, ainda dilatado, ele repousa diluído, totalmente unido e mesclado ao brilho astrológico de sua amada. Nesse estado é que ele se entrega a Tânatos, deus grego da morte, totalmente "liberto de insônias e angústias", pois o prazer sexual que o eleva a divindade grega pôde cessar o que havia de ruim em seu íntimo, como as insônias e as angústias. E assim o eu-lírico segue, "Inesquecido no sopro do noturno", isto é, eternizado naquele momento noturno propiciado pelo gozo erótico na companhia de sua amada.

Na página 42 de *Memória Corporal*, encontramos o texto "Segredo Inconsulto", no qual a voz poética afirma que "Antes de ser uma praia rebelada, / foste charco, foste germe, foste sêmen,". Nesses versos, o eu-lírico apresenta ao ser com quem ele fala – sendo tal interlocutor desconhecido do leitor - os elementos de sua origem, como o charco, isto é, "lugar com água parada e lamacenta" (HOUAISS, 2008, p.152), germe e sêmen (semente). Elementos estes que, com o passar do tempo, transformaram este ser em uma praia rebelada.

Dessa maneira, disparando imagens de objetos que remontam à origem da criação do oceano e da própria vida, como algas, búzios, caracóis, ostras, o eu-lírico afirma que quando encravou o seu nódulo na vagem, isto é, ao unir-se com seu interlocutor, ele foi ao centro de um "segredo inconsulto", um segredo que até então não havia sido consultado, tangido, tocado. Esse segredo, logo se revela como sendo "a mais profunda natureza".

Ou seja, foi através do contato com este ser complexo e rico de elementos marinhos que o eu-lírico pôde beber da mais profunda verdade e conhecer o segredo da origem Natural. Sendo-nos apresentado, portanto, mais uma vez a busca incessante de Eros, através da corporificação dos amantes para retornar à sua origem. Vejamos o poema completo:

Quando me abriste a crespa enseada
foste terra, foste barco, foste mar;
e vindo a chuva, que a tudo reverdece,
recolhi rocio fresco nos louros dentes do sol.
Antes de ser uma praia rebelada,
foste charco, foste germe, foste sêmen,
e o líquido mistério de ninfas e nereidas.
O mundo multiplicado estava em ti.
Tubérculos e talos, caracóis e ostras,
bicos e plumagens, xícaras e guizos,
pífaros e bombos, violas e fanfarras.
Quando encravei meu nódulo na vagem
fui ao cerne de um segredo inconsulto,
tão inesgotável como a luz trêmula da lua,
e triturante como a pedra do lagar.
Quando me afoguei na região das termas
bebi da mais profunda natureza.
(PONTES, 1982, p.42)

Mais adiante, deparamo-nos com um dos mais belos poemas do livro e que serviu de mote à construção desse trabalho. Chama-se "Desejas uma coisa e só". Nele, perceberemos mais uma vez a presença de Eros, no entanto, a sua presença é percebida agora através do sexo oral, fato este que preserva a essência erótica de transgressão ao sexo-reprodutivo com o objetivo de não mais multiplicar-se, mas de se encontrar. Analisemos mais detalhadamente o texto:

> Teu sexo brilhou como a luz.
> Toquei-o com meus lábios
> - assim leves –
> despertando o ninho de mariscos
> que ali esconde
> o mais profundo ser.
> A ostra morna
> captou a minha língua
> e ao meu olfato concedeu o seu odor
> de frescas algas.
> Ah! o corpo amado
> nas mais várias regiões!
> onde ocultos se preservam
> semi-anjos e sáurios
> e as carpas lépidas do amor.
> [...]
> (PONTES, 1982, p. 54)

Nessa primeira estrofe, temos a descrição por parte do eu-lírico dos suas primeiras ações compartilhadas com a sua suposta amante, que são: tocar o sexo dela com seus lábios, despertar, através desse toque, o ninho de mariscos que há em seu interior e a captura de sua língua pela ostra morna da amada. É interessante atentarmos também para o tempo verbal utilizado nessa descrição, o pretérito perfeito, demonstrando que todas essas ações se mostram acabadas no passado, fato que retoma a discussão travada nas primeiras páginas desse estudo acerca do título da obra. Visualizamos nesses versos a retomada da memória de algo acontecido, no entanto, não é apenas uma memória passageira. É uma memória eternizada no eu-lírico, pois a sua descrição minuciosa dos atos e das sensações nos afirmam isso.

Mais uma vez torna-se possível verificarmos a presença de elementos marinhos nos textos de Roberto Pontes, estabelecendo relação com a origem do Ser, assim como se apresenta no poema anteriormente analisado, "Segredo Inconsulto", no qual o eu-lírico se vale de diversos elementos marinhos para retomar a essência de quem ele fala no poema. Além desse recurso, o autor, ao descrever o sexo da amada, chama-o de "ostra morna", um marisco típico de águas salgadas que também apresenta a fama de ser um alimento afrodisíaco, responsável por despertar o apetite erótico em quem o ingere. Após contato de sua língua com o sexo da amada, o eu-lírico descreve o odor "de frescas algas" a emanar daquele marisco, enriquecendo, agora através do olfato, a experiência sensorial daquele momento.

O eu-lírico rememora, então maravilhado, o corpo de sua companheira, ao registrar: "Ah! o corpo amado / nas mais variadas regiões!" e afirma que tal corpo guarda em si elementos que vão do céu ao mar, como semi-anjos (céu), sáurios (terra) e cárpas (mar). A presença enumerada desses seres no interior da companheira demonstra a grandiosidade interna da personagem que vai de um extremo a outro, constituindo a perfeita completude da Mulher.

Seguindo a leitura do poema, encontramos ainda os seguintes versos:

[...]
Oh! corpo querido
teu desejo é ser usado
como a flauta
com sopros e suspiros
e sons e dedilhares!

Tu queres
o trespasse e a fundação.
A flecha que percorra,
o eco que ressoe,
o descontrole feliz do alienado.

Desejas uma coisa e só:
o impossível ser de um em dois.
(PONTES, 1982, págs. 54 e 55)

Na segunda estrofe fica evidente a relação de passividade e de atividade por parte dos amantes, os quais desejam ser usados e usar o "corpo querido", porém tal uso se dá de maneira linear assim como na estrofe inicial, através da boca e dos dedos, pois o desejo do corpo, comparado a um instrumento musical, almeja expressar as suas vontades através dos sons que só conseguem efetivamente existir quando um músico, no caso, eu-lírico, toca-o, assopra-o com maestria e dedilha o instrumento para que o som da flauta seja executado como bem o desejar.

Nas estrofes seguintes, é revelado ao leitor o verdadeiro anseio da amada, que é ser percorrida, trespassada, ou melhor, penetrada pela flecha do eu-lírico. Por fim, os amantes desejam uma única coisa: "o impossível ser de um em dois", findando, assim, na completa fundição dos amantes que, como podemos perceber até agora, apresenta-se através da união dos corpos, seja pelo beijo em "O cavaleiro e a Montada", seja pelo toque ou pela consumação carnal plena em "Desejas uma coisa e só".

Após as análises dos textos, fica evidente a importância da visão de Mito trabalhada por Lévi-Strauss, isto é, uma visão de equidade entre mito e ciência e de valorização daquele, pois é através do mito de Eros que conseguimos acessar uma explicação para esse forte anseio de União que tanto se apresenta em textos de cunho erótico, amorosos e também na mentalidade cultural de diversas gerações. O mito, dessa forma, apresenta-se ainda na contemporaneidade, como podemos perceber através da leitura de alguns poemas de *Memória Corporal*. O olhar dado a esses poemas pôde comprovar a presença de Eros sempre em busca de sua metade, do seu Outro que fora-lhe tirado por Zeus.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANCO, Lúcia Castello. O que é erotismo. São Paulo: Círculo do livro, 1983.

HOUAISS, Antônio. VILLAR, Mauro de Sales. Míni houaiss dicionário de língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. O pensamento selvagem. Campinas: Papirus, 2012.

PAZ, Octávio. A dupla chama. São Paulo: Siciliano, 1994.

PLATÃO;. NUNES, Benedito; PINHEIRO, Victor Sales. O banquete. Belém: EDUFPA, 2011.

PONTES, Roberto. Memória corporal. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1982.

A CIDADE METAFÓRICA DE *A HORA DA ESTRELA*: EXPERIÊNCIAS NAS CIDADES DA LITERATURA DE CLARICE LISPECTOR

Bruno Duarte NASCIMENTO
Universidade Federal do Ceará
Cristina Maria da SILVA
Universidade Federal do Ceará

Resumo: Dos muitos acessos possíveis à compreensão de experiências nas cidades, privilegiamos a literatura de Clarice Lispector, detendo-nos em seu romance *A hora da estrela* (1977). Aproximamos as experiências urbanas e individuais, através da trajetória de Macabéa e da biografia de Clarice. Que experiências a narrativa nos monta da cidade, que cerca, oprime e rejeita Macabéa? Quais as interpretações da metrópole carioca que Clarice esboça em sua escrita? Intuímos que os trajetos de Macabéa apontem para os limites de uma sociedade pautada na utopia do progresso e na recusa da imprescindibilidade dos indivíduos e dos afetos. O que se esboça é uma experiência urbana metafórica, não possível de gerir, mas que faz o urbano e reconstitui o lugar da experiência individual.
Palavras-chave: Cidades. Literatura. Clarice Lispector. Experiências

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

> A primeira visão da cidade é sempre a segunda – segundo alguém.
> (ALBERNAZ, 2008, p. 7)

Esta proposta de trabalho é o desdobramento de uma investigação anterior, cujo foco era a vida e a obra de Clarice Lispector, na qual discutíamos algumas das tensões sociais que atravessaram uma e outra, a saber: a condição feminina e o impacto da experiência de imigração[1]. Já naquele momento, chamava nossa atenção como o tema do urbano se apresentava na obra da autora, constituindo um dos tópicos recorrentes em seu repertório temático[2], o qual, a nosso ver, tem sido considerado como secundário pela crítica literária e, por isso, pouco explorado.

A partir dos trabalhos de Nunes (1976, 1995), Sá (1993, 2000), Fanini (2004, 2006) e Martins (2010) aproximamo-nos da fortuna crítica de Clarice Lispector. Com isso em vista, foi possível concluir primeiro que, por muito tempo, os críticos destacaram uma dimensão interior, subjetiva, de caráter existencial nas leituras que realizaram de sua obra. Essa era a ênfase dos principais estudos interpretativos. Segundo, a dimensão sociocultural tem sido considerada como um elemento complementar nas análises da produção literária de Clarice. Consequentemente, as leituras do urbano esboçadas através de sua escrita tem ganhado pouca atenção.

Contudo, consideramos o que a própria Clarice afirmou de que seus livros tratavam "da repercussão dos fatos no indivíduo" (LISPECTOR, 1999, p. 359). Em sua obra, na verdade, articulam-se experiências individuais e coletivas. A compreensão e a interpretação dos textos

---

[1] Trata-se da monografia intitulada: *Decifrando a Esfinge: um estudo sobre a biografia de Clarice Lispector*, apresentada junto ao Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará, no ano de 2016, como requisito parcial para a obtenção do título de bacharel em Ciências Sociais.

[2] Como exemplo, podemos citar as seguintes obras: *A cidade sitiada* (1949), o conto "O amor" presente na coletânea *Laços de família* (1960), *A paixão segundo G.H* (1964), *Felicidade clandestina* (1971) e *A hora da estrela* (1977). O espaço social urbano é tematizado de modo muito particular em cada uma dessas produções. Temos a expansão da comunidade rural de São Geraldo, a excludente Recife e, por fim, a metrópole carioca, cenário onde se desenrola a trama que envolve as personagens de suas últimas produções.

clariceanos não se encerram nas análises de perspectiva "social" ou nas do ponto de vista "individual", interior e, por isso, subjetiva, ambas compõem e multiplicam suas possibilidades interpretativas. Portanto, trata-se de abordagens distintas, mas isso não quer dizer que, por esse motivo, uma exclua a outra.

Detendo-nos na literatura de Clarice Lispector, mais especificamente, em seu último romance, *A hora da estrela*, buscamos a compreensão de experiências nas cidades. A narrativa aproxima-nos das experiências urbanas e individuais por meio da trajetória da personagem principal, Macabéa, e da biografia de Clarice. A partir disso, algumas questões se impõem: Quais as intepretações da metrópole carioca que Clarice esboça em sua escrita literária? Que experiências a narrativa nos monta da cidade que cerca, oprime e rejeita Macabéa? É possível encontrar as respostas para essas perguntas combinando duas "chaves de leitura" das experiências urbanas no romance. A primeira seria a da experiência social da escritora, como uma mulher que viveu e escreveu na cidade do Rio de Janeiro no século XX, vivenciando suas transformações e contradições. A segunda seria o acompanhamento dos trajetos da protagonista no cenário em que se passa a trama no decorrer dos desdobramentos da narrativa.

LEITURAS DO URBANO: AS CIDADES LITERÁRIAS DE CLARICE LISPECTOR

> O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso (...).
> (CALVINO, 1990, p. 18)

O romance *A hora da estrela* foi lançado no ano de 1977. Nesse período de escrita e publicação da obra, Clarice Lispector tinha fixado residência no Rio de Janeiro. No entanto, essa não foi a primeira vez que a escritora experimentaria o ambiente social, cultural e político da grande cidade que, dali há pouco tempo, no ano de 1961, para sermos mais precisos, perderia o *status* de capital federal[3]. Na verdade, seus/suas biógrafos/as (GOTLIB, 2013 [1995]; FERREIRA, 1999; MOSER 2009 [2011]) mostram-nos que após uma década vivendo na capital pernambucana, Recife, Clarice Lispector mudou-se para o Rio de Janeiro no ano de 1935 com as irmãs, Tania e Elisa, e com o Pai, Pedro Lispector.

A primeira fase do que podemos chamar da "vida carioca" de Clarice durou pouco menos de uma década (1935-1944). Contudo, as experiências no período foram significativas para a sua formação pessoal, profissional e artística. No Rio de Janeiro ela concluiu a educação básica e, em seguida, em 1939, ingressou na Faculdade de Direito. Concomitante ao curso superior, Clarice assumiu a profissão de jornalista junto a *Agência Nacional* no ano de 1940. O ofício permitiu-lhe acesso à cena cultural e artística nacional da época. No mesmo ano publicou seu primeiro conto, "O triunfo", na revista *Pan*. Três anos depois, em 1943, Clarice publicou o seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, marcando, assim, o seu ingresso nas letras brasileiras. Casou-se com o

[3] Numa das crônicas publicadas no *Jornal do Brasil* na década de 70, Clarice Lispector revelou suas primeiras impressões oriundas do encontro inicial com a metrópole carioca: "somente na puberdade vim para o Rio com minha família: era a cidade grande e cosmopolita que, no entanto, em breve se tornava para mim brasileira carioca". (LISPECTOR, 1999, p. 320). A Jovem judia russa-ucraniana nordestina via-se pela primeira vez como uma estrangeira em um contexto urbano de grande porte, com múltiplas práticas culturais e modos de vida.

diplomata Maury Gurgel Valente e, o acompanhando em seus compromissos profissionais, iniciou um período de deslocamentos pelo exterior que viria a durar dezesseis anos.

Apesar de Clarice residir esse período de tempo fora do país, consideramos a segunda fase de sua "vida carioca" marcada por intervalos nos quais ela aproveitava para desfrutar uma trégua da vida diplomática e também para honrar compromissos da carreira literária. Especificamente foram dois. O primeiro foi no ano de 1949. Clarice passou quase um ano na metrópole carioca. Seu tempo foi preenchido com passeios para desfrutar a cidade ao lado de seu primogênito, Pedro, suas irmãs e amigos. Uma vez no Rio de Janeiro, aproveitou a oportunidade para realizar o lançamento de *A cidade sitiada*, seu terceiro romance. O segundo momento foi no ano de 1951. Nesse período, Clarice colaborou com uma coluna feminina no tablóide *O comício*. Esse intervalo também foi utilizado por ela no trabalho da escrita de seus contos.

Pouco tempo depois, no ano de 1959, com o rompimento do enlace matrimonial, ela retorna ao Rio de Janeiro inaugurando, assim, a terceira e a última fase de sua "vida carioca". Lá, ela escolheu criar os filhos e reorganizar sua vida pessoal e profissional. É possível afirmar que, sentindo a atmosfera sociocultural da metrópole carioca, Clarice Lispector escreveu suas últimas produções literárias. Através de suas vivências e dos trajetos, é possível aproximarmo-nos das experiências urbanas e individuais. Andar pelas ruas, encontrar-se com outros indivíduos, vivenciar os espaços de sociabilidades, sentir os cheiros, os sabores, olhar as cores e as formas que compõem as paisagens urbanas foram os muitos modos pelos quais Clarice foi capaz de vivê-la, senti-la e experimentá-la. A partir de sua vida nas cidades e por meio de suas obras literárias, os escritores seriam capazes de expressar formas singulares de experiências urbanas[4].

As experiências urbanas narradas por Clarice Lispector se constituíram graças às suas vivências na cidade. Primeiro se atravessa a experiência. Em seguida, há a possiblidade de composição de uma narrativa acerca do que se viveu. Nesse sentido, vale lembrar Roland Barthes (1993) quando nos diz: "la ciudad es una escritura; quien se desplaza por la ciudad, es decir, el usuario de la ciudad (que somos todos) es una especie de lector que, según sus obligaciones y sus desplazamientos, aísla fragmentos del enunciado para actualizarlos secretamente. (BARTHES, 1993, p. 264). Portanto, no decorrer dessas experiências no contexto urbano carioca, podemos considerar que a escritora o leu, o reinterpretou e lhe atribuiu novos sentidos através de suas práticas cotidianas. Além disso, esses fragmentos da realidade urbana recolhidos por Clarice foram por ela apropriados em seu processo criativo. Esse tipo específico de matéria-prima tornou-se um dos elementos que certamente desenharam os contornos e as formas das cidades literárias esboçadas em sua escrita.

O contexto social no qual Clarice Lispector estava inserida na segunda metade do século XX era o da expansão das cidades brasileiras naquele período. Os estudos de Brito & Souza (2005) apontam para um grande crescimento demográfico urbano oriundo do intenso fluxo de migrações internas:

> Somente entre 1960 e o final dos anos 80, o auge do ciclo, estima-se que saíram do campo em direção às cidades quase 43 milhões de pessoas – total que inclui o chamado "efeito da migração", ou seja, os filhos tidos pelos migrantes rurais nas cidades. Trata-se de um

[4] Temos, por exemplo, o estudo de Pierre Bourdieu (1996) sobre o romance *A Educação Sentimental* (1869) de Gustave Flaubert (1821-1880). O sociólogo mostra-nos como a Paris representada na obra traz marcas das experiências individuais do autor na capital parisiense do século XIX, cujos "bairros são constantemente evocados no romance" (BOURDIEU, 1996, p. 60).

> deslocamento populacional gigantesco, num breve espaço de tempo (CARVALHO; GARCIA, 2003 *apud* BRITO; SOUZA, 2005, p. 49).

Podemos perceber as ressonâncias desse contexto social na composição do enredo de *A hora da estrela*. Martins (2010) é enfático ao afirmar que o romance emergiu "como um retrato de um país, urbanizado e desigual" (MARTINS, 2010, p. 106). A representação ficcional da cidade do Rio de Janeiro realizada por Clarice Lispector tematiza o impacto das pressões sociais que o meio externo – no caso, o espaço urbano -, na trajetória da protagonista.

A metrópole carioca surge na narrativa com uma fisionomia agressiva e devoradora. O processo de modernização da cidade se desenrola de forma planejada, contudo, não menos desigual. O seu encontro com a imigrante nordestina inadaptada à sua velocidade e demandas termina consumindo-a. Não à toa, o desfecho de Macabéa na trama é encenado através de seu atropelamento por uma Mercedes amarela. O que é bem significativo, visto que o automóvel é um dos símbolos emblemáticos das inovações tecnológicas do processo de industrialização. Ela termina literalmente "esmagada" pelo sistema de valores e padrões pautados numa sociedade regida pela "técnica" e pelo "progresso".

A CIDADE METAFÓRICA DE MACABÉA

> Aperta-se o botão e a vida acende. Só que ela não sabia qual era o botão de acender. Nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável.
> (LISPECTOR, 1998, p. 29)

Propomos pensar a narrativa de Clarice Lispector *A hora da estrela* aproximando as questões das experiências urbanas e as experiências individuais através da trajetória de Macabéa. Numa "cidade toda feita contra ela", Macabéa destoa como vários retratos de vivências que não seguem o compasso da cidade. Que experiências a narrativa nos monta da cidade que cerca, oprime e rejeita Macabéa? Que outro lugar narrativo ela esboça para si? Mesmo sendo um "parafuso dispensável" numa sociedade técnica, o que nos assinalam os trajetos e os rastros de Macabéa? Intuímos que ela aponte para os limites de uma sociedade pautada na utopia do progresso e na recusa da imprescindibilidade dos indivíduos e dos afetos.

Macabéa é periférica, desajeitada, um pouco encardida e de cheiro morrinhento, não reconhece e nem se dá conta dos códigos à sua volta. Carrega um "sentimento de perdição" no rosto, revela o narrador. Mesmo sendo "fracas" suas aventuras pela cidade, não constituiria no seu alheamento outra fisionomia para a cidade e suas práticas? É essa hipótese que defendemos. De que, através dos seus trajetos, esboça-se uma experiência urbana metafórica, não possível de gerir (CERTEAU, 2009) e sem propósitos, mas que faz o urbano e reconstitui a experiência individual.

Apenas na página 43 ela é apresentada e diz também achar esquisito seu nome, mas foi promessa de sua mãe para Nossa Senhora da Boa Morte, se ela vingasse. Ela necessita apenas seguir vivendo, contenta-se com a simplicidade, com as narrativas do locutor no rádio de pilha. Vive sem malícia, vivendo à toa impressionada com as ilogicidades da vida. Envolve-se com as experiências mais simples narradas pelo rádio, como pensar no voar de uma mosca, que, se voasse em linha reta, ia passar pelo mundo em 28 dias. Esses aprendizados para Macabéa eram mais importantes do que refletir e ter habilidades.

Ao seguirmos Macabéa, encontramos nas ruas no Rio de Janeiro, "no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina." (LISPECTOR, 1998, p. 12). Mas a personagem é apresentada como alguém que "mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz mal a ninguém." (LISPECTOR, 1998, p. 13).

Se pensarmos na cidade como o lugar do progresso, das astúcias, atravessada por "circuitos e pela convergência de trajetórias" (CAIAFA, 2005), Macabéa situa-se como uma trajetória que recupera a lentidão, a inadaptação ao movimento urbano, o estranhamento diante das demandas impostas, desajeitada nas respostas que oferece. Ela cairia estatelada no chão, se perguntasse a si mesma quem é. Macabéa não se indaga, não vê motivos para isso, ela vive à toa. Segundo o narrador:

> Limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela. Ela que deveria ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha até o terceiro ano primário; por ser ignorante era obrigada na datilografia a copiar lentamente letra por letra (LISPECTOR, 1998, p. 15).

Nas suas andanças pela cidade, a personagem destoa na cidade grande, diz o narrador que ela "é tão tola que às vezes sorri para os outros na rua. Ninguém lhe responde ao sorriso porque nem ao menos a olham." (LISPECTOR, 1998, p. 15-16). "(...) Ninguém olhava para ela na rua, ela era café frio." (LISPECTOR, 1998, p. 27).

A fisionomia amarelada de Macabéa destoa diante da fisionomia da cidade, em suas aventuras, no entanto, ela deixa seus rastros. O rasgo do seu viver à toa ou de sua ignorância, diante do que a cerca, inscreve-se no seu andar pelas ruas, deita-se sobre o rosto da cidade, que jamais será a mesma diante de sua singularidade e de como ela assombra o projeto civilizador e pretensamente harmônico da cidade. Sua esvoaçada magreza se inscreve no seu andar.

> Olhou-se maquinalmente ao espelho que encimava a pia imunda e rachada, cheia de cabelos, o que tanto combinava com sua vida. Pareceu-lhe que o espelho baço e obscurecido não refletia imagem alguma? Sumira por acaso de sua aparência física? Logo depois passou a ilusão e enxergou a cara toda deformada pelo espelho ordinário (LISPECTOR, 1998, p. 25).

Órfã, nascida raquítica no sertão de Alagoas. Tinha tido uma infância sem bola e nem boneca, enquanto as meninas brincavam, a tia a queria para varrer o chão. Moça de poucos luxos, apenas tomar café frio antes de dormir ou vaguear pela Zona Sul para olhar as vitrines. Ou ainda ouvir todas as madrugadas o rádio emprestado de sua colega de moradia, Maria da Penha. Ou quando Olímpico termina o namoro, ela decide dar para si mesma uma festa, que consistiu em comprar um batom vermelho e pintar a boca toda, mesmo fora do contorno dos lábios, para se olhar no espelho com olhar espantado.

No Rio de Janeiro, vive num quarto com mais quatro moças que trabalham nas Lojas Americanas. Sua moradia fica na rua do Acre, que sabemos, pelo narrador, ser uma rua abafada, erma à noite, de ratos gordos na rua, um velho sobrado entre as prostitutas, que serviam aos marinheiros, próximo a um cais imundo, perto de depósitos de carvão e cimento em pó. Mas, na madrugada, havia pelas ruas uma passarinhada buliçosa, de onde brotava a vida.

A história da personagem é como uma crônica de uma morte anunciada, seus movimentos lentos, sua pobreza, feiura e ignorância não acompanham os movimentos frenéticos da cidade,

por isso ela está fadada a não resistir às suas esquinas e a caminhar por suas ruas, imperceptivelmente. Dorme exausta, de boca aberta por causa do nariz entupido, certamente pelos ares poluídos da cidade grande. Dorme enroscada em si mesma, com sua "combinação de brim com manchas bastante suspeitas de sangue pálido." (LISPECTOR, 1998, p. 23-24).

Macabéa não pode concorrer com Glória, seja como datilografa ou mesmo como namorada de Olímpico de Jesus. "Ela, errava demais na datilografia, além de sujar invariavelmente o papel." (LISPECTOR, 1998, p. 25). Seus trajetos, tudo o que a atravessa, rasura o que o texto claro e planificado da cidade impõe. Ela erra no texto, erra na vida, errante diante de um sentido próprio diante da vida e na existência nessa cidade. "Faltava-lhe o jeito de se ajeitar." (LISPECTOR, 1998, p. 24).

Entretanto, a espécie de namoro, desmancha-se quando Olímpico percebe que um relacionamento com Glória poderia ser muito vantajoso para ele do que o amor pálido dele com Macabéa. Para não suavizar a despedida, ele diz: "Você, Macabéa, é um cabelo na sopa. Não dá vontade de comer. Me desculpe se eu lhe ofendi, mas sou sincero." (LISPECTOR, 1998, p. 60). O mundo doe em Macabéa e ela, a todo momento, pede a Glória uma aspirina. "Eu me dôo o tempo todo. (...) Dentro, não sei explicar." (LISPECTOR, 1998, p. 62).

Seu destino parece mudar ao cortar as cartas de Madama Carlota. O futuro belo era tão sedutor quanto a narrativa do rádio: um estrangeiro com muito dinheiro que iria lhe namorar e que teria muito amor por ela e até casaco de pele iria lhe dar. Macabéa, atordoada, sai para encontrar o seu maravilhoso destino, ainda que não precisasse do casaco de pele diante do calor que fazia no Rio de Janeiro. Estava "aturdida sem saber se atravessaria a rua pois sua vida já estava mudada. E mudada por palavras (...) a cartomante lhe decretara sentença de vida." (LISPECTOR, 1998, p. 77).

Seu destino foi como se tivesse estudado de cor a representação do papel de estrela, "pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante da glória de cada um" (LISPECTOR, 1998, p. 29). A sua hora foi diante da estrela do Mercedes amarelo que a pegou na rua. Um carro, um signo da velocidade e do progresso da cidade, ofusca a parca vida de Macabéa e a faz deixar de existir no fluxo da cidade que não pode parar. "Ela era à toa na cidade inconquistável. O destino havia escolhido para ela um beco escuro e uma sarjeta." (LISPECTOR, 1998, p. 81). Diante de sua vazia existência, o narrador pensa em simplesmente não terminar a história, pois Macabéa "não passava de um vago sentimento nos paralelepípedos sujos." (LISPECTOR, 1998, p. 83).

REFERÊNCIAS

ALBERNAZ, Bia. **Claricidade**: a cidade segundo Clarice. Rio de Janeiro: Beco do Azougue: FAPERJ, 2008.

BARTHES, Roland. Semiología y urbanismo. In: **La aventura semiológica**. Barcelona/Espanha: Ediciones Paidos, 1993.

BRITO, Fausto; SOUZA, Joseane de. **Expansão urbana nas grandes metrópoles**: os significados das migrações intrametropolitanas e da mobilidade pendular na reprodução da pobreza. São Paulo em perspectiva, v. 19, n. 4, p. 48-63, out./dez. 2005. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392005000400003 > Acesso em: 05 Jul. 2015.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CERTEAU, Michel. VII Caminhadas pela Cidade. In: **A Invenção do Cotidiano**: 1 Artes de Fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

CAIAFA, Janice. **Produção Comunicativa e Experiência Urbana**. Disponível em: <

www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1589-1.pdf>. Acesso em: Dez. 2005.

FANINI, Michele Asmar. **As modulações da voz feminina na produção de Clarice Lispector**: uma sociologia de sua escrita. (Mestrado em Sociologia) Programa de Pós- Graduação em Sociologia. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004, 261p.

_____. **As confluências entre experiência social e produção literária**: notas para uma sociologia da escrita de Clarice Lispector. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index/neguem/article/view/19/12>. Acesso em: 25 nov. de 2012.

FERREIRA, Teresa Cristina Montero. **Eu sou uma pergunta**: uma biografia de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice, uma vida que se conta**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013[1995].

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. **Estátuas invisíveis**: experiências do espaço público na ficção de Clarice Lispector. São Paulo: Nankin: Edusp, 2010.

MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011[2009].

NUNES, Benedito. O mundo imaginário de Clarice Lispector. In: **O Dorso do Tigre**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, págs. 93 – 129.

_____. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Editora Ática, 1995.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D'Ávila, 1979.

_____. **Clarice Lispector**: a travessia do oposto. São Paulo: Annablume, 1993.

A EMIGRAÇÃO PORTUGUESA NA LITERATURA COM ÊNFASE EM *LIVRO,* DE JOSÉ LUÍS PEIXOTO

Rosemary Gonçalo AFONSO
Gumercinda Nascimento GONDA
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: Pensadores da cultura portuguesa afirmam que "Portugal não tem história, tem mitologia". Nosso trabalho considera esse aspecto na análise do romance *Livro,* de José Luís Peixoto, cujo tema é a emigração portuguesa para a França e que traz uma abordagem nova ao introduzir dados oficiais num texto assumidamente literário. Em *Livro,* os emigrantes são protagonistas da sua história, não obstante as adversidades que geram tantos desencontros envolvendo os personagens. Destacamos a influência dos textos literários na construção da "realidade social" do país, trazendo vários exemplos de narrativas que refletem a experiência em questão, desde o teatro de Gil Vicente, e defendemos que a linguagem, mais do que descrever, tem o poder de constituir aquilo que é por ela representado, uma vez que não há discursos neutros. Revisitar o tema é apresentar um outro ponto de vista sem, contudo, se prender ao passado ou ao fato histórico, instaurando um novo presente.
Palavras-chave: Emigração portuguesa. História. Literatura.

(...)
Valeu a pena?

Tudo vale a pena
se a alma não é pequena.

Deus ao mar o perigo e o abismo deu
mas nele é que espelhou o céu.
(Fernando Pessoa)[1]

A história de Portugal está intimamente ligada às migrações e à emigração. A própria reconquista cristã, que consolida o reconhecimento de um novo reino, independente dos demais reinos ibéricos, desenha as fronteiras do país num movimento de recuperação de territórios ocupados pelos mouros, no sentido de Norte para o Sul, na faixa mais ocidental da península, ainda no séc. XII.

Outro momento histórico significativo resulta de um projeto de expansão que alcança proporções inesperadas, garantindo a presença portuguesa em regiões para além daquelas banhadas pelo Oceano Atlântico, chegando às Américas, África, Ásia e Oceania, sobretudo durante séculos XV e XVI. Com início em 1415, quando ocorreu a conquista de Ceuta, até a perda de Agadir, em 1541, as grandes navegações, que marcam o início do processo de Globalização, levaram centenas de homens, voluntária ou involuntariamente, a se espalharem pelo mundo, cruzando "mares nunca antes navegados", como exalta o poeta Luís de Camões na epopeia *Os Lusíadas.* Nesse texto de 1572, a aventura dos portugueses é imortalizada pela representação literária da viagem de Vasco da Gama à Índia.

Ainda antes da publicação d'*Os Lusíadas,* Gil Vicente já havia registrado o esvaziamento do país em virtude da partida dos homens em busca das oportunidades prometidas pelas expedições marítimas. Foi no *Auto da Índia*, apresentado pela primeira vez em 1509. Lembramos que só a primeira grande expedição portuguesa, de acordo com o historiador José Hermano Saraiva (1989, p.47), levou a bordo 20.000 homens.

[1] PESSOA, Fernando. *Mensagem.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 98.

É também esse assunto que permeia a crítica lançada pelo "Velho do Restelo" na epopeia camoniana. Sendo talvez o texto de maior impacto na formação da "alma" nacional, ele também aponta o verdadeiro interesse envolvendo essas viagens: encontrar "Fama" e poder, ou seja, prestígio e dinheiro. Na estrofe 97 do Canto IV, dando continuidade a um discurso iniciado duas estrofes antes, o "velho" reforça o lamento das mulheres no momento da partida das naus, quando se despedem de seus maridos e filhos:

> A que novos desastres determinas
> De levar estes Reinos e esta gente?
> Que perigos, que mortes lhe destinas,
> Deba[i]xo dalgum nome preminente?
> Que promessas de reinos e de minas
> De ouro, que lhe farás tão facilmente?
> Que famas, lhe prometerás? Que histórias?
> Que triunfos? Que palmas? Que vitórias?
> (CAMÕES, Luís de. 1988, p.112)

Ainda que a exaltação dos feitos portugueses seja o tema central do texto, e daí o interesse político em interpretá-lo como um relato histórico, a acusação lançada pelo poeta acerca do sacrifício do povo merece ser compreendida no seu contexto, visto que, um século depois da conquista de Ceuta, quando as tentativas de expansão precisaram ser interrompidas e os esforços concentraram-se na manutenção do que já dominavam, as perdas de vidas eram muito superiores aos ganhos materiais e, como lembra Saraiva (1989, p. 47-48), "Raras eram as famílias que não tivessem vários filhos mortos nas praças de África".

Seria preciso outro trabalho para discorrer sobre as implicações da fala do Velho do Restelo; que, em termos literários, dialoga com o lamento do autor no Canto X, ao sugerir, na estrofe 145, que seu canto não seria compreendido por dirigir-se "a gente surda e endurecida". Não obstante o despreparo do público numa determinada época, o texto literário encontra seus interlocutores e inspira novas interpretações e representações para o fato que o motiva. No caso citado, lembramos que, décadas depois, a angústia de Camões inspirou o questionamento colocado por um dos mais difundidos poemas da Literatura Portuguesa: *Mar Português,* de Fernando Pessoa, reproduzido parcialmente em nossa epígrafe. A escolha desse poema para direcionar a leitura deste artigo deve-se ao fato de identificamos um paralelo entre os riscos das navegações e os das emigrações sem planejamento, intensificados pelo desconhecimento do percurso e do destino.

O reconhecimento da ausência de um público capaz de compreender o sentido literário do texto é importante para perceber como, no caso português, o impacto desses textos na construção do imaginário de nação foi tão significativo. Essa constatação levou grandes pensadores da cultura portuguesa, tais como Eduardo Lourenço e Boaventura de Sousa Santos (1995, p.54), a afirmarem que Portugal não teria história, mas sim mitologia. Isso porque suas referências prendem-se muito mais a textos ficcionais do que aos documentos oficiais ou históricos.

Muitos outros textos poderiam ser destacados para demonstrar a representação da diáspora portuguesa, dentre eles: a *Peregrinação,* de Fernão Mendes Pinto, um livro de viagens do séc. XVI; *A História do Futuro,* do Padre António Vieira, texto de 1718; ou ainda alguns romances do século XIX. Entretanto, nossa análise prioriza o romance *Livro,* do português José Luís Peixoto, publicado pela primeira vez em 2012, cujo tema é a emigração portuguesa para a França. Esse país foi o principal destino daqueles que deixaram suas vilas e aldeias, movidos pelas oportunidades de trabalho geradas pela necessidade de reconstrução dos países europeus

envolvidos nas duas Grandes Guerras mundiais ocorridas no séc. XX, e também dos que fugiam da Guerra Colonial portuguesa na África sustentada pelo governo do ditador Oliveira Salazar.

Quando escreve o romance, Peixoto precisa considerar os estereótipos forjados pelas narrativas anteriores e ainda a censura mantida pelo Estado Novo português, de 1933 a 1975, que condicionou a autorização das publicações envolvendo o tema.

A narrativa ficcional não é um mero relato de acontecimentos; nela as ações sofridas ou praticadas pelos personagens são absorvidas pelo viés da sensibilidade, o que proporciona uma forma de conhecimento que privilegia a reflexão acerca dos fatos e dos homens, numa tentativa de compreensão não apenas desses fatos, mas, sobretudo, da natureza humana. Talvez o poder da Literatura seja o de, sendo linguagem, construir um imaginário acerca dos temas que trata; e se a linguagem distorce os acontecimentos, em virtude do olhar como são apresentados, é essa mesma linguagem que permite perpetuar as ações, para que não se percam no tempo. Mesmo que o contexto histórico de uma obra literária possa ser facilmente observável é importante lembrar que, como reforça Lacan, a dimensão da obra de arte consiste em transpor o seu tempo, ou seja:

> [consiste] em não estar inserida num tempo que a encerra e lhe dá sentido, mas engendrar, ela própria, um presente, um passado e um futuro. Abandonando a ideia rasa do artista como testemunha de seu tempo, trata-se de pensar que a obra de arte instaura o seu tempo. (LACAN, 2012, p.61)

A primeira cena do romance *Livro* mostra uma mãe que abandona o filho de seis anos para emigrar. A criança é o protagonista Ilídio. O gesto não é submetido a qualquer julgamento; somos levados a conhecer o universo individual das personagens, que ganham humanidade ao serem vistas de forma independente, embora possam ser facilmente incluídas num grupo estereotipado, composto sobretudo por camponeses pobres. A vontade de respeitar cada uma das histórias é uma preocupação do autor, e a poucos parágrafos do fim, isso é confirmado pela seguinte reflexão: "Cada letra e cada espaço das páginas anteriores equivale a quase duas pessoas de origem portuguesa a viverem na França em 1990" (PEIXOTO, 2012, p.260). Um pouco antes, usando uma estratégia para evidenciar a quantidade de pessoas que emigrou, o autor incorpora números oficiais ao seu texto e informa: "Em 1990, viviam na França um total de 798837 pessoas de origem portuguesa, 603686 dos quais nascidos em Portugal e 195151 nascidos na França" (PEIXOTO, 2012, p.260). Uma pesquisa superficial confirma esses dados, embora não sejam os únicos, e desperta a curiosidade dos leitores interessados na questão.

No decorrer da narrativa, o leitor acompanha o percurso entre Portugal e França realizado em 1964 por três jovens que saem de uma mesma vila: Ilídio, Adelaide e Cosme. Ilídio e Adelaide são namorados e nunca pensaram em emigrar; no entanto, quando o rapaz pede a moça em noivado, a tia desta, enciumada, obriga a jovem a viajar para a França sem sequer informar seu destino ao rapaz. Quando descobre o que aconteceu, Ilídio, que nunca ultrapassou o trauma da perda da mãe, decide tentar alcançá-la. Cosme, amigo de Ilídio, se prontifica a acompanhar o companheiro, visto que, a essa altura, já conhece o risco iminente de morrer ou ficar mutilado na Guerra Colonial em curso.

Sobre as motivações para emigrar, cada um desses personagens segue um impulso ou obrigação diferente do previsto pelo senso comum: a pobreza, sintetizada pela ideia de carência de bens materiais, embora seja muito mais do que isso.

A descrição do percurso revela dificuldades impensadas em virtude da precariedade das estradas e das condições desumanas a que são submetidos os clandestinos envolvidos na travessia

de duas fronteiras: de Portugal para a Espanha e da Espanha para a França. É a travessia que ficou conhecida como "o salto", feita em pequenos caminhões e a pé, quase sempre à noite e, em muitos trechos, com os envolvidos escondidos sob uma lona. Destacamos um trecho da viagem, descrita numa perspectiva quase naturalista:

> A lona cheirava a borracha e a terra seca. O ar que respiravam e que atravessavam com os olhares era cinzento-escuro, não a cor do fim da tarde, mais escuro do que isso. Talvez por culpa dos solavancos, talvez por culpa dos nervos, um dos homens vomitou o líquido amarelo que lhe forrava o estômago, essa água chilra, claras de ovo, escorria pelo chão, passava pelas botas dos homens sentados e cheirava a vinagre azedo. (PEIXOTO, 2012, p.103).

Na França, o destino dessas pessoas são os "bidonvilles", bairros pobres nas periferias das grandes cidades. O estranhamento e o fascínio que a cidade desperta são evidenciados no texto e a rotina dos emigrantes mostra sua rápida adaptação à nova realidade, não obstante a saudade da sua terra natal. Tanto que o objetivo da maior parte deles é criar condições de estabilidade para concretizar o almejado retorno ao se aposentarem.

A França impõe a Ilídio e Adelaide um desencontro de vários anos, e é quando se reencontram na vila que Adelaide engravida. Seu filho recebe o nome de Livro e acredita ser filho de Constantino, um português que optou pelo exílio por razões políticas com quem Adelaide havia se casado.

Ao retomar em *Livro* a experiência de tantos portugueses que se viram forçados a emigrar, José Luís Peixoto destaca um aspecto que envolve a memória tanto dos que partiram quanto dos que ficaram, e, portanto, admite que sua vida se confunde com a dessas pessoas[2] ou, antes, que nenhuma história se constrói sem a contribuição da história dos demais, a partir de diferentes pontos de vista. Sendo assim, nunca é redundante voltar ao tema, garantindo esses diferentes olhares. Revisitar o passado, longínquo ou não, evitando a cristalização das interpretações, é uma das características de autores mais recentes, alguns contemporâneos do período que representam em suas narrativas. Inseridos no que alguns teóricos classificam como pós modernismo, eles confirmam a seguinte afirmação de Linda Hutcheon (1991, p.147): "A ficção pós-moderna sugere que reescrever ou reapresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico". Hutcheon insiste na importância de situar o sujeito dentro do contexto representado, o que implica reconhecer sua ideologia e sugerir novas noções de subjetividade. Segundo essa pesquisadora: "O sujeito da história é o sujeito na história, sujeito à história e a sua própria estória." (HUTCHEON, 1991, p.226).

Observemos uma passagem do romance analisado: "Aquilo que sei (2) dá-lhe realidade" (PEIXOTO, 2012, p.217). Essa afirmação, desdobrada por uma extensa nota de rodapé, propõe uma reflexão sobre a possibilidade de se preencher as lacunas da história, pessoal e coletiva, a partir do esforço de um aprendizado "sem mapa"; ou seja, buscando informações nas fontes menos evidentes, mas não menos proveitosas. Esse é, na verdade, o ponto a favor da Literatura em relação à História Oficial, cujos textos precisam ser interrompidos sempre que faltam registros que comprovem aquilo que se pode inferir, mas não afirmar. Nesse sentido, *Livro* está

[2] Os pais de José Luís Peixoto foram emigrantes, e embora o autor confesse, em algumas entrevistas, que se sentia excluído das conversas entre seus pais e suas irmãs, que viveram na França, a sua própria vida esteve condicionada também por esse aspecto familiar.

comprometido com a metaficção historiográfica, que resgata do esquecimento elementos que precisam ser observados na construção da memória de um determinado episódio. Mais do que descrever, a linguagem tem o poder de constituir aquilo que é por ela representado, o que elimina a existência de discursos neutros em termos de valores.

Ainda que tenham sido protagonistas de narrativas que neles se inspiraram, a atuação direta dos emigrantes na transformação da sua realidade foi minimizada, e eles foram representados como coadjuvantes da história. Em *Livro,* José Luís Peixoto lhes dá um protagonismo pouco frequente aos excluídos, lembrando que foram, e continuam sendo, uma força motriz que recuperou cidades devastadas pela guerra, e que ainda contribuem na manutenção das mesmas. Sendo assim, a voz dessas pessoas não pode ser ignorada no processo de escrita do período que os envolve diretamente; tampouco a influência das experiências trazidas por elas deve continuar sendo negligenciada na lista de circunstâncias que contribuíram, e continuam contribuindo, sobretudo através dos mais jovens, na transformação de Portugal num país capaz de dialogar com os demais países europeus de forma equilibrada.

O romance rompe com o silêncio, revela que a pobreza tem nuances difíceis de mensurar, apresenta indivíduos extremamente distintos, apesar das indiscutíveis semelhanças, elimina a banalidade de uma única resposta para um fenômeno que todos os portugueses, de uma maneira ou outra, conhecem.

A emigração, como se observa no cenário mundial desse nosso século XXI, é uma forma de luta; muitas vezes a única identificada pelos que a empreendem, e o preconceito que geralmente estigmatiza emigrantes e refugiados mostra que ainda temos muito a pensar sobre o verdadeiro sentido do termo Globalização – e só poderá ser feito em outro trabalho).

REFERÊNCIAS

ANTUNES, M. L. Marinho. **Vinte anos de Emigração Portuguesa.** Disponível em: <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1224257153O5iFM4jp3Cy32UN4.pdf>. Acesso em Set. de 2016.

ARENDT, Hannah. **A condição humana.** Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização**: as consequências humanas. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

CAMÕES, Luís de. **Obra completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

HORKHEIMER, Max. **O eclipse da razão**. São Paulo: Centauro, 2002.

LACAN, Jacques. **O escrito, a imagem**. Tradução de Yolanda Vilela. Prefácio de Rose-Paule Vinciguerra Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

LOURENÇO, Eduardo. **Nós e a Europa ou as duas razões**. 3ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. [s.d.]

LUKÁCS, Gyorgy. **El alma y las formas. Teoria de novela.** México Barcelona Buenos Aires: GRIJALBO, s/d.

PEIXOTO, José luís. **Livro.** 7ed. Lisboa: Quetzal, 2012.

SARAIVA, José Hermano. **Breve História de Portugal.** Mirandela, Portugal: Bertrand, 1989.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade. In: RAMALHO, Maria Irene; RIBEIRO, António de Sousa (Orgs.). **Entre ser e estar***:* raízes, percursos e discursos de identidade. Porto: Afrontamento, 2001, p.23-85.

A FORÇA DA ANCESTRALIDADE NA OBRA "O MUNDO SE DESPEDAÇA" DO ESCRITOR NIGERIANO CHINUA ACHEBE

Auricléa Barros PEREIRA
Henrique Antunes CUNHA JR.
Universidade Federal do Ceará (Faculdade de Educação)

RESUMO: Entendemos que a literatura em seus variados gêneros é um terreno fértil para o diálogo interdisciplinar. Pretendemos nesta comunicação apresentar o escritor Chinua Achebe e sua obra *O mundo se despedaça*, publicado originalmente em 1958 e traduzido para mais de 50 línguas. No romance queremos enfatizar a ancestralidade, a qual constitui a base dos valores civilizatórios das sociedades tradicionais africanas e permeia o romance do referido autor, o qual escrevia como compromisso, deixando uma mensagem de protesto contra o colonialismo, ensinando o povo africano valorizar sua cultura, tradições, como também contar a história sob o ponto de vista africano. Aproximamos assim nossa reflexão da política que envolve entre outros elementos, a ética e compromisso problematizados na obra de Chinua Achebe.
PALAVRAS-CHAVE: Chinua Achebe. Sociedades Tradicionais Africanas. Ancestralidade.

INTRODUÇÃO

A nossa proposta, como já dissemos anteriormente, é apresentar o escritor nigeriano *Chinua Achebe* e sua obra: O Mundo se despedaça. Na qual, o autor ressalta valores das sociedades africanas ao mesmo tempo em conflito com a presença e as influências da cultura ocidental advindas com o sujeito colonizador e explorador.

O continente africano se destaca por sua dimensão territorial e diversidade linguística e cultural é visto a partir da perspectiva ocidental de forma equivocada e depreciativa bem como suas sociedades subestimadas. Porém, no decorrer dos anos intelectuais negros e negras têm aprimorado suas reflexões e estudos acerca da diversidade e das potencialidades dos vários países que compõem este imenso continente. Na literatura, como não poderia ser diferente, teve o aporte no movimento denominado Negritude, onde no ano de 1956 na *Sorbonne*, Paris aconteceu o 1º Encontro dos Escritores e Artistas africanos. O evento foi organizado pela Revista *Présence Africaine*, na época coordenada por *Alaine Diop* e entre os presentes estavam *Franz Fanon* e Mário de Andrade.

As temáticas deste evento tiveram suas discussões baseadas no caráter anticolonialista e, ainda hoje, constitui uma de suas principais características, sendo também variada e rica em detalhes. A literatura africana tem origem com as literaturas latina e árabe, valendo ainda destacar, Agostinho de Hipona que viveu no século IV d.c.

Na metade do século XX, as obras literárias africanas serviram, sobretudo, para denunciar abusos sociais e políticos quando da emancipação e independência dos países africanos de língua portuguesa. Os autores chamam atenção dos sujeitos africanos para valorização de sua cultura e tradições africanas.

Queremos ressaltar ainda que, para adentrar no universo literário africano pressupõe pensar a tradição oral bem como a própria literatura africana que emergem nas obras, com um panorama de fundo político resultante de processos internos das lutas de libertação nacional e denúncia dos abusos causados pelo processo de colonização. Portanto, é dentro deste contexto que se insere a obra e o trabalho de *Chinua Achebe,* pois como crítico de obras que deturpam as

sociedades africanas, escreve exatamente para desconstruir esta visão preconceituosa, valorizando a tradição e denunciando as práticas abusivas cometidas pelos exploradores e colonizadores europeus.

O ESCRITOR

Para compor as informações sobre a trajetória de *Albert Chinualumogu Achebe*, recorremos a artigos do Jornal O Globo Online, Portal da Literatura e a Santos (2013) na seção autores, portanto as informações que se seguem são baseadas nas respectivas fontes. O autor nasceu no dia 22 de março do ano de 1930em *Ogidi*, região localizada no Norte da Nigéria, colônia britânica e um dos primeiros centros de trabalho missionário anglicano. Fez seus estudos básicos em um colégio missionário. Foi educado no seio de uma família cristã evangélica, porém também criado em sua cultura tradicional *Igbo*, seu grupo étnico. Ao ingressar na universidade recusou usar seu nome britânico *Albert* e assumiu definitivamente o seu nome *Igbo Chinualumogu*, o qual abreviou para o que hoje conhecemos: *Chinua*.

Depois de estudar medicina e literatura na Universidade de *Ibadan* foi trabalhar para a Companhia de Radiodifusão nigeriana em Lagos. Sua carreira na Rádio foi finalizada abruptamente em 1966 quando o próprio abandonou o cargo de diretor de radiodifusão externa durante a sublevação nacional e os massacres que conduziram à guerra do Biafra[1]. Escapou do confronto com soldados armados que aparentemente acreditavam que o seu romance Um Homem Popular, implicava no primeiro golpe militar da Nigéria.

A carreira de *Achebe* como acadêmico universitário começou em 1967 ao ser nomeado *Senior Research Fellow* da Universidade da Nigéria. Tornou-se professor émerito em 1985. Dentre as universidades que lecionou, contam-se as universidades de *Massachussetts* e a do *Connecticut*. Passou a morar definitivamente nos Estados Unidos em 1990, quando sofreu um acidente automobilístico, que o deixou com dificuldades motoras.

Achebe recebeu em 1987, o mais importante galardão nigeriano que premia o trabalho intelectual, o Prêmio de Mérito Nacional Nigeriano. Recebeu também em 2002, o Prêmio da Paz, oferecido pela feira de *Frankfurt* na Alemanha e em 2007, recebeu o Prêmio Internacional *Man Booker*, um dos prêmios mais importantes da literatura inglesa.

Ainda sobre a sua trajetória, *C. Achebe* foi diplomata da República de Biafra e fundou a *Heinemann African Writers Series*, editando mais de 100 títulos ou obras de autores africanos (PORTAL DA LITERATURA, 2013).

Segundo Santos (2013) sua obra mais conhecida é o Mundo se despedaça (1958) a qual foi traduzida para mais de cinquenta idiomas e publicada a primeira vez no Brasil pela Editora Ática em 1983 e posteriormente, pela Companhia das Letras em 2009, foi considerada pela Revista *Times* um dos 100 melhores títulos de língua inglesa entre os anos de 1923 a 2005. Santos (2013) ao apreciar a obra de *Chinua Achebe* por ocasião de seu falecimento lamenta que a academia sueca

[1]A guerra do Biafra foi um conflito ocorrido entre os povos de etnia Haucá e Ibos numa tentativa de separação das províncias ao sudeste da Nigéria. Os Haucás eram mulçumanos originários do norte do país e viviam em sistema semi- feudal. Já os Ibos eram considerados a elite nigeriana, possuíam os melhores salários e cargos e eram provenientes do leste do país. Em 1966 os soldados da etnia Igbo tomaram o país num golpe de estado, porém seis meses depois, os soldados Haucás tomaram o poder massacrando os Igbos. Os sobreviventes refugiaram-se em terras do leste e proclamaram a república de Biafra. O conflito durou de julho de 1966 a janeiro de 1970.

de literatura perdera a oportunidade de dar a *C. Achebe* o seu maior prêmio e por merecimento. Pois para Santos (2013, on-line) "ele mostra nesta obra que é possível criar, inventar e construir algo a partir daquilo que outrora fora despedaçado."

Ainda sobre a obra de *C. Achebe*, a mesma é composta de cerca de 30 livros entre contos, romances e poesia. Neles o escritor e também crítico literário retrata o efeito da colonização no continente africano bem como críticas à política nigeriana. Além disso, *Chinua Achebe* foi casado e teve quatro filhos, faleceu em 21 de março do ano de 2013 na cidade de *Boston,* nos Estados Unidos (O GLOBO ONLINE, 2013).

A OBRA O MUNDO SE DESPEDAÇA E AS SOCIEDADES TRADICIONAIS AFRICANAS

A obra O Mundo se despedaça é um romance de gênero narrativo onde o autor rompe com os paradigmas antigos da narrativa literária africana e afirma que "é impossível escrever em África sem uma espécie de compromisso, uma mensagem, um protesto. A decência e a civilização impõem ao escritor estar ao lado das pessoas que não têm poder." (ACHEBE, 1972, p. 7). Assim, o escritor narra a história do povo da etnia *Ibo*, habitantes de uma região do sudeste da Nigéria onde a personagem principal é o guerreiro *Okonkwo* da etnia *Ibo* numa aldeia chamada *Umuófia*.

Okonkwo é um homem de meia idade, conhecido em outras aldeias pela sua força e por ser um exímio guerreiro, mas de temperamento explosivo. É casado com três mulheres, possui filhos e filhas, cultiva inhame e cultua seus ancestrais. Entretanto, teme que seu filho mais velho, chamado *Nwoye* não siga a tradição e não se torne um guerreiro (ACHEBE, 2009).

Na primeira parte do romance, *Achebe* apresenta à narrativa alternando descrições que ora se passam no passado e outras vezes no presente, confirmando assim que "a ancestralidade implica uma ideia de renovação em ciclos espiralados numa dinâmica sempre crescente." (CUNHA JR. 2008, p. 94). É, pois assim o modo de pensar o tempo nestas sociedades.

Desta forma, também são as descrições da vida cotidiana de Okonkwo ou do clã que, de certa forma, é a vida de *Umuófia,* que consiste em cultuar os ancestrais, respeitar as decisões dos oráculos, cultivar inhame, respeitar e recorrer aos *egwungwus*[2] quando for necessário (BENISTE, 2011). É ainda nesta primeira parte do romance que o escritor descreve o momento da morte de um amigo de *Okonkwo*, chamado *Ezeudu,* onde toda a aldeia lamenta e mistura vozes com sons de tambores e a preparação para os funerais, pois nas sociedades tradicionais africanas (ACHEBE, 2009).

Informa-nos, Cunha Jr. (2008) que a relevância dos rituais fúnebres é relativa à importância social dos indivíduos, aos préstimos que este realizou na comunidade, neste caso, *Ezeudu* fora um grande guerreiro, adquiriu títulos importantes e era um homem velho, categoria muito respeitada nestas comunidades, pois se acredita que estão muito perto dos ancestrais e também da condição de tornar-se um ancestral que protege a sua comunidade.

Porém, um grito anuncia a morte acidental de um garoto de sua aldeia, no caso, o filho de *Ezeudu*, que estava participando dos ritos funerais do pai. Sua morte foi causada pela arma de *Okonkwo*. Por causa deste acontecimento, *Okonkwo* foge com sua família para *Mbanta*, a aldeia de

[2] Segundo José Beniste, egwungwun ou egungun, é um espírito ancestral que se manifesta em rituais religiososespecíficos. Por não mostrar nenhuma parte do corpo que é coberta por tecidos, é também denominado mascarado.

sua mãe e no dia seguinte, os homens da família de *Ezeudu* vestidos com trajes de guerra, invadiram o local onde residia a família de *Okonkwo*, queimaram, demoliram o muro, mataram os animais e destruíram os celeiros. Desta forma, estava concluída a justiça da deusa da terra, pois estes homens representavam os mensageiros da deusa e sua ação não foi vingar-se de *Okonkwo* e sim fazer uma limpeza na terra, antes habitada por ele. Este fica exilado de sua aldeia por sete longos anos (ACHEBE, 2009).

O tempo transcorre e outros acontecimentos desestabilizadores desta sociedade viriam se concretizar, quando da chegada do homem branco na aldeia. Por estes tempos, já se contavam histórias envolvendo o homem branco, possuidor de poderosos feitiços, capazes de destruir uma aldeia inteira (ACHEBE, 2009).

Alguns acreditavam, outros não, mas o certo é que *Okonkwo* não subestimava tais histórias. Até que um dia, um grupo de missionários chega à aldeia, constroem uma igreja e convertem algumas pessoas da aldeia à nova religião. O sofrimento maior de *Okonkwo* é quando o seu filho, *Nwoye* se junta aos missionários (ACHEBE, 2009). Os missionários por não entenderem as práticas desta comunidade, aldeia, dizem que os deuses que estes cultuam são falsos. Eles não entendem que os conceitos de religião e sociedade são imbricados. Não há separação entre religião e sociedade:

> A ancestralidade faz parte da religião e da sociedade. Em tudo se faz referência à ancestralidade. Existem, para cada família, os ancestrais diretos, os membros da família, assim como existem os ancestrais da comunidade, aqueles que criaram a comunidade. A história mitológica e a história vivida das comunidades são definidas como base na ancestralidade. A ancestralidade representa também a preservação de costumes, esta referida aos conceitos de tradição, de fundamento da sociedade e da origem (CUNHA JR. 2008, p. 94).

O momento mais difícil para a comunidade em relação à presença dos missionários na aldeia foi quando os novos convertidos destruíram os altares das suas divindades e os missionários instauram uma "ordem" na aldeia. Tudo isso é percebido e vivenciado por *Okonkwo*, quando este retorna à *Umuófia* e por não aceitar a intervenção dos missionários, ele é preso junto com outros indivíduos do seu clã. É espancado fisicamente, e ao ser libertado, nutrindo um sentimento de vingança, convoca uma reunião com os outros membros do clã para decretar guerra aos missionários mesmo que sozinho (ACHEBE, 2009).

Entretanto, esta atitude é repensada, pois fazer a guerra significava guerrear com seus irmãos convertidos, lembramos que nestas sociedades a relação de parentesco é extensa, "o pertencimento a uma família é dado por categorias de convívio social. Existem vilas em que todos os habitantes se consideram parentes por identidade territorial, ou por razões de ancestralidade" (CUNHA JR. 2008, p. 98).

No momento em que este fato é discutido chegam os guardas brancos e a reunião é interrompida. Após um dos guardas, proferir palavras rudes e desafiar *Okonkwo*, este desembainha o seu facão e corta a cabeça do guarda, enquanto os outros fogem. Após este episódio, *Okonkwo*s e enforca numa árvore atrás de seu *compound* (ACHEBE, 2009).

CONCEPÇÃO DE ANCESTRALIDADE

Apesar de já termos nos referido em momentos anteriores, neste texto, sobre a ancestralidade, aqui especificamente, tentaremos de uma forma mais objetiva, acentuar alguns de seus aspectos e características.

No romance, de *Chinua Achebe*, destacamos o culto aos ancestrais praticados pelos habitantes da aldeia de *Umuófia*, esta prática segundo Luz (2000) é uma característica invariável das religiões negras e é o marco sob o qual se dá continuidade ao processo civilizatório negro no trânsito transatlântico. O referido autor ainda nos informa que a ancestralidade não é tão somente uma relação de parentesco consanguíneo, mas é, sobretudo, o principal elemento da cosmovisão africana no Brasil, neste caso, tornou-se o signo da resistência afro descendente.

A ancestralidade perpassa o limite biológico, ou seja, na perspectiva das sociedades tradicionais africanas não é uma simples referência aos antepassados, avança para além dos sentidos, tornando-se assim:

> Uma categoria analítica que se alimenta da experiência de africanos e afrodescendentes. Para compreender essa experiência múltipla sob um conceito que lhe dá unidade compreensiva, sem reduzir a multiplicidade da experiência a uma verdade, mas, ao contrário, abre para uma polivalência dos sentidos (OLIVEIRA, 2009, p. 7).

Assim, entendemos que a ancestralidade compreende um sistema que dá continuidade aos valores tradicionais africanos, onde na sua diversidade encontra uma unidade e se apresenta tanto nas tradições religiosas como no cotidiano e organização sociais das sociedades tradicionais africanas. Ficando desta forma, improvável estabelecer separação entre religião e vida social e comunitária destas sociedades.

A ancestralidade dá continuidade à tradição e fortalece os valores civilizatórios fortalecendo a identidade do povo africano. É isto que *Chinua Achebe* em seu romance tenta fazer com que os leitores percebam no percurso da trama. O choque entre a cultura trazida pelo homem branco com a cultura existente na aldeia de *Umuófia* e não conhecida pelo mundo ocidental e vice-versa torna os habitantes da aldeia vulneráveis, porém há sempre a resistência de não aceitação entre os lados e pela relação de poder se estabelece os mecanismos de enfrentamento, resistência e estratégias entre grupo dominante e dominado.

PARA CONCLUIR

O mundo que *C. Achebe* nos apresenta no romance não é um mundo periférico, envolve o clã, os ancestrais, oráculos, e tudo mais que permeia a vida das sociedades tradicionais africanas. Mostra-nos também a forma com que os colonizadores tratam as sociedades não conhecidas por eles. Estestratam tais sociedades, como primitivas, desequilibram os costumes locais implantando outras instituições, como a "escola", a "lei" e a "polícia", como se estas comunidades vivessem à revelia e sem organização própria.

Ainda assim, já no fim do romance quando um dos missionários resolve escrever um livro sobre os acontecimentos na aldeia de *Umuófia*, trata-se como *C. Achebe* denuncia da tentativa do homem branco usar este recurso como forma de, a partir de sua perspectiva, descrever os fatos, subalternizando as culturas africanas e taxando-as de sociedades sem Estado. Além de a instituição Igreja, através da religião, agir de forma dominadora chegando a exterminar a dinâmica da vida dos habitantes da aldeia; não respeitando sequer as suas tradições.

A obra de *C. Achebe* é permeada de conflitos que dão consistência ao romance. O autor nos fala não somente daquele clã, mas de toda a dinâmica social do grupo, pois o próprio *Okonkwo* não é um ser individualizado, ele é a própria comunidade. Arriscamo-nos aqui classificar a obra de *C. Achebe* de narrativa etnográfica, pelo caráter descritivo que o autor conduz o enredo.

Ainda nos convida a refletir sobre outros mundos ou mesmo sociedades de grupos minoritários que foram e são cotidianamente assolados por práticas e condutas dominadoras. De sistemas ditos democráticos ou aliados ao poder, minimizam a importância e os alijam de direitos justificados pelo discurso de "protetores" ou porta- voz de tais grupos. Não é difícil recorrer a esta analogia se pensarmos nas nossas comunidades quilombolas e no povo indígena, na forma como estes são ignorados pela estrutura social e política de nossa sociedade.

Chinua Achebe nos coloca diante de um mundo complexo, repleto de seres, coisas e instituições que na perspectiva dos habitantes da aldeia de *Umuófia* estão todos conectados, não no sentido técnico da palavra, mas trata-se da interligação entre tudo com todos. De forma sutil, nos faz repensar nossos valores enquanto sociedade ocidental em contraposição aos valores civilizatórios das sociedades tradicionais africanas, bem como nossas heranças culturais.

REFERÊNCIAS

ACHEBE, Chinua. O mundo se despedaça. Tradução Vera Queiroz da Costa e Silva, introdução e glossário Alberto da Costa e Silva. Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 2009.

ACHEBE, Chinua. Entrevista concedida à African and Afro-American Research Institute, Texas, 1972.

BENISTE, José. Dicionário Yorubá/ Português. Bertrand Brasil. Rio de Janeiro, 2011.

CUNHA Jr. Henrique Antunes. História e Cultura africana e os elementos para uma organização curricular. In: BARROS, José Flávio Pessoa de; OLIVEIRA, Luiz Fernandes de (Orgs). Todas as cores na educação: contribuições para uma reeducação das relações étnico – raciais no ensino básico. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2008, p. 81 – 128.

LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira. 2ed: Salvador: EDUFBA, 2000.

OLIVEIRA, Eduardo. Epistemologia da ancestralidade. Revista de Sociopoética e abordagens afins, Fortaleza, v.1 n.2, p. 1-10, mar/agosto, 2009.

O GLOBO ONLINE. "Morre, aos 82 anos, Chinua Achebe, pai da literatura moderna africana. 2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/morre-aos-82-anos-chinua-achebe-pai-da-literatura-moderna-africana-7917459>. Acesso em: 13 setembro 2016.

SANTOS, Joice. Costumes confusos. Revista História.com.br. 2013. Disponível em: <www.revistadehistoria.com.br/secao/livros/costumes-confusos>. Acesso em: 23 setembro 2016.

PORTAL DA LITERATURA. Escritores. 2013. Disponível em: <www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor>. Acesso em: 05 agosto 2016.

A GRANDE ÉPICA: EPOPEIA E ROMANCE – APREENSÕES DA TOTALIDADE DO MUNDO EM *A TEORIA DO ROMANCE*[1]

Maria Efigênia Alves MOREIRA[2]
Antônio VIEIRA

RESUMO: A presente pesquisa tem como objetivo apresentar e discutir a grande épica, da epopeia ao romance, enquanto estéticas capazes de apreender a totalidade do mundo, a partir do ensaio A Teoria do Romance, de Georg Lukács (2009). No presente trabalho, é apresentado, suscintamente, o mundo épico clássico até o surgimento da individualidade do homem, surgindo assim o romance que se ergue como gênero capaz de abarcar a totalidade do mundo, através de recortes, num mundo fragmentado e não poético. Foram utilizado como referenciais teóricos o próprio LUKÁCS, na obra "O romance como epopeia burguesa" (1935), HEGEL (1993) e outros. A referida pesquisa traz também uma abordagem da singularidade do homem moderno e a manifestação dessa subjetividade no gênero romance.
PALAVARAS-CHAVE: Estética. Epopeia. Modernidade. Romance.

ABSTRACT: This study aims to present and discuss the great epic, from the epic to the novel, as aesthetics able to grasp the whole world, based on the Lukacs' essay "The Theory of Romance" (2009). In the present work, the classic epic world is briefly presented until the emergence of the man's individuality, that caused the emergence of the novel that stands as a genre capable of embracing the totality of the world, through clippings, in a fragmented and non-poetic world. The theoretical framework is LUKÁCS himself, with the book "The novel as bourgeois Epics" (1935), the Hegel's "aesthetics" (1993) and others. This research also brings an approach of the modern man's uniqueness and the manifestation of subjectivity in the novel.
KEY WORDS: Aesthetics. Epics. Modernity. Novel.

INTRODUÇÃO

As formas literárias vigentes se articulam com a sociedade em que estão imersas, visto que cada tempo histórico traz consigo suas formas de representação estética. A grande épica, iniciada no mundo clássico com a epopeia, e vigente no mundo moderno pelo romance, traz em seu arcabouço, modelos de sociedade e percepções diferenciadas do mundo. Para se compreender as transições estéticas, quando um gênero se sobressai em determinado tempo histórico, adequando-se a um tipo de sociedade, faz-se necessário, *a priori,* compreender o modo de vida dos povos, seus anseios e lutas.

A presente pesquisa tem como objetivo discutir esse percurso estético, como formas diferenciadas de apreensão da totalidade, a partir do ensaio *A Teoria do Romance*, de Georg Lukács. No primeiro momento do trabalho são apresentadas considerações sobre *A Teoria do Romance*, situando contexto de produção e as influências filosóficas recebidas. Em seguida, é discutida a épica clássica, quando o homem tinha uma visão de totalidade e o mundo tornava-se pequeno, de tão familiar. Essa visão é confrontada com a sociedade emergente, quando o homem abandona os destinos delimitados por deuses e vai se fazendo nas suas individualidades. O que converge para um novo tipo de herói, discussão que se segue, com abordagens para os tipos heroicos da épica clássica e da épica moderna, numa sociedade fragmentada.

E para compreender o herói do romance, o trabalho traz para a discussão a singularidade do homem moderno e seus entornos. Outro ponto focado é o romance como evolução da

[1] Artigo apresentado no Seminário de Literatura e Filosofia I, ministrado pelo Professor Antônio Vieira.
[2] Mestranda em Literatura – Programa de pós-graduação – Departamento de letras – UFC.

modernidade, caracterizado pelas individualidades e a busca do homem por um sentido. Busca-se com o presente trabalho traçar suscintamente um percurso da grande épica, da epopeia ao romance, situando os gêneros como tentativas de apreender a totalidade do mundo, em períodos marcadamente tão diversos, mas que guardam em si o homem como sujeito desse processo.

1. CONSIDERAÇÕES SOBRE *A TEORIA DO ROMANCE*

No ensaio *A teoria do romance,* Georg Lukács (2009) discorre sobre a estética da grande épica, abordando desde a totalidade do mundo grego, no qual homem e sociedade eram um todo orgânico, e segue traçando o percurso em que vai se perdendo o sentido da coletividade em virtude da ascensão da individualidade, até chegar à modernidade, completamente fragmentada, onde o ser humano vive em eterna busca por um sentido. Para abarcar esse percurso através dos gêneros, em que o homem vai se configurando no seu espaço histórico-cultural e apreendendo o mundo sob diferentes perspectivas, Lukács (2009) apresenta três formas de configuração: a epopeia, onde o mundo é poético e está pronto; a tragédia, onde começa a surgir a individualidade, e a filosofia, lugar do romance enquanto instrumento único de abarcar a totalidade num mundo não poético, caracterizado pela fragmentação e busca de sentido.

Diante dessa configuração do mundo na epopeia, na tragédia e na filosofia, Lukács (2009) define três tipos de homens: o homem da epopeia, sujeito integrado a uma coletividade; o homem da tragédia, em processo de reconhecimento de sua individualidade, onde o sentido está na existência; o homem da filosofia, sujeito de reflexões na busca de um sentido que se encontra no mundo das ideias, visto que a essência se evadiu da vida, no mundo do desterro transcendental.

> É a partir dessa configuração histórica que os gêneros vão se instituindo, partindo da epopeia no mundo poético guiado pelos deuses, ao romance no mundo burguês, prosaico, esvaziado de sentido. Cada forma estética vai se adequando e respondendo ao tipo de homem e sociedade vigente em determinado tempo, a partir de fatos históricos, como a dissolução da democracia grega, separação do indivíduo do todo e a ascensão do eu, enquanto substância individualizada. (Lukács, 2009).

A *Teoria do Romance* foi concebida na juventude de seu autor, entre 1914 e 1915, tendo sua primeira publicação no ano seguinte, período em que o mundo era sacudido pela primeira guerra mundial. O intuito inicial era publicar a obra em forma de diálogo entre um grupo de jovens refugiados, partindo de uma concepção dostoievskiana. No entanto, diante da convocação do autor para o serviço militar, a publicação foi antecipada e veio à tona tal qual vemos na publicação atual.

Lukács (2009) afirma que a obra surgiu no momento de transição do pensamento idealista subjetivo kantiano para o idealismo objetivo de Hegel. Em toda obra é possível ver a influência hegeliana, ancorando seu discurso denso acerca do romance e o entorno estético que o precede.

A Teoria do Romance, consta de duas partes, a primeira intitulada: *As formas da grande épica em sua relação com o caráter fechado ou problemático da cultura como um todo*, discute o mundo clássico, a totalidade do mundo, espaço por excelência da epopeia; a segunda denomina-se: *Ensaio de uma tipologia da forma romanesca*, em que apresenta uma espécie de padrões de análise, a partir de quatro romances, onde busca-se a figura do herói. Esta obra, além de ser estética, por discutir formas literárias em diferentes momentos da história da sociedade, é também uma obra política, ao apresentar concepções de mundo e relação de poder.

2. A TOTALIDADE NA EPOPEIA E A INDIVIDUALIDADE NO ROMANCE – FORMAS DE APREENSÃO DO MUNDO

O mundo, na perspectiva da estética, parece dividido em dois, constituindo a grande épica: o mundo da epopeia e o mundo do romance. Nesses dois mundos reside o ser humano com toda sua complexidade de existência, ora na sua completude, ora enquanto lacunar. O primeiro mundo é regido pelos deuses e ao mesmo tempo unido a eles, numa organicidade indissociável, e o segundo é regido por interesses individuais, na busca de um sentido para a existência.

No ensaio *A Teoria do Romance,* Lukács inicia falando saudosamente do mundo antigo, reino por excelência da epopeia, quando o homem era completo, sendo parte indissociável da natureza e da cultura numa totalidade harmônica. Sujeito e mundo formavam um todo orgânico, não havendo indagações, visto que tudo estava dado. A dimensão do mundo não assustava o homem, ele alcançava sua totalidade e se fundia nela, enquanto parte integrante da sua essência.

> Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventuroso e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo". (LUKÀCS, 2009, p. 25)

Como podemos ver, homem e mundo mantinham estreita harmonia, onde quer que o primeiro se encontrasse, sentia-se em casa. Nessa organicidade, não havia espaços para individualidades, tudo se complementava formando um todo. Tecido de homogeneidade, o mundo antigo era a própria matéria da epopeia. Sociedade, religião e arte não se compartimentavam, o homem era a junção de tudo que o constitui enquanto ser humano, múltiplo e ao mesmo tempo uno. E como não existiam interesses individuais, havia possibilidades de ações heroicas, sendo a luta uma representação da coletividade. Assim era a sociedade homérica, restando ao poeta apenas transcrever o percurso da própria vida, que acontecia de forma natural.

Em Homero o mundo é pequeno e a realidade poética é dada, ele narra o que vê, narra a totalidade da experiência grega. A epopeia abarca toda a vida e o poeta capta a realidade, unificando na narrativa os elementos históricos, geográficos, religiosos, artístico, na figura de um herói que representa a comunidade. A epopeia

> [...] não conhece ainda, como dissemos, a separação entre o sentimento e a ação, entre os fins interiores perseguidos de forma consequente e os acidentes e acontecimentos exteriores; realiza assim uma unidade que, na sua primitiva indivisão, só é compatível com as épocas mais recuadas da vida nacional e as fases mais primitivas da poesia. (HEGEL, 1993, p. 574).

Essa sociedade grega é embasada por sentimentos de direito e justiça que regulam naturalmente a vida em sociedade, sem a presença de instituições, "[...] quando a divindade que

preside o mundo e distribui as dádivas desconhecidas e injustas do destino posta-se junto aos homens, incompreendida mas conhecida" (LUKÁCS, 2009, p. 26), sem que haja questionamentos.

No entanto, aos poucos o homem vai se reconhecendo enquanto sujeito individual e se divorciando do seu meio, isolando-se enquanto substancialidade separada. Desse emergir da subjetividade, surge o drama como resposta, diante do esvaziamento de sentido. A comédia e a tragédia decorrem desse esvaziamento, visto que não se tratam mais de atos heroicos, mas de atos individuais, quando o sujeito se separou do todo e representa os seus próprios interesses.

Assim a subjetividade vai crescendo de acordo com a evolução do espírito grego até a fragmentação completa do homem, quando a poesia se distancia da religião, que existe independente da arte, e esta separada da economia, por exemplo. E seguindo esse percurso histórico, em que o ser humano aponta para diferentes projeções, os gêneros literários enquanto categorias estéticas também buscam outras formas de delinear essa evolução. *Dom Quixote* representa a fragmentação do mundo e a busca por significado. Na temporalidade quixoteana não há lugar para o herói, visto que o mundo está desintegrado. O enredo foi uma tentativa de experimentar a epopeia, num mundo sem unidade, sem poesia. Qualquer esboço poético não será verdadeiro enquanto apreensão da realidade. A poesia passa a ter espaço para representar a subjetividade, mas não a verdade do mundo, este já corrompido pelo espírito da dissenção, manifesta pelos diferentes interesses.

Diante dessa nova configuração, onde as vontades não convergem para um fim coletivo, qualquer tentativa de figuração de herói épico será fracassada. O mundo tornou-se grande demais para ser abarcado e a familiaridade entre homem e natureza dá lugar a estranhamentos. O homem não se sente em casa em lugar nenhum. Com a perda da totalidade do mundo e os muitos interesses divergindo entre si, surge a necessidade de uma instituição que governe, visto que os deuses foram para sempre expulsos. Essa nova configuração demanda uma nova estética, visto que a epopeia só é possível em momentos históricos em que não há Estado ou ele é fraco. Quanto mais o homem se reconhece enquanto sujeito de direito privado, mais se esvai o sentimento de coletividade.

E para conter as particularidades, surge o Estado com a instituição de leis para regular os comportamentos, legislando com autoridade sobre as liberdades de cada indivíduo, com um novo senso de justiça. Para se constituir o Estado, é preciso o reconhecimento da subjetividade em mim e no outro, de maneira que sejamos iguais e possamos ser submetidos às mesmas leis, na perseguição dos fins individuais, privados. O homem, inconformado, não aceita mais o destino e luta contra o mundo. Entretanto, essa luta é desigual, de forma que a arte do romance passa a ser a única saída, uma reação ao capitalismo.

> A composição do romance é uma fusão paradoxal de componentes heterogêneos e descontínuos numa organicidade constantemente revogada. As relações que mantem a coesão dos componentes abstratos são, em pureza abstrata, formais: eis porque o princípio unificador último tem de ser a ética da subjetividade criadora que se torna nítida no conteúdo." (LUKÁCS, 2009, p. 85).

Mesmo não configurando o homem na sua totalidade, a arte romanesca apresenta a luta do indivíduo contra o mundo, visto que a modernidade não corresponde aos anseios dos indivíduos. O romance é o lugar onde o homem busca o sentido perdido, quando a essência já se evadiu. O romancista faz um recorte do mundo moderno, se distancia deste e cria uma realidade poética,

como forma de reagir ao não poético. "A forma do romance, como nenhuma outra, é uma expressão do desabrigo transcendental" (LUKÁCS, 2009, p. 38). Para o autor, o romance representa as contradições sociais e é a melhor forma de explicação da sociedade moderna e de compreender a realidade cindida, através do qual o homem humaniza o tempo da natureza.

No romance a totalidade é dada na forma, a partir de um recorte da realidade, na busca de um sentido. Diz-se que o homem do romance é ressentido e faz dele, enquanto configuração da subjetividade histórica, lugar também de ironizar as contradições do mundo. O princípio configurador do romance é a ironia, postura de negação diante do mundo. O romancista olha para o mundo, que não é mais artístico, e, apesar disso, faz arte. Lukács (2009) afirma que o romance é biográfico, no sentido de tratar da vida de alguém, nesse caso, o personagem principal e não o autor.

> A forma biográfica realiza, no romance, a superação da má infinitude: de um lado, a extensão do mundo é limitada pela extensão das experiências possíveis do herói, e o conjunto dessas últimas é organizado pela direção que toma o seu desenvolvimento rumo ao encontro do sentido da vida no autoconhecimento; de outro lado, a massa descontínua e heterogênea de homens isolados, estruturas alheias ao sentido e acontecimentos vazios de sentido recebe uma articulação unitária pela referência de cada elemento específico ao personagem central e ao problema vital simbolizado por sua biografia. (LUKÁCS, 2009, p. 83).

É pelo recorte do todo, o traço biográfico, que o mundo vai ganhando contorno estético, representando sua totalidade pela fragmentação, visto que a dor do herói romanesco na busca de sentido é uma dor coletiva, considerando que o homem moderno sofre desse mesmo esvaziamento e busca o transcendente. Como afirmou Lukács, "O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência". (LUKÁCS, 2009, p. 91).

3. O HERÓI DA EPOPEIA E O HERÓI DO ROMANCE

Quando se pensa na estética dos mundos épicos, representados pela epopeia e o romance, perfazendo um longo percurso histórico e cultural, que liga um mundo a outro, encontra-se o personagem que atua conforme a configuração do gênero. Na epopeia existia unicidade orgânica, enquanto no romance há perda da totalidade; na epopeia o mundo era guiado por deuses que definia o destino humano, no romance os deuses são expulsos e o homem é abandonado a seu próprio destino; na epopeia existia um herói, que representava a vontade coletiva, enquanto no romance não há lugar para heroísmo; na epopeia não existia o Estado, no romance ele é instituído e rege a vida do povo; enquanto na epopeia o homem era completo e integrado à natureza, no romance ele é vazio e busca um sentido para a existência. "A epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida." (LUKÁCS, 2009, p. 38).

Enquanto na arte clássica o herói tem o seu destino traçado pelos deuses, bastando apenas seguir o curso já determinado, através de aventuras em benefício social, o protagonista do romance vai, através de aventuras pessoais, buscar realizar atos que configuram apenas o seu projeto existencial, preocupado unicamente com o seu destino, que ele mesmo ergue, sem a

presença dos deuses. Na epopeia o direito e a justiça que se busca não é vontade individual, mas de um povo. Através de um acontecimento particular, a totalidade se presentifica. "Pode-se mesmo dizer que o conjunto dos poemas épicos constitui a história universal, no que ela tem de mais belo, mais vivo e mais livre (HEGEL, 1993, p. 579).

O drama do século V, constituído de tragédia e comédia, é o princípio do surgimento da subjetividade com reconhecimentos das individualidades dos sujeitos, e as circunstâncias exteriores só ganham importância quando coadunam com a vontade individual.

> Na poesia lírica faz-se ouvir o sentimento, a reflexão, o interesse pessoal, a melancolia e a tristeza; o drama faz ressaltar objectivamente a justificação interna de uma acção; mas a poesia épica tem por tema a existência total, com toda a necessidade que a condiciona, de modo que não resta ao indivíduo mais do que conformar-se ou não com este estado substancial, e, tanto num caso como no outro, suportar todas as consequências da sua decisão. (HEGEL, 1993, p. 586).

O romance de cavalaria foi o último fôlego do heroísmo. Dom Quixote representa a não adequação do herói nesse mundo onde se instaura a modernidade, quando o mundo burguês exige outra figuração heroica. *Dom Quixote* faz a transição estética, trazendo traços do romance, mostrando claramente o não lugar do herói, considerando a sociedade em que está inserido.

> Dom Quixote possui uma nobre natureza que o espírito de cavalaria leva até à loucura logo que, na sua busca de aventuras, esbarra com as condições firmes imutáveis da realidade exterior. Disso resulta a cómica oposição entre um mundo ordenado pela razão e por uma lógica imanente, de um lado, e de outro, uma isolada, com a pretensão de recriar esse mundo fatal à cavalaria, obedecendo aos princípios e regras da cavalaria que quer impor e acabando por se perder. (HEGEL, 1993, p. 330-331).

No romance o herói surge pelo contexto, pelo recorte que é feito da realidade. Ele não pode agir como o herói grego, visto que existe o Estado com leis instituídas. Querer ser herói no mundo romanesco sob a perspectiva do herói grego é estar fadado ao fracasso, é colocar-se ridicularmente diante da sociedade que já não o abarca, como fez Dom Quixote. Na sociedade civil burguesa, o herói é extirpado pelo surgimento do Estado e das leis.

> Ora, a passividade romanesca não é uma necessidade formal, antes define a relação do herói com sua alma e sua relação com seu mundo circundante. Ele não precisa ser passivo, e por isso sua passividade tem uma qualidade psicológica e sociológica própria e define um determinado tipo nas possibilidades estruturais do romance. (LUKÁCS, 2009, p. 92).

Na modernidade, o Estado é o mediador das relações na sociedade civil burguesa. A burguesia é a morte da poesia enquanto representação da totalidade, de forma que no romance o lirismo não pode predominar. O poeta ou romancista faz um recorte do mundo para sua obra, onde o imaginário explica o transcendente, tentando compreender o mundo a partir da relação causa-efeito. Centrado na individualidade, o cotidiano passa a ser conteúdo do romance, onde o herói romanesco busca a totalidade do mundo pelas abstrações circunstanciais, criando uma totalidade ficcional, com personagens solitários construindo o seu próprio destino. O gênero romance rompeu com as formas literárias anteriores, como a epopeia, por exemplo, ao valorizar as experiências individuais e sempre novas, o que lhe conferiu um valor sem precedentes à novidade e originalidade. James Wood, no livro *Como funciona a ficção* (2012, p. 44) diz que "uma técnica que

é essencial para a narração realista é misturar o detalhe habitual e o detalhe dinâmico", bem como as marcações temporais. Essas características se contrapõem a epopeia, que não delineia os detalhes íntimos ou cotidianos. Os primeiros romances (Watt, 1990) romperam a tradição e batizaram suas personagens de modo a sugerir que fossem encarados como indivíduos particulares. De acordo com Roland Bourneuf e Réal Ouellet, o romance foi e continua frequentemente a ser entendido como uma história. Uma história dos homens nas suas lutas do eu contra o mundo, marcado por esvaziamento de sentido e a sempre busca. E o herói vai ganhando configurações conforme o gênero.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance tem se configurado o gênero da modernidade, considerando que a sociedade está marcada pela individualidade e fragmentação, tornando-se difícil e mesmo impossível o retorno da poesia enquanto forma representativa do mundo, num mundo não poético.

É o romance o gênero que abarca a totalidade do mundo contemporâneo, a partir de recortes dele, situado na subjetividade e busca do sentido. Parece contraditório pensar um gênero pautado na individualidade como estratégia de apreensão da totalidade, mas esse pensamento pode ser diluído quando imaginamos que a dor dos diferentes "eus" que constitui a malha social é semelhante entre si. Enquanto o herói da epopeia lutava em benefício da coletividade, o herói do romance luta em benefício próprio, mas representa as mesmas angústias da modernidade.

Diante de uma obra como *A Teoria do Romance* de Georg Lukács é delicado e ousado querer, em poucas páginas, traçar esse percurso da grande épica, representadas pela epopeia e romance, como formas estéticas de apreensão da totalidade do mundo. Mas acredita-se que esta discussão poderá contribuir com outros trabalhos em torno da temática.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HEGEL, *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2009.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo, Editora Schwarcz, 1990.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira, Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

A INTROSPECÇÃO NO NONSENSE: A PSICOLOGIA DO FANTÁSTICO EM A *ESPUMA DOS DIAS*, DE BORIS VIAN

Manfred Rommel Pontes Viana MOURÃO
Roseli Barros CUNHA
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo: Este trabalho procura averiguar traços do fantástico no tocante aos seus elementos em dois contextos históricos: século XIX e XX, mostrando suas divergências quanto às temáticas teorizadas por Tzvetan Todorov (2007) e Jean-Paul Sartre (2005) e (2008) e como elas se manifestam em obras literárias oriundas das duas épocas históricas. Adiante faremos uma breve análise do romance *A espuma dos dias* (1947), de Boris Vian (1920 – 1959), lendo seus elementos através das teorias supramencionadas e estabelecendo as distinções básicas previstas na obra do escritor francês, cujas características ressaltam alguns dos pontos elaborados por Sartre em seus escritos acerca do tema. Procuramos salientar, com o exame da obra de Vian, que a sua forma narrativa, ao invés de abordar a lógica dos fenômenos mundanos – típico das narrativas fantásticas do século anterior –, dá preferência à análise da interioridade dos personagens frente a um mundo paradoxal, o que acentua a hipótese de uma mudança de paradigma filosófico no século XX em detrimento da tradição pregressa.
Palavras-chave: *A espuma dos dias*. Introspecção. Fantástico. Racionalidade.

1 INTRODUÇÃO

As oposições que se dão dentro do universo da literatura fantástica (real x sobrenatural, normal x anormal, possível x impossível, racional x irracional) procuraram elucidar certas características das mentalidades em determinadas épocas para considerar cada um desses pares. Como consequência, a literatura fantástica surge na modernidade sugerindo um exame das relações antinômicas supracitadas. Tais antinomias surgiram como forma de diferenciar o mundo do texto pelo mundo real, o que diversas análises clássicas ressaltaram.

Se tomarmos o modelo de todoroviano, encontraremos a mais conhecida definição do termo. Para o semiólogo existem diferentes formas de encarar o fantástico, mas todas elas encaram o fantástico como uma forma de lidar com a hesitação. Desse modo, ele é dependente da leitura - implícita para a análise de Todorov – e da ação das personagens.

A questão que se deve levantar nesse caminho trilhado por Todorov (2007) acarreta vermos leitores submissos a um universo relativo, cujo imaginário histórico incide sobre as suas interpretações. Assim, seguindo o modelo metafísico aristotélico, adaptado pelas vias do cartesianismo na modernidade, através do exame apurado dos fenômenos se chegaria à verdade. A linguagem do fantástico, na contramão, questiona essa verdade. Pois que a substancialidade das coisas é colocada em xeque no início do século XX, levando a uma releitura das noções de real e fantástico,

Motivados por essa breve discussão, adiante, procuramos adentrar em problemas de ordem filosófica a respeito da ideia tradicional de fantástico, o seu desdobramento no início do século XX e a sua peculiaridade dentro da obra *A espuma dos dias*, de Boris Vian.

2 A LINGUAGEM DO FANTÁSTICO

Todorov (2007), como estruturalista, procura delimitar categorias a partir das distinções das obras literárias. Para o caso do fantástico, duas são postas à tona: primeiro, o estranho, caracterizado pelo aparente não realismo da obra em mundo relativamente real, seguido de uma hesitação e uma explicação dos motivos sobrenaturais. A literatura policial é um bom exemplo, pois ela gera esse estranhamento, no entanto, "o real", ou pelo menos aquilo que se pressupõe dele, é reiterado e explicado em seu desfecho.

Caso a obra pretenda admitir novas leis pela qual pode ser explicada no decorrer da trama, então estamos falando da segunda categoria: o maravilhoso. Neste, tudo é possível, pois o universo elaborado é feito com essa intencionalidade: "[...] elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito." (TODOROV, 2007, p. 60) Nele, não há uma ligação com o mundo real, embora o mundo fique subentendido. Há uma relativa relação com a literatura policial, mas diferente desse, os contos maravilhosos não explicam as causas da hesitação e procuram elaborar leis próprias de explicação dos fatos. Nessa categoria não há a necessidade de conhecimento dos eventos, pois eles são totalmente estranhos para o leitor, como acontece com as *Mil e uma noites* ou com os contos de fada; por outro lado ele ainda guarda uma parcela da realidade por evocar certas características da normalidade subjetiva dos seres ali tratados.

Se pensarmos a literatura dessa natureza, produzida até o século XIX, podemos notar a presença de obras que figuram apenas como representações do fantástico pelo método descritivo das ações, ou seja, em termos cartesianos, na capacidade que a língua, mesmo que ligada à abstrações, tem de representar as coisas. Nesse sentido, a lógica "realista" do fantástico (que evoca uma realidade formal) faz o conto parecer natural, pois somos capazes de entender o que ela descreve. O fato de entendemos o fantástico está ligado ao fato de lê-lo tal como supomos ser o real, entretanto a funcionalidade disforme dos eventos descritos, ao ver do homem moderno, se torna impossível.

Segundo Selma Calasans Rodrigues (1988) um dos aspectos fundamentais da literatura fantástica é sua capacidade de pensar a racionalidade, contudo verifica que há brechas para esse questionamento. "Mas onde estaria o lugar do fantástico em uma sociedade que rejeita a metafísica?", eis a pergunta que cinge essa perspectiva do real. Segundo Bessière, a "fratura dessa racionalidade" tem procurado "objetivamente dar explicação ao mundo e ao indivíduo autônomo", ou seja, ele busca criar sistemas da sociedade, ao se expandir por toda a filosofia moderna (Locke, Voltaire, Montesquieu, Diderot, Rousseau). Porém, nessa visão, o fantástico "[...] não pode dar conta da singularidade e da complexidade do processo de individuação" (apud RODRIGUES, 1988, p. 27).

A individualidade torna-se, na virada do século, uma das matérias básicas da filosofia moderna, cujos pensamentos de Nietzsche, Freud e alguns fenomenólogos procuravam mostrar como os fatos estão submissos às formas de interpretação dos fenômenos. Os objetos não mais passam a existir por si, mas como produtos de uma representação humana, daí o fato de a linguagem tornar-se o problema metafísico primordial desses filósofos. Para essa vertente filosófica, a língua sempre estaria ligada a uma realidade dominante: a do sujeito e seu tempo histórico. Pensando o conto fantástico e suas categorias, por exemplo, fica o questionamento de como poderia uma obra conter regras próprias de construção se não sabemos quais são as leis fora de sua organização.

É interessante que a preocupação linguística, aferida por filósofos como Heidegger, pronuncia o fim da metafísica, uma vez que ela se voltou para o "ente" e deixou de lado o "ser". Muito embora apenas pincelemos a questão da linguagem para o contexto do fantástico, vale frisar que o "ser" da linguagem se tornou no século XX uma preocupação metafísica e não uma forma pela qual se chega à metafísica. A linguagem do fantástico, para o tema em discussão no século XX e para a sua reflexão em *A espuma dos dias*, não é o modelo que traduz a realidade, pois essa realidade depende de *quem* a articula.

3 A ESPUMA DOS DIAS

Em *Alice através do espelho* é bastante presente essa possibilidade de uso da linguagem como um modo metafísico, já que a lógica empregada por Carrol nas aventuras de Alice são elaboradas como jogo de deduções linguísticas, no percalço da filosofia moderna. A abordagem do livro de Carrol é lógica, pois ele considera a língua um modo pelo qual se chega a resultados concretos, e, consequentemente, aos fenômenos. Nesse sentido, há de se ressaltar que há uma virada ou, pelo menos, uma contestação da noção de linguagem como estrutura metafísica formal. A linguagem ao invés de apenas descrever a realidade, redesecreve-a também, pois os signos nunca são iguais a si mesmos. A empresa de Boris Vian em *A espuma dos dias* é esta, desnaturalizar os signos e as coisas, afastar a lógica da apreensão carroliana: "Quando *eu* uso uma palavra [...] ela significa exatamente o que eu escolhi que ela significasse – nem mais nem menos." (CARROL, 2000, p. 88, tradução nossa) adverte Humpty-Dumpty a Alice – eis o exemplo da metafísica moderna.

A narrativa de Vian, dividida em 68 capítulos, procura criar um universo com um (supra)realismo próprio. Desse modo, o livro de Vian se assemelha à categoria que Todorov chama de maravilhoso, haja vista que o texto manifesta uma sorrateira quebra com a realidade exterior, e uma internalização da sua, o que podemos notar desde o prólogo da obra, elaborado como que por um "narrador": "[...] a história é totalmente verdadeira, pois eu a imaginei do começo ao fim" (VIAN, 2013, p. 7). Logo, quando o autor se representa como narrador, este mostra-se como um elemento do universo ficcional que articula, na medida em que se ficcionaliza tanto quanto os demais. Além disso, Vian assegura ter escrito o livro em três dias em Memphis e Davenport, quando na verdade sabe-se que Vian nunca esteve nos EUA e o livro foi concebido em três meses.

Enquanto temáticas, o livro faz alusões ao mundo do polímata Vian, ao elencar assessórios da engenharia, do Jazz, da Filosofia e da Literatura. A gerigonça de Colin, o pianoquetel, representa bem o primeiro caso, mas vai muito além, como podemos observar pelos inúmeros aparelhos e ferramentas que compreendem todo um universo alegórico da profusão da modernidade e das armas de guerra, como na passagem das máquinas no capítulo 25 (VIAN, 2013, p. 96-98). Cumpre lembrar que o livro foi publicado em 1946, um ano após o fim da segunda guerra.

Com relação ao jazz, ainda no seu prólogo, Vian declara a sua paixão, motivo de debate durante boa parte de seu romance: "[...] só duas coisas importam: o amor, de todas as maneiras, com garotas bonitas, e a música de Nova Orleans ou de Duke Ellington" (VIAN, 2013, p. 7). Quase tudo se relaciona à música, exemplificando a relação do autor com o tema, a respeito disso podemos atentar que a personagem Chloé, par do protagonista Colin, é inspirada em uma música de Duke Ellington.

A Filosofia também é alvo de suas análises, sobretudo ao parodiar o popular pensamento de Jean-Paul Sartre na personagem de Chick, amigo do protagonista Colin e fã confesso de um filósofo que atende pelo nome de Jean Sol-Partre. No entanto, a filosofia de Sartre, grande amigo de Vian, é ironizada, tanto por ser moda entre intelectuais quanto por assinalar uma esquematização da racionalidade do homem. A consequência disso dentro da obra se vê em Chick, pois seu fanatismo pelo filósofo o faz abandonar todos os amigos e sua namorada, Alise, que, ao final do romance, mata o pensador e queima todos os seus livros, levando Chick a um espasmódico ataque de nervos.

A literatura (a linguagem) é, enfim, o que de mais sugestivo possui a narrativa de Vian, sobretudo pelo seu constante diálogo com o universo maravilho carroliano, percebido pelo uso de muitos dos elementos comuns aos mundos de Carrol, como as chaves e ferramentas estranhas, as poções mágicas, as comidas excêntricas – que constantemente são servidas por Nicolas –, os animais falantes e os objetos antropomorfizados. Basta lembrar que a namorada de Chick se chama Alise, em alusão a protagonista de Carrol; ou que as palavras-valise – marcas registradas de Humpty-Dumpty –, são frequentes na obra também: sacristuda, antiguitário, dobrezões, pianoquetel, opopânace, arquibispo etc. Outras referências literárias aparecem aqui e acolá, sempre buscando satirizar figuras importantes do mundo intelectual e político da época.

Logo, se por um lado, nas aventuras de Carrol há lógica, uma lógica que lembra aquela do nosso mundo, ressaltadas pela descoberta do sonho, na obra de Vian não há necessidade de detalhes verossímeis. Desse modo, percebemos que Vian conduz sua narrativa de maneira a não questionar os valores internos dela – que seguem ilógicos, *nonsense*, não tratando senão de forma artificial os eventos do mundo exterior, como as alusões a toda a cultura da época, anarquicamente satirizada por Vian: "O sobrenatural é aceito normalmente. Após a surpresa inicial, o leitor acaba adotando a nova realidade, dispersando qualquer tipo de explicação." (SCARPIRI, 1987, p. 183)

Desse modo, o fantástico em Vian assume a natureza de uma contravenção da realidade um pouco distinta daquela operada pela literatura fantástica tradicional em sua categoria maravilhosa, já que a sua (Vian) literatura fantástica não utiliza a realidade como base. Portanto, ele inventa todo um sistema semântico próprio que dissimula o real e propõe uma ruptura, a realidade aí é questionada e suas determinações próprias se organizam em diferentes níveis, tanto internamente quanto externamente.

Quando tratamos de averiguar a literatura fantástica tradicional percebemos o embate entre a realidade de um livro e a realidade do mundo, a saber, aparentemente racional. Entretanto, os valores de uma realidade sempre se alteram de acordo com os valores de cada época. Como coloca Sartre (2008), o imaginário do início do século XX muda o seu foco, antes pautado na descrição dos valores dos objetos, para focar-se nos valores humanos interiores e suas ideologias frente a uma sociedade e seus conflitos. Para o filósofo francês, o fantástico "[...] vai renunciar a exploração das realidades transcendentes e resignar-se a transcrever a condição humana." (SARTRE, 2008, p. 126)

Somado a isso, Sartre (2005), em seu ensaio *Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem*, nos fala que a literatura realista procura ser objetiva, tratando a mensagem em sua relação umbilical com o mundo exterior ao mundo do livro, enquanto que na literatura fantástica os elementos do texto possuem significados próprios por não terem significados próprios senão os internos ao próprio texto (como propõe a narrativa de Vian): eles não possuem conteúdo,

mensagem ou emissor. Logo, no fantástico do século XX não há contexto e a narrativa aleatória segue desconstruindo os signos até esvaziá-los completamente – anarquicamente.

Contudo, o fantástico confronta também os próprios valores do sujeito e sua percepção de mundo, pois ao que parece há todo um sentido na linguagem humana – ela é sistêmica e prescritiva, diz a gramática. Assim, o humano permanece o mesmo, o que se modifica são os valores dos objetos de cada época; é o que nos adverte Colin: "As pessoas não mudam. As coisas é que mudam." (VIAN, 2013, p. 215).

O fantástico, como outros fenômenos da vida transformados em discurso, está dominado por uma lógica de construção da realidade por intermédio da confrontação de diversos sistemas possíveis, e que em Vian são modificados constantemente, através de uma linguagem cheia de imagens e símbolos, como na Patafísica de Alfred Jarry, para repensar as noções que temos da própria realidade, inclusive a literária.

Por um lado não há dúvida de que a concepção da narrativa fantástica baseada na antinomia, destacada por Todorov, é posta à prova; por outro lado, ela ganha uma nova configuração temática. Sartre (2005) considera que a literatura fantástica alcançou um novo teor de organização em relação às obras fantásticas tradicionais. Assim, não haveria necessidade e nem seria suficiente retratar o extraordinário para atingir o fantástico: "O acontecimento mais insólito, isolado num mundo governado por leis, reintegra-se por si mesmo à ordem universal." (SARTRE, 2005, p. 136).

O fantástico, nessa perspectiva, se configura enquanto um mundo completo, não admitindo mais a polarização entre as oposições, o que resulta consequentemente na ausência da hesitação defendida por Todorov. Desse modo, para Sartre (2008), o que demarcaria melhor essa configuração seria a percepção de um mundo às avessas, ao retratar a condição humana, sem necessariamente recorrer aos acessórios das manifestações sobrenaturais, como acontece com a literatura de Kafka.

Temos de colocar que *A espuma dos dias* parece focalizar a perspectiva do fantástico em seu sentido sartreano, ao assinalar as personagens Colin, Chloé, Chick, Alise e Nicolas como epicentros de seu mundo, na espuma dos fenômenos inexplicáveis que o circundam. Ali, as emoções são catalisadas e frisadas como o fundamental da vida, muito diferente do mundo de Lewis Carrol, no qual os sentimentos de Alice não surgem por nenhum momento.

Com isso, a narrativa de Vian torna-se uma alegoria da própria linguagem do fantástico. O romance não é um questionamento do real e sim um questionamento das próprias versões que o fantástico possui (como o carroliano), pois a relação indiferente real-maravilhoso cria um "inter-dito" dentro do próprio maravilhoso, uma ambiguidade dos sentidos (SCARPIRI, 1987).

Enfim, a ambiguidade caracterizada por Sartre se mostra presente na narrativa de Vian, pois os sentimentos das personagens são postos "às avessas", o que, nas palavras de Sartre (2005, p. 137), não se traduzem em ideias claras e distintas, pois "[...] precisamos recorrer a pensamentos embaçados, eles mesmos fantásticos, deixar-nos levar em plena vigília, em plena maturidade, em plena civilização à 'mentalidade' mágica do sonhador, do primitivo, da criança."

Múltiplos sonhos se desenvolvem na trama, seja pela coerção amorosa que Colin acaba adquirindo de seus amigos: "[...] tenho tanta vontade de me apaixonar." ou "Queria estar apaixonado." (VIAN, 2013, p. 38 - 39); seja pela ausência de consciência política do seu cozinheiro Nicolas, um "lumifuncionário" (VIAN, 2013, p. 56), alusão ao lumpemproletariado de Marx; seja pela consciência excessivamente racional de Chick; seja pela melancolia causada pela doença que

acomete Chloé, a obra é não só um livro sobre a interioridade humana, mas também um verdadeiro painel simbólico do que acometeu o mundo após as experiências traumáticas no início do século. De fato, o que importa em *A espuma dos dias* é a consciência humana em toda a sua inteireza e temporalidade.

Assim, se por um lado, a razão vista em Chick o leva à demência; por outro, em Colin, a emoção o leva à mesma direção, culminando com um desfecho absurdo. No entanto, nesse entremeio de histórias amorosas ilógicas, resta-nos o sonho, que se reveste de uma contradição humana que não pode se reduzir à racionalidade ou à emotividade, sendo necessária a reflexão a respeito do homem e do seu tempo.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na literatura fantástica tradicional, mesmo nas análises todorovianas, as relações fantásticas são fenomênicas, para esse ponto de vista notamos uma domesticação dos fatos à revelia de uma racionalidade construída pela linguagem, como podemos observar pela obra de Lewis Carrol. Na literatura fantástica moderna, seguindo o raciocínio sartriano, há uma renúncia em explorar realidades dos fenômenos para se resumir à transcrição da condição humana, com essa modificação a literatura fantástica se aproxima do humanismo contemporâneo, o que significa dizer para Sartre que não há senão um único objeto fantástico: o próprio homem. No caso de *A espuma dos dias*, o homem em sua condição absurda e sua relação com os sentimentos e a razão acontece em um mundo guiado pela incoerência e pela inconsequência.

REFERÊNCIAS

CARROL, Lewis. *Alice through the looking-glass*. London: Penguin, 2000.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. São Paulo: Ática, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. *Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem*. In: _____. Situações I. São Paulo: Cosac Naify, 2005. pp. 135-149.

SCARPARI, Zília Mara Pastorello. Uma leitura do inter-dito no maravilhoso de *A espuma dos dias*. In: *Letras*. Curitiba: UFPR, 1987. pp. 180-191.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

VIAN, Boris. *A espuma dos dias*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

A LITERATURA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX E A INVENÇÃO DE UMA COMUNIDADE IMAGINADA

Sandra Mara Alves da SILVA
Marcelo PELOGGIO
Universidade Federal do Ceará.

Resumo: Em uma visita rápida aos textos escritos no Brasil no período romântico, notamos uma forte tendência à construção de uma consciência de independência nacional a partir da formulação e repetição constante de imagens que caracterizem nossa terra, nossa fauna e nosso povo, com realce especial do caráter particular e exótico do Brasil em oposição ao Velho Mundo. Partindo dessa observação, pretendemos realizar uma breve discussão acerca dos conceitos de nação, nacionalidade e nacionalismo à luz das ideias apresentadas por Benedite Anderson e de Maria Helena Rouanet a fim de compreendermos o processo de elaboração e efetivação de uma consciência coletiva nacional brasileira.
Palavras-Chave: Comunidade imaginada; Brasil; Nacionalismo; Literatura.

PALAVRAS INICIAIS

Na *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido (1981, p. 303-304) ressalta que o a escola romântica, no Brasil, se confundiu em grande parte com o nacionalismo, isso devido à consciência de independência brasileira, uma vez que o país já dispunha de uma tradição literária e de elementos nacionais próprios a serem desenvolvidos, a saber, as matas brasílicas, com todo o seu exotismo, e os seus primeiros habitantes, com sua cultura e sua língua, que construiriam, assim, a chamada *cor local* brasileira. Percebe-se, portanto, que a literatura escrita em nossas terras, nessa época, procurou estabelecer a oposição entre o nacional e o estrangeiro, o local e universal, estabelecendo para si a ideia de independência literária, apresentando-se como um país livre "das amarras culturais" portuguesas e ocupando-se da composição de obras literárias que buscassem valorizar os motivos nacionais, daí pensar, de forma recorrente, a literatura desse período a partir de sua relação com as ideias de nacionalismo e nacionalidade.

Certamente esse misto de nacionalismo e Romantismo foi motivado por duas razões essenciais: primeiramente, o longo período em que o Brasil foi colônia de Portugal, o que podou a liberdade política e cultural do país americano, e, em segundo lugar, o advento da independência e os anseios por autonomia, provocando em muitos brasileiros uma forte lusofobia e a busca por novos modelos em outros países europeus, em especial na França, como revela Nelson Werneck Sodré (1969, p. 276-277).

Nesse sentido, chegamos a refletir se o sentimento nacionalista brasileiro, expresso nas obras literárias do século XIX, seria o resultado de uma construção arquitetada por aqueles que pensavam a independência do país, ou se essa ideia seria algo instintivo, próprio dos anseios de um povo cansado da exploração lusitana. Nesse sentido, acabamos ainda por pensar acerca do papel da literatura em todo esse processo. Este ensaio pretende discutir esses questionamentos, para tanto, pretende-se uma reflexão acerca dos conceitos e das proposições apresentadas por Benedict Anderson na obra *Comunidades imaginadas* (2008), na qual ele explora a ideia de que o nacionalismo e a nacionalidade são conceitos culturalmente construídos, com finalidades específicas. Procuraremos, também, estabelecer uma relação entre as ideias do estudioso e as considerações apresentadas por Maria Helena Rouanet sobre o nacionalismo romântico brasileiro em seu texto intitulado "Nacionalismo", pertencente a um livro organizado por José

Luís Jobim, no qual se apresentam reflexões acerca de alguns dos principais aspectos do Romantismo no Brasil: nacionalismo, história, língua, subjetivismo, dentre outros. Ressaltamos que além dos autores citados acima, nosso diálogo será estendido a outros que pensaram o assunto e fará alusão a textos literários sempre que considerarmos necessário.

AS COMUNIDADES IMAGINADAS DE BENEDICT ANDERSON

Benedict Anderson acredita que o nacionalismo e a nacionalidade são "produtos culturais específicos", com legitimidade emocional profunda, e, como tal, precisam ser compreendidos a partir de suas origens históricas e das transformações de seus significados ao longo do tempo (2008, p. 30). A ideia de que as nações são "imaginadas", como observa Lilia Mortiz Schwarcz em seu texto "Imaginar é difícil (porém necessário)", decorre do fato de que elas "fazem sentido para a 'alma' e constituem objetos de desejos e projeções"; nesse sentido, o historiador chinês se opõe a conceituações mais tradicionais de "nacionalismo" e "nação", que, ao longo das épocas, foram relacionados ao industrialismo europeu ocidental, à Ilustração, à Revolução Francesa e ao nascimento do Estado francês (SCHWARCZ, 2008, p. 10). Essa oposição pauta-se na compreensão de que essas conceituações tendem a compreender o nacionalismo como uma ideologia a ser imposta e defendida. Anderson, por outro lado, propõe uma visão da nação, e do nacionalismo, baseada na ideia de parentesco ou religião que une pessoas diversas:

> Assim, dentro de um espírito antropológico, proponho a seguinte definição de nação: uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana. (ANDERSON, 2008, p. 30)

Quando afirma que a nação é uma comunidade imaginada, limitada e soberana, Anderson considera as relações sociais e emocionais estabelecidas e a relevância histórica da constituição do próprio conceito em discussão. Ao se referir a uma nação como "comunidade", o estudioso percebe, com sutileza, que por mais que as relações baseiem-se em desigualdades e explorações, os indivíduos tendem a considerar a nação como uma grande fraternidade, pela qual são capazes de matar ou morrer; por "imaginada", ele destaca o grande número de indivíduos distintos que compõem uma nação, os quais jamais se conhecerão ou manterão qualquer tipo de contato – mesmo que sua ela seja, em termos territoriais, minúscula – e, no entanto, todos têm consciência da comunhão existente entre eles; as nações são também "limitadas" no sentido de que, por mais extensas que sejam, elas sempre terão limites geográficos bem determinados e jamais chegarão a ter o mesmo tamanho de toda a humanidade; já a ideia de comunidade "soberana" liga-se à origem do conceito "nação", datada do período iluminista, quando se questionou a legitimidade dos reinos dinásticos de origem divina e impôs-se o Estado Soberano como afirmação máxima da liberdade.

Depois de estabelecer o seu conceito para "nação", Benedict Anderson afirma que o nacionalismo tem suas raízes na cultura. Nesse momento, vem-nos o questionamento: Em que sentido a cultura fornece as bases originárias do nacionalismo? E a resposta aparece a partir da reflexão acerca do que o autor chama de *grandes sistemas culturais*. Para ele, a consciência nacional surgiu não de políticas adotadas conscientemente, mas das comunidades religiosas e dos reinos dinásticos, pois "ambos, no seu apogeu, foram estruturas de referência incontestes, como ocorre atualmente com a nacionalidade." (ANDERSON, 2008, p. 39).

Partindo desse princípio, o intelectual chinês constrói sua argumentação no sentido de pensar as comunidades religiosas e os reinos dinásticos como pautados nas concepções culturais de língua, linhagem e temporalidade. A língua escrita, dominadas por poucos, permitia o acesso à verdade e o domínio sobre as mentes; as linhagens reais de origem divina detinham o poder e estabeleciam as divisões hierárquicas; a concepção de temporalidade confundia cosmologia e história, dando ao mundo e aos homens uma mesma origem e determinando suas condições na terra. Ao passo que as comunidades religiosas e os reinos dinásticos entraram em declínio, essas concepções culturais puderam ser questionadas e até destruídas, provocando transformações fundamentais no modo de pensar o mundo, o homem e as relações. Tais transformações possibilitaram, portanto, o surgimento de nações e do sentimento de nacionalismo:

> O declínio lento e irregular dessas convicções mutuamente entrelaçadas, primeiro na Europa Ocidental e depois em outros lugares, sob o impacto da transformação econômica, das "descobertas" (sociais e científicas) e do desenvolvimento de meios de comunicação cada vez mais velozes, levou a uma brusca clivagem entre cosmologia e história. Desse modo, não admira que se iniciasse a busca, por assim dizer, de uma nova maneira de unir significativamente a fraternidade, o poder e o tempo. O elemento que talvez catalisou e fez frutificar essa busca foi o capitalismo editorial, que permitiu que as pessoas, em números sempre maiores, viessem a pensar sobre si mesma e a se relacionar com as demais de maneiras radicalmente novas. (ANDERSON, 2008, p. 70)

E nesse momento, notamos em que sentido a valorização de uma língua vernácula e a expansão de um capitalismo editorial (que ampliaram as possibilidades comunicativas) favoreceram o desenvolvimento de uma consciência nacional. Benedict Anderson as diversas línguas passaram da oralidade para a impressa (especialmente em jornais e em romances), o que fundamentou o nacionalismo de três maneiras diferentes: 1) criando de campos unificados de situações comunicativas em que falantes de diversas línguas que antes não se comunicavam oralmente, poderiam, agora, entender-se por meio da língua impressa no papel; 2) ajudando a construir uma imagem de antiguidade essencial à ideia subjetiva de nação; 3) criando línguas oficiais diferentes dos daquelas utilizadas no âmbito administrativo, tornando a oralidade mais próxima da língua impressa.

Até esse momento, as concepções de nação e nacionalismo voltam-se de um modo geral para a Europa, a partir da reflexão acerca da impressa e da língua, Anderson volta sua atenção para a América e destaca um ponto importantíssimo para a construção da consciência nacional dos países americanos: a propagação das ideias de "comunidades imaginadas", tal como descrita acima, pelos jornais impressos. A partir da expansão do mercado editorial pela América, foi possível uma "divulgação" maior dos ideais de unidade, fraternidade e comunidade, tão caros ao conceito de nação defendido por Benedict Anderson: nação é uma comunidade politicamente imaginada, limitada e soberana, cujas bases estão na cultura.

MARIA HELENA ROUANET E O PROCESSO CONSCIENTE DE CONSTRUÇÃO DO NACIONALISMO BRASILEIRO

Depois de entendermos o conceito de "nação" estabelecido por Benedict Anderson, depois de percebemos como o nacionalismo e o "pensar uma nação" parte têm raízes culturais e depois de compreendermos como essas raízes pautam-se principalmente no desenvolvimento do

mercado editorial e a valorização de uma língua vernácula, passamos a pensar se esses dois aspectos poderiam ser levados em consideração ao refletirmos o Brasil e o processo de construção de nossa identidade nacional, ou de "comunidade imaginada" brasileira.

Ao fazer suas reflexões sobre o nacionalismo brasileiro no século XIX, Maria Helena Rouanet parte da ideia de "instituto nacional" sugerido por Machado de Assis em seu famoso texto "Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade". Partindo de um pequeno trecho do ensaio machadiano, a estudiosa reflete sobre a ideia de que o nacionalismo brasileiro pauta-se em questões subjetivas e inconscientes. Machado afirma: "Quem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade. Poesia, romance, todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país [...]" (ASSIS, s/d, p. 1). Para Rouanet, o uso da palavra "instituto" por parte do autor suscita reflexões voltadas para a ideia de consciência e inconsciência do nacionalismo no Brasil e ressalta que a associação do romantismo ao nacionalismo põe em dúvida a afirmação do romancista. Então, ela acaba por propor duas linhas de pensamento: a ideia de nacional e a participação do movimento romântico no suposto "instinto de nacionalidade" (ROUANET, 1999, p. 11).

No intuito de pensar as linhas de reflexão por ela sugeridas, há uma busca constante pelos conceitos mais tradicionais da palavra "nação", apresentados e analisados criticamente no intuito de se perceber como o conceito por si só é problemático e suscita uma série de reflexões que fogem do simples âmbito da conceituação. Ao final dessa volta aos conceitos, chega-se à conclusão de que eles levam em consideração o coletivo, esquecendo o individual e o fato de que a ideia que se tem de si e da nação são ensinados, transmitidos pelos meios culturais e de comunicação (ROUANET, 1999, P. 15). Notamos aqui já um ponto de convergência entre Maria Helena e Benedict Anderson, pois ambos concordam que ao se falar em nacionalismo e nacionalidade precisa-se considerar que são produtos culturais fundamentados na efetivação de uma comunicação escrita, que divulgará uma ideia de unidade.

E nesse ponto, a estudiosa passa a refletir sobre o papel mais específico de três campos do saber no processo de construção do nacionalismo: a literatura, a história e a geografia, os quais, para ela, são considerados parte de um todo chamado apenas "literatura", uma vez que no século XIX os escritores literários eram os mesmos que faziam registros históricos e pesquisas e anotações geográficas. E sobre esse assunto, afirma:

> A literatura tomou parte nesse projeto de construção da Nacionalidade e desempenhou aí uma função efetiva. Escrever o que quer que fosse – poesia ou história, teatro ou levantamento topográficos, romances ou descrições geográficas, crônicas ou dissertações sobre etnografia – podia ser instrumento para se atingir o objetivo visado. Com uma condição: era preciso que o que se escrevesse fosse considerado "útil e preciso" para a pátria (ROUANET, 1999, p. 17)

E por textos úteis e precisos, entendemos justamente aqueles que contribuem para a construção ou afirmação de uma imagem do Brasil, imagem essa que valorizasse a chamada "cor local", daí ser essencial o caráter descritivo das obras literárias (tanto no sentido mais abrangente, quanto no sentido de textos artísticos), no intuito de "aproximar o texto escrito da arte pictórica" e, assim, opor a representação da nação brasileira à portuguesa além de possibilitar um "compartilhamento", por assim dizer, de uma imagem comum do que é nacional ao povo brasileiro.

Nesse ponto, a ideia de invenção de uma "comunidade imaginada" brasileira fica ainda mais evidente. A partir de textos literários, históricos, geográficos e de crônicas da vida cotidiana, é possível estabelecer uma comunicação e uma comunhão daqueles vários indivíduos que habitavam o país nas mais variadas regiões e assim fazê-los compartilhar de um mesmo sentimento: o de consciência nacional ou nacionalismo.

PALAVRAS FINAIS

A época em que o Romantismo tomou forma foi marcada pelo forte processo de construção de unidade das nações europeias e pela independência dos países americanos, os quais buscavam, a todo custo, afirmar a sua condição de ex-colônia, conforme resume muito bem Maria Helena Rouanet:

> O que acontece durante o século XIX é que, por um motivo ou por outro, e em momentos diferentes, diversos países estão se constituindo enquanto Nação [...]. todos os países da América estavam se tornando independentes das respectivas metrópoles coloniais. Simultaneamente, Portugal e Espanha perdiam, assim, partes consideráveis de seus territórios. A França derrubava séculos de monarquia, proclamava uma República e, em poucos anos, via-se na condição de Império, com Napoleão Bonaparte. A Alemanha vinha trabalhando de forma mais ou menos sistemática, no sentido de constituir a sua unificação. Como se pode notar, todos precisavam criar ou reestruturar a imagem de unidade necessária à ideia de Nacionalidade (ROUANET, 1999, p. 20).

Durante o século XIX, os países da Europa procuravam reafirmar, ou afirmar, a sua condição de nação unificada com limites geográficos, cultura, língua e regime político bem definidos, a fim de garantir, portanto, o reconhecimento de sua nacionalidade. Já, em toda a América, o nacionalismo se confundiu intimamente com o momento de independência de seus países, o que demandava uma necessidade de asseverar a condição de nação livre a cada um deles, delineando os seus aspectos identitários, em oposição aos Estados do Velho Mundo, e que permitissem o reconhecimento de um *eu nacional*. O Brasil, obviamente, fazia parte desses países recém-libertos do domínio europeu e, semelhantemente às outras nações do continente, buscava afirmar a sua autonomia e liberdade e definir os traços que o diferenciariam de sua antiga metrópole, ou seja, procurava delinear os elementos que tornavam o "brasil, Brasil", para usar uma expressão de Roberto DaMatta (DAMATTA, 1986, p. 11-12), e lhe garantissem *status* de Estado independente e totalmente distinto de Portugal.

Maria Helena Rouanet acredita que a nacionalidade brasileira passou por um processo intelectual e político de construção, não sendo algo inconsciente, como, para ela, a ideia de *instinto de nacionalidade* machadiana sugere, mas um processo pensado por um determinado grupo e com objetivos específicos, a saber, a formação cultural e política de uma nação que acabou de proclamar a sua independência (ROUANET, 1999, p. 10-11). Dentro desses objetivos, elementos que constituíam a política, a economia, a história, a geografia e, sobretudo, a cultura do país, foram amplamente explorados até que se edificasse uma "consciência nacional". Tal pensamento dialoga muito bom com a visão de Benedict Anderson sobre o nacionalismo e a nacionalidade. Para ele, essas categorias são produtos culturais específicos, com legitimidade emocional profunda, e, como tal, precisam ser compreendidos a partir de suas origens históricas e das transformações de significados ao longo do tempo. É nesse sentido que Rouanet procura compreender a nacionalidade brasileira. Para ela, a consciência nacional do Brasil, assim como

em outros países, foi historicamente arquitetada, principalmente a partir da propagação do Romantismo pelo país, o qual ajudou a difundir, por meio de sua literatura, o conhecimento das delimitações geográficas do Brasil, os seus costumes, as suas origens e os fatos históricos que possibilitaram situar o país em determinada temporalidade, garantindo, para a nova nação, uma consciência histórica significativamente demarcada.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Trad. de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ASSIS, Machado. Instinto de nacionalidade. Disponível em: http://www.ufrgs.br/cdrom/assis/massis.pdf. Acesso em: 27 mai 2015.

CANDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira. Vol. 1. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

ROUANET, Maria Helena. Nacionalismo. In: JOBIM, José Luís (org.). Introdução ao Romantismo. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999, p. 9-30.

SCHWARCZ, Lilia Mortiz. Imaginar é difícil (porém necessário). In: ANDERSON, Benedict. Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Trad. de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 9-17.

SODRÉ, Nelson Werneck. História da literatura brasileira*:* seus fundamentos econômicos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

ANÁLISE DA TRADUÇÃO PARA O PORTUGUÊS DOS ELEMENTOS CULTURAIS, HISTÓRICOS, POLÍTICOS E SOCIAIS DA OBRA *AS AVENTURAS DE PINÓQUIO* DE CARLO COLLODI

Simone Lopes de Almeida NUNES
Universidade Federal do Ceará

RESUMO: A obra italiana *As aventuras de Pinóquio*, de Carlo Collodi, teve seu lançamento em 1883, e, desde a sua primeira edição, já foi reeditada cerca de 150 vezes (GUERINI, 2009) em traduções e retraduções. Dentre tantas traduções, escolhemos duas como objetos de análise: a tradução de Marina Colasanti, de 2002, pela Cia das Letrinhas, com reedição em 2008; e uma das mais recentes traduções, a de Ivo Barroso, de 2012, lançada pela editora Cosac Naify. Refletiremos sobre as escolhas feitas no momento do processo tradutório sobre os elementos culturais, históricos, políticos e sociais da obra literária. À luz da teoria das tendências deformadoras de Antoine Berman (2013), pretendemos refletir sobre as possíveis escolhas tradutórias que geraram algum tipo de deformação.
PALAVRAS-CHAVE: Pinóquio, Tradução, Tendências Deformadoras.

1. INTRODUÇÃO

As aventuras de Pinóquio é o tipo de obra que se intitula universal pela sua difusão nas mais diversas culturas. Detentora de uma forte narrativa que apresenta um personagem que parece ter vida própria ao livro, cada vez mais *Pinóquio* impulsiona pesquisas, traduções e adaptações que parecem não se esgotar.

A obra italiana teve seu lançamento em 1883, e, desde a sua primeira edição, já foi reeditada cerca de 150 vezes (GUERINI, 2009) em traduções e retraduções. A primeira tradução no Brasil foi publicada pela editora gaúcha Livraria Selbach, numa edição sem data. Há indicações esparsas de que esse lançamento se deu nos anos 1920 e pode ser considerada a primeira tradução de Pinocchio no Brasil. A tradução é do Pe. Leopoldo Brentano S.J., com o título *Zé Pinho* (BOTTMANN, 2016).

Após essa primeira tradução, muitas outras se seguiram. Nesse artigo, pretendemos analisar duas das traduções mais atuais de Collodi: a edição premiada de Marina Colassanti, da Companhia das Letrinhas, de 2002, com a sua reedição em 2008; e a do Ivo Barroso, de 2012, adaptação de uma edição de luxo da obra lançada pela editora Cosac Naify que traz um posfácio inédito no Brasil de Italo Calvino.

Refletiremos sobre as tendências deformadoras apresentadas por Berman (2013) como consequência natural de toda atividade tradutória, especialmente da tradução de textos em prosa. Partindo desse direcionamento, analisaremos quais as tendências deformadoras mais frequentes nas duas traduções brasileiras de Pinóquio, refletindo sobre cada escolha.

2. AS TENDÊNCIAS DEFORMADORAS DE BERMAN

A obra italiana de Pinóquio que serve como texto de partida para as traduções, publicada em 1883, está inserida em um momento de fortes mudanças políticas, sociais, culturais, linguísticas decorrentes da recente unificação italiana. Carlo Collodi teve um duplo objetivo na escrita da sua obra dedicada às crianças: mostrar a realidade de miséria que se vivia naquele momento, aliada ao simbolismo típico da infância.

> A história de Pinóquio foi escrita no período da Restauração da Itália, ou seja, do recém-formado Reino da Itália, que congregava regiões com grandes diferenças históricas, de ordem política, administrativa, social, civil e linguística. Collodi, porém, escreve para as crianças sem se ater às regras moralístico-religiosas da época. A infância é um tema central na sua obra, tanto nos livros escolares como nos de ficção. Os críticos costumam distinguir em sua obra duas interpretações da infância: a histórica, diferenciada por classes sociais, e a simbólica. (GUERINI, 2009, p.3)

Traduzir uma obra que apresenta uma força própria, pois dialoga com as mais diversas culturas, ao mesmo tempo que apresenta a realidade de um importante momento histórico para os italianos, não é tarefa das mais fáceis. Além da sua representatividade histórica, temos uma narrativa que se baseia num tipo de discurso calcado no imaginário de uma cultura. Quando essas narrativas são contadas para uma criança, abre-se a oportunidade de universalizá-las, mesmo com elementos importantes relevantes para a construção da sua identidade cultural e social.

Berman (2013) entende que toda tradução passa, inevitavelmente, por um processo de deformação, visto que nem sempre conseguimos encontrar equivalentes, e cada tradutor, que também funciona como um intérprete da obra, fará escolhas que o colocarão em um jogo de forças, consciente ou inconscientemente, do qual será muito difícil apenas se desfazer dessas forças. Para tanto, Berman se deteve no estudo da analítica da tradução que consiste em analisar o sistema de deformação dos textos que, segundo o teórico, opera em toda tradução e impede-lhe de atingir seu verdadeiro objetivo. Tais análises verificam os problemas no domínio da tradução da prosa literária.

Totalmente diversa da forma poética, que pode ser controlada, a prosa, na sua multiplicidade, nunca pode ser dominada. Na medida em que a prosa é considerada inferior à poesia, as deformações da tradução são melhores aceitas quando não percebidas. Portanto, Berman, afirma que é urgente uma analítica da tradução da prosa literária, já que essas tendências deformadoras prezam pela destruição da letra dos originais, somente em benefício do "sentido" e da "bela forma" (BERMAN, 2013, p. 67).

Das treze tendências deformadoras apresentadas por Berman nos deteremos na destruição das redes significantes subjacentes. Segundo o próprio autor:

> (...) toda obra comporta um texto "subjacente", onde certos significantes chave se correspondem e se encadeiam, formam redes sob a "superfície" do texto, isto é: do texto manifesto, dado à simples leitura. É o subtexto que constitui uma das faces da rítmica e da significância da obra. (BERMAN, 2013, pp. 78-79)

Estamos diante de um texto em prosa de grande receptividade pelo seu caráter pedagógico, além de precursor da literatura infantil italiana. Entretanto, Carlo Collodi usará a linguagem infantil para apresentar uma dura realidade de pós-unificação italiana, marcada pela miséria, pela falta de escolaridade, de perspectiva, de um modo geral. *As aventuras de Pinóquio* traz elementos históricos, políticos, culturais e sociais que nos fazem compreender o momento de composição da obra e nos apresenta as diversas dificuldades pelas quais a Itália pós-unificada passava. A partir dessa compreensão, analisaremos como os tradutores trataram esses elementos nas suas traduções.

3. ANÁLISE DOS ELEMENTOS CULTURAIS, HISTÓRICOS, POLÍTICOS E SOCIAIS EM DUAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE *AS AVENTURAS DE PINÓQUIO*

O texto de partida, apesar de ter sido escrito no século XIX, é um texto de fácil leitura, com marcas significativas de oralidade, sem ser, contudo infantilizada. Por conseguinte, a tradução não deve ser facilitada ou adotar uma linguagem infantilizada, pois tais marcas não correspondem ao estilo collodiano. Evidentemente, não nos referimos às adaptações reduzidas, mas às traduções do texto integral da obra de partida. Nem tampouco se deve afastar dos elementos fortemente culturais, históricos, políticos e sociais que nos fazem compreender a Itália do final do século XIX.

A narrativa inicia com a apresentação do mestre Cereja, o primeiro carpinteiro que nota a estranha lenha falante. Posteriormente, ele decide levá-la ao velho Gepeto.

Le avventure di Pinocchio **Carlo Collodi**	**Tradução de Marina Colasanti**	**Tradução de Ivo Barroso**
1. Non so come andasse, ma il fatto gli è che un bel giorno questo pezzo di legno capitò nella bottega di un vecchio falegname, il quale aveva nome **Mastr'**Antonio, se non che tutti lo chiamavano **maestro Ciliegia**, per via della punta del suo naso, che era sempre lustra e paonazza, come una ciliegia matura. Appena **maestro Ciliegia** ebbe visto quel pezzo di legno, si rallegrò tutto; (...) (pp. 19-20)	1. Não sei como aconteceu, mas o fato é que um belo dia esse pedaço de madeira foi parar na oficina de um velho marceneiro que tinha o nome de **mestre** Antônio, mas que todos chamavam de **mestre Cereja**, por causa da ponta do seu nariz sempre lustrosa e vermelha como uma cereja madura. Assim que **mestre Cereja** viu aquele pedaço de madeira, ficou todo contente (...) (p. 7)	1. Não sei como a coisa aconteceu, mas a verdade é que um belo dia esse pedaço de pau foi parar na oficina de um velho carpinteiro, que tinha por nome Antônio, embora todos o chamassem de **Cerejo**, por causa da ponta de seu nariz – sempre roxa e lustrosa, como uma cereja madura. Assim que **mestre Cerejo** viu aquele pedaço de pau ficou todo alegre (...) (p. 8)

No trecho apresentado, temos dois termos em destaque: o primeiro, o título ***maestro*** (mestre) que, na época, era um título designado aos mais velhos (TEMPESTI, 1993, p.20) e o segundo termo em destaque, ***Ciliegia*** (Cereja), que nos leva a reflexão do uso de apelidos, gênero presente na mais vasta cultura falada, que graças a registros como o dessa narrativa, podemos tomar conhecimento. Tempesti explica que o apelido é a identificação da personalidade, das suas tendências e preferências; é um resumo da sua história, daquilo que se sabe e se diz sobre a pessoa.

Dessa forma, o cuidado com a tradução desses dois termos requer uma atenção especial. A tradução do título *Mestre* e do apelido *Cereja* segue um caminho totalmente diferente nas duas traduções. Colasanti mantém o título, nos três momentos que foram utilizados no texto fonte, ao passo que Barroso só fará uso desse importante título uma única vez, perdendo a relevância da sua significação como elemento cultural. E segue diferenciando-se ao adotar o apelido *Cerejo*, ora, ele possuía o apelido *Ciliegia*, porque a ponta do seu nariz ficava vermelha tal como a fruta cereja, apelido mantido na tradução de Colasanti. Ao utilizar *Cerejo*, Barroso tanto perde a referência da fruta, como apresenta um apelido no formato de um nome, colocando-o no masculino.

Pinóquio é um personagem que foge de todas as obrigações. Apesar de viver grandes privações com o pai Gepeto, ele não pensa em estudar, nem trabalhar. O que o coloca em grandes

confusões. Em alguns momentos de sofrimento, Pinóquio reflete as suas práticas e faz diversas promessas que nunca cumprirá. Passemos ao elemento histórico presente em:

Le avventure di Pinocchio **Carlo Collodi**	**Tradução de Marina Colasanti**	**Tradução de Ivo Barroso**
2. – Vi prometto che anderò a scuola, studierò e **mi farò onore...** (p. 57)	3. – Prometo que vou à escola, que vou estudar e **tirar boas notas.** (p. 32)	3. – Prometo que irei à escola, que vou estudar e **que serei correto...** (p. 44)

As taxas de analfabetismo na Itália pós-unificada eram altíssimas, por conta disso, a questão da obrigatoriedade escolar movimentou a Itália durante os anos de 1861 a 1877. Além disso, observa-se, pela fala de Pinóquio, que a instrução escolar era vista como uma forte possibilidade de ascensão social, ao ir à escola, ele aprenderá uma arte e será o apoio do pai na velhice. Em nenhuma das traduções, esse elemento se apresenta, Colasanti limita a sonhada ascensão de Pinóquio a tirar boas notas, ao passo que Barroso orienta a trajetória escolar vislumbrada por Collodi a uma vida correta. Ainda tratando de fatos históricos, vejamos o próximo trecho:

Le avventure di Pinocchio **Carlo Collodi**	**Tradução de Marina Colasanti**	**Tradução de Ivo Barroso**
3. — Finiscila di piangere! I tuoi lamenti mi hanno messo **un'uggiolina** qui in fondo allo stomaco... sento uno spasimo, che quasi quasi... *Etcì! Etcì!* — e fece altri due starnuti. — **Felicità!** — disse Pinocchio. (p. 73)	5. — Pare de chorar! Os seus lamentos me deram **um enjoozinho** aqui no fundo do estômago... Sinto um espasmo, que talvez... que talvez... Atchim! Atchim! — e deu mais dois espirros. — **Saúde!** — disse Pinóquio. (p. 44)	5. — Pare de chorar! Seus lamentos estão me dando **um ronco** no fundo do estômago. Sinto um espasmo, que quase, quase... Atchim, atchim — e deu outros dois espirros. — **Saúde!** — disse Pinóquio. (p. 44)

Surpreende que num livro destinado às crianças esteja presente uma visão realística da violência social e da crueldade das relações humanas, a qual pode ser incluída uma percepção da miséria e da fome, uma luta cotidiana pela sobrevivência de uma sociedade ainda fortemente agrícola, fechada em formas econômicas arcaicas. No trecho apresentado, o personagem que dialoga com Pinóquio é Tragafogo, dono do teatro de marionetes. Tamanha é a fome do proprietário que decide comer o pobre boneco de madeira. Ao apresentar a intensidade da fome, Collodi usa o termo *uggiolina* que seria o vazio no estômago, traduzido por Barroso de forma mais intensificada, mas suavizado por Colasanti como um enjoozinho.

Um elemento cultural importante da época era o modo como se respondia a um espirro. Era aceito socialmente desejar *felicità!* ao ouvir alguém espirrando (TEMPESTI, 1993, p. 73). Certamente, traduzir para *felicidade* iria causar um grande estranhamento ao leitor do texto de partida. Não é de se admirar que ambos tradutores tenham adotado a forma usada convenientemente hoje *saúde!*, aproximando o leitor do texto de chegada à tradução. Finalmente, passemos a análise de um aspecto histórico:

Le avventure di Pinocchio **Carlo Collodi**	**Tradução de Marina Colasanti**	**Tradução de Ivo Barroso**
7. — Te lo spiego subito — disse la Volpe. — Bisogna sapere che nel paese dei Barbagianni c'è un campo benedetto, chiamato da tutti il Campo dei miracoli. Tu fai in questo campo una piccola buca e ci metti dentro, per esempio, **uno zecchino d'oro**. Poi ricopri la buca con un po' di terra: l'annaffi con due secchie d'acqua di fontana, ci getti sopra una presa di sale, e la sera te ne vai tranquillamente a letto. Intanto, durante la notte, **lo zecchino** germoglia e fiorisce, e la mattina dopo, di levata, ritornando nel campo, che cosa trovi? Trovi un bell'albero carico di tanti zecchini d'oro quanti chicchi di grano può avere una bella spiga nel mese di giugno. (p. 83)	— Já lhe explico — disse a Raposa. — Fique você sabendo que na Terra dos Patos há um campo abençoado, chamado por todos Campo dos milagres. Nesse campo, você abre uma cova pequena e bota dentro, por exemplo, **uma moeda de ouro.** Depois tapa a cova com um pouco de terra, rega com dois baldes de água de fonte, joga em cima uma pitada de sal, e no fim do dia vai tranquilamente para a cama. Enquanto isso, durante a noite **a moeda** brota e floresce, e na manhã seguinte, quando você acorda e volta ao campo, o que é que encontra? Encontra uma linda árvore carregada de tantas moedas de ouro quantos são os grãos de trigo de uma bela espiga madura. (pp. 51-52)	— Vou já lhe explicar — disse a Raposa. — É preciso saber que no País dos Beócios há um lugar sagrado, que todos chamam de Campo dos Milagres. Você faz um buraquinho nesse campo e põe lá dentro, por exemplo, **uma moeda de ouro.** Depois, cobre o buraco com um pouco de terra: rega com dois baldes de água da fonte, espalha em cima um punhado de sal e à tarde você vai tranquilamente dormir. Enquanto isso, durante a noite, **a moeda** brota e floresce, e de manhã, ao se levantar, voltando ao campo, o que você encontra? Encontra uma bela árvore carregada de tantas moedas de ouro quantos grãos de milho possam haver numa espiga bem madura. (p.69)

Depois de contar a sua triste realidade econômica a Tragafogo, Pinóquio recebe de suas mãos cinco moedas de ouro. Quando decide voltar para casa para mudar a sua vida e a de Gepeto, é abordado pelo Gato e a Raposa e, ingenuamente, conta os seus planos aos dois comparsas que o influenciam a duplicar as moedas, plantando-as, para tornar-se muito rico.

As moedas escolhidas na obra nos remetem à época do grão-ducado da Toscana, Estado independente que existiu de 1569 a 1859, sob a dinastia dos Médicis e depois dos Asburgo-Lorena, que era um dos estados mais prósperos e modernos da Europa. Provavelmente, Collodi tenha homenageado um tempo de desenvolvimento da sua estimada Toscana, frente às frustrações trazidas pela unificação. Essas moedas de ouro, ou *gli zecchini d'oro*, valiam, na época, o equivalente a vinte liras (TEMPESTI, 2010, p. 78) e são justamente essas moedas, cinco para ser mais exata, que o colocarão em perigo. Percebe-se um total apagamento desse elemento histórico nas traduções brasileiras que utilizam um elemento infantil para dialogar com o público receptor: *moeda de ouro*.

Muitos são os exemplos que o espaço não nos permite abordar. Fazendo uma análise geral das duas traduções, podemos perceber que a tradução de Ivo Barroso privou pela linguagem literária, talvez por seguir uma linha mais próxima do texto de Collodi. Marina Colasanti, por sua vez, optou pelo uso de uma linguagem mais facilitada, não infantilizada, porém mais próxima da linguagem falada brasileira, o que mantem o caráter de oralidade do texto fonte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento desta pesquisa permitiu confrontar duas traduções brasileiras recentes de Pinóquio, a de 2002, já na sua oitava edição, e a mais atual de 2012, desenvolvidas por

escritores-tradutores, com reconhecidas traduções. A história de Carlo Collodi foi inteiramente traduzida por ambos. Uma análise geral de cada tradução revela a linha escolhida por cada tradutor, a necessidade de se servir de adaptações, assim como o grau de preservação do caráter da língua, ora mais literário, escolha feita por Ivo Barroso, ora mais próximo da oralidade, linha seguida por Marina Colasanti.

Ao fazer escolhas, o tradutor, necessariamente, ferirá o texto fonte em algum aspecto. Berman chama essa ferida de tendências deformadoras, muito recorrentes em traduções de textos em prosa, classificando-as em treze. Dessas, procuramos destacar a ocorrência de uma, mostrando, também, que nem sempre a deformação seja algo negativo, mas a única estrada permitida pela língua da obra traduzida. Fato é que não existem traduções perfeitas, cada uma nasce de uma interpretação, segue teorias diversas e assimila as mudanças da língua de partida e de chegada, que, sofrem modificações constantes, como toda língua viva. Este é o grande desafio do tradutor, transferir uma obra de outra língua, com os inúmeros desafios que se apresentam, permitindo, assim, que a grandiosidade da obra continue a se manifestar no decorrer do tempo, por isso, novas traduções são sempre necessárias.

REFERÊNCIAS

BERMAN, Antoine *A tradução e a Letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Rio de Janeiro: Copiart, 2013.

BOTTMANN, Denise. "Carlo Collodi no Brasil". 11 jun. 2016. Disponível em: http://naogostodeplagio.blogspot.com.br/2016/06/carlo-collodi-no-brasil.html. Acesso em: 15 nov. 2016.

COLLODI, Carlo. *Pinocchio*. Introduzione e commento critico da Fernando Tempesti. Milano: Feltrinelli, 1993.

_____. *As aventuras de Pinóquio*. Tradução de Ivo Barroso. 2ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *As aventuras de Pinóquio*. Tradução de Marina Colasanti. 8ª edição. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2014.

FABBRI, Paolo. "Dal burattino al cyborg. Varianti, variazioni, varietà". In: FABBRI, Paolo & PEZZINI, Isabella. (A cura di). *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*. Roma: Meltemi Editore, 2002. pp. 277-298.

GUERINI, Andrea. "Pinóquio Universal". Diário Catarinense, Florianópolis, p. 3 – 3. 03 jan. 2009.

TEMPESTI, Fernando. In: COLLODI, Carlo. *Pinocchio*. Introduzione e commento critico. Milano: Feltrinelli, 1993.

ANÁLISE DESCRITIVA DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE "THE MASQUE OF THE RED DEATH" PARA A TV BRASILEIRA

Franciane Costa de SOUSA
Universidade Federal do Piauí

Resumo: Considerando a classificação de traduções proposta por Jakobson (1997), a transposição de textos literários ao meio fílmico pode ser designada como tradução intersemiótica, e, na presente pesquisa, abordamos a tradução do conto de Edgar Allan Poe "The Masque of the Red Death" em um episódio da série "Contos do Edgar", produzida pela Fox Brasil em 2013. Para tal análise, utilizamos o modelo de Lambert e Van Gorp (1985), que é destinado à descrição de traduções literárias e se insere no campo dos Estudos Descritivos da Tradução. Esse ramo dos Estudos da Tradução centra suas análises na descrição das traduções a partir de uma perspectiva que considera a influência do contexto de produção das mesmas.
Palavras-chave: Estudos Descritivos da Tradução; Tradução Intersemiótica; The Masque of the Red Death; Edgar Allan Poe; Contos do Edgar.

1 INTRODUÇÃO

A prática da tradução intersemiótica é recorrente e ocorre envolvendo vários meios semióticos. No entanto, a transposição entre literatura e cinema ou televisão há muito tempo tem espaço na produção de obras audiovisuais. Essa prática pode ser inserida na classificação de Jakobson (1997), segundo a qual a "transmutação" de signos verbais em signos não-verbais é definida como tradução intersemiótica.

Neste trabalho, pretendemos analisar a tradução intersemiótica do conto "The Masque of the Red Death", de Edgar Allan Poe, realizada em um episódio da série de TV "Contos do Edgar", uma produção nacional da O2 Filmes, veiculada pelo canal Fox no ano de 2013.

No conto de Poe, o personagem principal, Príncipe Próspero, resolve se trancar em seu castelo como forma de fuga de uma devastadora epidemia; no intuito de se entreter, ele oferece um baile de máscaras a membros da nobreza, um acontecimento comum aos séculos XVI e XVII na Europa. Entretanto, mesmo diante de toda a segurança, o personagem acaba sendo morto no confronto com uma figura misteriosa que usava máscara vermelha.

A série "Contos do Edgar" apresenta histórias de Edgar Allan Poe adaptadas ao contexto atual de uma grande cidade brasileira. No episódio "Cecília", a personagem-título sofre violência sexual em sua casa, por um indivíduo com máscara vermelha. A partir desse momento, ela fica traumatizada e passa por um estado de paranoia, vendo o mascarado em todos os lugares. Assim como Próspero, ela também dispõe de recursos de segurança, que no caso dela, são câmeras, alarmes e grades. Mesmo assim, no ápice de seu desespero, ela atira contra alguém que ela pensa ser o sujeito mascarado, mas, ao perceber que na verdade matou uma amiga sua, ela comete suicídio.

No intuito de realizar uma análise descritiva dessa tradução, tomamos o modelo de análise de Lambert e Van Gorp (1985), que se insere nos Estudos Descritivos da Tradução, que, por sua vez, obtiveram influência de preceitos desenvolvidos pela Teoria dos Polissistemas. Desse modo, cabe uma breve exposição sobre esses pressupostos teóricos para, em seguida, procedermos à aplicação do modelo citado.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A Teoria dos Polissistemas foi desenvolvida, em especial, pelos estudos de Even-Zohar (1990), o qual se baseou em fundamentações do Formalismo Russo e o Estruturalismo Tcheco. O termo "polissistema" foi introduzido para designar uma rede de sistemas inter-relacionados de uma sociedade. A partir dessa abordagem sistêmica, a cultura é vista como um macro-polissistema, no qual estão inseridos vários polissistemas, dentre eles, o literário.

Nessa teoria a literatura pode ser vista não como uma atividade isolada, e sim interligada às demais atividades humanas, e a literatura traduzida é considerada importante dentro desse polissistema.

A partir dos desdobramentos da Teoria dos Polissistemas observamos o surgimento de um novo ramo de pesquisa sobre tradução, os Estudos Descritivos da Tradução. Em linhas gerais, esse ramo de estudos aborda a influência da cultura no campo da tradução, lidando com análises que consideram as instituições que promovem, limitam ou influenciam a produção da tradução, dentro de uma concepção que considera a cultura-alvo como determinante nessa produção.

Diante da necessidade de um modelo para a descrição de traduções, Lambert e Van Gorp (1985) desenvolveram um instrumento de análise que abrange desde passos mais gerais e características pormenorizadas dos processos tradutórios, como podemos observar no quadro a seguir:

Quadro 1: modelo de análise de Lambert e Van Gorp

Dados Preliminares	Título e página-título; metatextos; estratégia geral
Macroestrutura	Divisão do texto; título dos capítulos, apresentação dos atos e cenas; relação entre os tipos de narrativa, diálogos, descrição; estrutura narrativa interna; comentário autoral, instruções de palco.
Microestrutura	Seleção de palavras; padrões gramaticais dominantes e estruturas internas formais; formas de reprodução da fala; narrativa, perspectiva e ponto de vista; modalidade; níveis de linguagem.
Contexto Sistêmico	Oposições entre micro e macroníveis e entre texto e teoria; relações intertextuais; relações intersistêmicas.

Fonte: elaborado a partir de Lambert e Van Gorp (1985)

Assim, procedemos à aplicação de alguns desses elementos ao conto e à série que compõem nosso *corpus*, no sentido de descrever como ocorreu a tradução em termos de estratégias e escolhas dos tradutores e de fatores externos que influenciaram a ocorrência dessa tradução.

3 ANÁLISE DESCRITIVA DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE "THE MASQUE OF THE RED DEATH" NA SÉRIE "CONTOS DO EDGAR"

O modelo de análise de Lambert e Van Gorp (1985) abrange desde elementos do contexto sistêmico em que foi produzida uma obra, como a relação com outras obras lançadas na mesma época e características estilísticas cultivadas no período de composição, até características mais intrínsecas ao texto, como seleção de palavras e níveis de linguagem.

Desse modo procedemos à atribuição dos vários elementos de análise desenvolvidos pelos autores ao conto de Poe e ao episódio da série de TV; focamo-nos na série, pois o intuito é descrever a forma como foi traduzida, as escolhas dos tradutores e que estratégias eles utilizaram.

3.1 Dados Preliminares

A abertura da série apresenta o personagem narrador, contextualizando seu trabalho e seu hábito de contar histórias. Já se observa a aparência muito semelhante ao escritor E. A. Poe, o que poderia significar que as características psicológicas do narrador possam também ser equiparadas às de Poe, além de mostrá-lo contando várias histórias de terror ao seu colega de trabalho. As cenas que mostram o seu trabalho de dedetizador, focam em imagens de insetos, o que causa um aspecto repugnante.

É apresentada uma mensagem de classificação indicativa do programa, ao lado do número "16" há as mensagens "classificação indicativa" e "não recomendado para menores de 16 anos", e logo abaixo as justificativas de tal recomendação são: "atos criminosos, nudez, conteúdo impactante". Essa informação permite inferir a presença de cenas fortes relacionadas à violência ou cenas assustadores, além do público ao qual se destina.

O nome do episódio aparece gravado na madeira (Cecília) e abaixo a mensagem indicativa do texto que gerou a tradução para a TV: "baseado no conto 'A Máscara da Morte Rubra' de Edgar Allan Poe". Essa informação confere importância ao texto fílmico, uma vez que a tradução tenha ocorrido a partir de uma obra de um autor considerado um dos grandes nomes da literatura gótica, em especial para aqueles que apreciam a obra desse autor. Outra informação inicial que reivindica a relevância do programa é a assinatura de Fernando Meirelles na produção, uma vez que este seja uma figura internacionalmente conhecida por seu trabalho cinematográfico.

Na exibição da série na TV (pelo canal Fox Brasil, em 2013) não possui metatextos. No entanto, em meios diferentes que se encontram disponíveis online há presença desse tipo de recurso. No site do canal a cabo há o aplicativo "fox play", no qual se pode assistir os episódios da série, há uma sinopse do episódio, fotos e trailers. À semelhança do que ocorre com o aplicativo, no site de TV por streaming Netflix há fotos e sinopse do episódio.

A abertura da série apresenta o personagem narrador, contextualizando seu trabalho e seu hábito de contar histórias. Já se observa a aparência muito semelhante ao escritor E. A. Poe, o que poderia significar que as características psicológicas do narrador possam também ser equiparadas às de Poe, além de mostrá-lo contando várias histórias de terror ao seu colega de trabalho. As cenas que mostram o seu trabalho de dedetizador, focam em imagens de insetos, o que causa um aspecto repugnante. Nos termos da classificação de Nida (1964) ocorreu uma equivalência dinâmica, na qual se procura manter os efeitos do texto de partida ao mesmo tempo

em que se considera os aspectos culturais do ambiente de recepção da tradução, em oposição à equivalência formal, segundo a qual o tradutor procura manter o texto traduzido o mais próximo possível do texto de partida quanto à sua estrutura formal.

3.2 Macroestrutura

O tempo total do episódio analisado é de 25 minutos e 16 segundos, incluindo a abertura da série, que dura 42 segundos e é comum a todos os episódios. Ao todo são 18 cenas, de duração variada.

Enquanto que no conto de Poe há predominância de descrições do cenário, em detrimento às ações e aos diálogos dos personagens, na série de TV, em razão do próprio suporte, os diálogos são predominantes, e, quando há narração é por parte do personagem Edgar, cujas histórias são contadas a um colega de trabalho e são os próprios acontecimentos narrados na série.

Em razão da distância de tempo que separa o conto da série, o primeiro é caracterizado por uma formalidade da linguagem, seja nas descrições apresentadas pelo narrador, seja na fala das personagens. Por sua vez, a série se passa na época atual em uma grande cidade brasileira, portanto, o nível de formalidade foi adaptado a um contexto mais atual. Os diálogos e a voz do narrador apresentam registro de pouca formalidade.

Os produtores da série de TV optaram por trazer a história para a época atual, por essa razão há mudanças na narrativa e nas personagens.

No conto, há a complicação inicial por conta da existência de uma epidemia devastadora, a partir de então, a solução encontrada pelo personagem principal, Príncipe Próspero, foi oferecer um baile de máscaras e se trancar em seu castelo, cercado de toda a segurança e com entretenimento. O clímax da história ocorre quando uma figura misteriosa com máscara vermelha entra no recinto, contrariando toda a segurança que se julgava ter no local. O desfecho é representado pela reação de coragem do príncipe em se dirigir até a figura, que, finalmente, enfrenta seu medo, e é vítima fatal de um tiro.

A série é ambientada em um local diferente do conto, com outros personagens e outros acontecimentos. No entanto, é possível observar semelhanças quanto ao conteúdo transmitido.

A complicação inicial, nesse caso, ocorre quando Cecília, proprietária de uma loja de fantasias, sofre um ataque noturno em sua casa por um indivíduo com uma máscara vermelha. A exemplo do que ocorreu com o Príncipe Próspero, Cecília também se utiliza de recursos para se proteger: são instaladas câmeras, alarmes e grades. O clímax ocorre em momento semelhante ao conto; após Cecília passar por um estado de paranoia e ver o sujeito mascarado ou a máscara vermelha em todos os lugares, ela vê mais uma vez o indivíduo em uma festa na sua casa, e, também em um enfrentamento repentino do próprio medo, ela atira contra ela, mas percebe que na verdade matou sua amiga, e, por fim, resolve cometer suicídio.

3.3 Microestrutura

O narrador é em 3ª pessoa (onisciente) no conto, e na série ele é um personagem que conta as histórias que estão sendo mostradas no episódio.

Em uma das cenas em que o personagem Edgar pode ser identificado como narrador da história, ele e Fortunato, dono da dedetizadora na qual trabalha, estão na casa de Cecília tentando conter a infestação de cupins. Edgar se mostra sério e introvertido, ao contrário de seu colega,

que é brincalhão. Quando os dois estão conversando com Cecília e sua amiga sobre o problema da casa, em determinado momento a câmera foca a máscara vermelha sobre a estante, e a voz de Edgar como narrador aparece descrevendo a máscara: "ali, no canto do armário tava ela, cor de sangue, e eu vi no olhar dela que alguma tragédia ia acontecer". Nesse momento a câmera foca o olhar apreensivo de Cecília, como a prever algo ruim, como disse o narrador.

No texto de Poe, a voz no narrador é constante, aparece em maior grau que na série, em especial por grande parte do conto ser dedicada à descrição do cenário e dos elementos góticos, como objetos e um ambiente bem soturno.

A seleção de palavras do conto de Poe evidencia a formalidade de linguagem e a presença de arcaísmos, o que se relaciona à época de publicação. Por sua vez, a série apresenta uma seleção de palavras e nível de linguagem mais populares, em função do contexto cotidiano e atual que serve como cenário à narrativa.

Como exemplo, tomamos aqui o epílogo do conto[1], no qual o narrador revela a imponência da epidemia "morte vermelha", que não foi contida, apesar de todo o esforço nesse sentido.

> And now was acknowledged the presence of the Red Death. He had come like a thief in the night. And one by one dropped the revellers in the blood-bedewed halls of their revel, and died each in the despairing posture of his fall. And the life of the ebony clock went out with that of the last of the gay. And the flames of the tripods expired. And Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all.

Na série, o desfecho também enfoca o fim trágico da festa, o contraste entre a alegria dos foliões e a tragédia que recai sobre o ambiente. Na cena em questão, Cecília atravessa a sala enquanto todos dançam; ela está decidida a matar o mascarado o qual pensa ver na festa, no entanto, ela atira contra ele e percebe que quem está caída no chão é sua amiga, ela a confundiu com o mascarado. Enquanto a câmera mostra a amiga no chão, é ouvida a narração de Edgar: "lá dentro, mesmo com grade, alarme e segurança, quando deu meia-noite, já não tinha mais festa nenhuma". Nesse momento é mostrado também que Cecília leva a arma à boca e comete suicídio.

3.4. Contexto Sistêmico

Relacionando as estratégias macroestruturais e microestruturais, percebemos que a tradução busca atingir a um novo público, uma vez que apresenta uma nova situação de medo que é muito presente na época atual, que é a violência urbana. Ao mesmo tempo em que se percebe, ainda, traços de estilo da literatura gótica e do estilo pessoal de Poe, como ambientes escuros e misteriosos e terror voltado ao psicológico dos personagens. A produção da série procura, ainda, essa identificação com o grande público por meio da linguagem, que apresenta um nível mais popular em relação ao conto de Poe.

O contexto no qual foi veiculada a obra possui mecanismos de incentivo à produção nacional, visto que ocorreu durante a vigência da Lei nº 12.485, que rege a produção audiovisual restrita, conhecida como Lei da TV paga. Essa lei estabelece uma cota de 3 e horas e meia semanais de conteúdo nacional em determinados canais, como de filmes e séries. Nesse sentido, é possível perceber uma relação entre a legislação e o crescimento da produção de obras audiovisuais no país, visto que é justamente objetivado o incentivo a essas produções.

1 POE, Edgar Allan. **The Masque of Red Death.** In: The Complete Illustrated Works. London: Bounty, 2004.

De acordo com reportagem do portal Uol sobre a repercussão dessa lei[2], os produtores apresentavam boas expectativas sobre o impacto do aumento da demanda por produções nacionais. O sócio da produtora Prodigo Filmes, Giuliano Cedroni afirmou que "a procura por mais projetos na Prodigo aumentou em 30%, e as condições para se produzir também estão melhorando. A lei só maximizou um modelo que já funcionava na empresa. Claro que uma lei dessa magnitude terá uma implementação, de fato, a médio e a longo prazo, mas o mercado reagiu imediatamente, e de forma positiva". Já a sócia da O2 Filmes, Andrea Barata Ribeiro comemora o espaço que a produção independente ganhou a partir dessa lei e afirmou que "isso é algo que acontece em vários países e que há anos os produtores esperavam uma brecha. As relações, exceto algumas poucas que já estavam formadas, vão começar a acontecer agora. As parcerias vão se estabelecer e haverá espaço para a produção independente". A produtora explicou também que a O2 já tinha vários projetos em andamento nesse sentido, dentre eles, a série "Contos do Edgar", objeto desse trabalho.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de se passarem em contextos bem diferentes, as duas histórias não estão desconectadas, elas apresentam equivalência quanto à paranoia e a tentativa de fuga a qualquer custo de seus personagens, bem como em relação à inevitabilidade do pior, que permeia tanto o conto quanto à série de TV, ainda que diante de cenários e personagens diferentes. Os produtores da série conseguiram até mesmo manter traços do estilo de terror psicológico cultivado por Edgar Allan Poe.

Percebemos que o contexto sistêmico foi decisivo na produção da série, visto que o incentivo à produção nacional permite uma demanda de programas variados e que atendam aos diferentes públicos receptores.

Importante lembrar aqui do componente ideológico ao qual estão sujeitos todos os textos, e que no caso da tradução em questão foi decisivo na configuração da série; a inserção da história no meio sociocultural brasileiro da época atual aponta para algo que é urgente e marcante na nossa realidade, os índices de violência urbana, e, mais especificamente, de violência contra a mulher. A insegurança vivida nos dias atuais, na qual não estamos protegidos, muitas vezes, nem no próprio lar é uma realidade, e remete ao enclausuramento apresentado no conto "The Masque of the Red Death", pois, em ambos os textos, seus personagens sucumbiram às adversidades, mesmo diante de toda a segurança buscada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EVEN-ZOHAR, I. Polysystem Studies. Poetics Today, Durham: Duke University Press, v. 11, n. 1. 1990.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação.** São Paulo: Cultrix, 1997.

2 Disponível em http://revistadecinema.uol.com.br/2012/05/as-expectativas-das-produtoras-de-tv-depois-da-lei/

LAMBERT, J.; VAN GORP, H. On describing translations. In: HERMANS, Théo. (ed.): **The manipulation of literature***:* studies in literary translation. New York: St. Martins, 1985. p. 42-53.

POE, Edgar Allan. **The Masque of Red Death**. In: The Complete Illustrated Works. London: Bounty, 2004.

Série: Contos do Edgar. Episódio 4 "Cecília". Fox Brasil. 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fos2t2ss5z0>

ANGÚSTIA: CONCEITO HEIDEGGERIANO PRESENTE NA OBRA "A HORA DA ESTRELA" DE CLARICE LISPECTOR

Jardel Phellipe Brito dos SANTOS
Graça OLIVEIRA
Instituto Diocesano de Filosofia e Teologia

RESUMO: A presente pesquisa tem como finalidade a análise do conceito de angústia apresentado pelo filósofo alemão Martín Heidegger no seu trabalho mais conhecido, *Ser e Tempo*, presente na obra *A Hora da Estrela* de Clarice Lispector, evidenciando as aproximações e a maneira que a autora buscou para utilizar esse conceito no seu romance e as evidências dessa angústia presentes no decorrer da narrativa. A angústia é aquela situação afetiva fundamental que retira o homem de uma estabilidade que não o permite se perceber com o seu ser mais próprio e isolado. O trabalho mostra, ainda que suscintamente, uma possível análise das contribuições da filosofia existencialista para a literatura e, assim, possíveis diálogos entre Filosofia e Literatura.
PALAVRAS-CHAVE: Angústia, Existência, Heidegger, Clarice Lispector.

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como finalidade a análise do conceito de angústia apresentado pelo filósofo alemão Martín Heidegger aplicado à obra *A Hora da Estrela*, da escritora literária ucraniana/brasileira Clarice Lispector, evidenciando as aproximações e a maneira como a autora apresentou esse conceito no seu romance e as aproximações presentes no decorrer da narrativa, finalizando com algumas considerações acerca do resultado encontrado.

Essa investida surgiu pelo crescente interesse em conhecer as obras de Clarice Lispector e a curiosidade filosófica pela corrente existencialista, especialmente em Heidegger, bem como pela busca de interdisciplinaridade que constitui umas das tarefas importantes do presente trabalho, provocando uma possível intersecção entre os escritores supracitados.

Unir Filosofia e Literatura, portanto, alarga e até reformula a visão de mundo que circunscreve o raio de alcance de seus esquemas conceituais, pois o discurso literário faz-se território das racionalidades compartilhadas pelo pluralismo de ideias, de concepções de mundo, de metafísicas soltas, de ontologias que estilizam a angústia contemporânea e mais diversificados assuntos de interesses gerais.

1 O ROMANCE A HORA DA ESTRELA

Esse é o último romance de Clarice. Ela escolhe como narrador o pseudônimo Rodrigo S. M. "É uma história de começo, meio e gran finale" (LISPECTOR, 1998, p. 13). É a narrativa da vida de Macabéa, uma jovem nordestina que sai da sua cidade e vai morar no Rio de Janeiro e trabalhar como datilógrafa. Seus dramas se passam exteriormente, pois interiormente ela nem se sente gente.

Macabéa nasceu em Alagoas e tem 19 anos. Era órfã, não tinha nenhuma recordação dos seus pais e desde cedo morava com uma tia muito religiosa e cheia de preceitos morais adornados de superstições e tabus. Nesse ambiente cresceu a inocente "Maca". Com o ócio e a presença tão somente da jovem, a tia, às vezes sem motivo, gostava de dar-lhe cascudos na cabeça só por prazer. Mas o seu pior castigo era privar a garota da goiabada com queijo, sua maior paixão. Foi

assim que ela passou a infância sem ter sido criança, sem ter tido amigos, sem ter tido amor de família, sem animais de estimação. Tudo girava em torno da sua tia: única parenta. Mudam-se para a cidade grande.

Apesar de ter estudado pouco e não saber escrever direito, Macabéa faz um curso de datilografia e consegue um emprego, no qual recebe menos que o salário mínimo. Após a morte da tia, deixa de ir à igreja e passa a repartir um quarto de pensão com quatro balconistas de uma loja popular.

Macabéa cheirava mal, pois raramente tomava banho. À noite, não dormia direito por causa da tosse persistente, da azia — em virtude do café frio que tomava antes de se deitar — e da fome, que ela disfarçava comendo pedacinhos de papel. A moça tinha hábitos e manias que aliviavam um pouco a solidão e o vazio de sua existência. Não se percebia como gente, como ser. Surgem, daí, já alguns indícios daquilo que Heidegger concebe como angústia.

Num dia 7 de maio, Macabéa mente para seu patrão dizendo que arrancaria um dente e falta ao trabalho para poder aproveitar a liberdade da solidão e fazer algo diferente. Assim que as colegas saem para trabalhar, ela coloca uma música alta, dança, toma café solúvel e até mesmo se dá ao luxo de se entediar. É nesse dia que conhece Olímpico de Jesus, único namorado que teve.

Não foi um namoro convencional. Olímpico também havia migrado do Nordeste, onde matara um homem, fugindo para o Rio de Janeiro. Conseguira emprego numa metalúrgica, o que dá delírios de grandeza em Macabéa. Afinal, ambos tinham profissão: ela era datilógrafa e ele, metalúrgico. Sentia dignidade nisso, mesmo sem saber o que seria dignidade.

Mau-caráter e ambicioso, Olímpico morava de favor no trabalho, roubava os colegas e almejava um dia ser deputado. O passeio dos namorados era sempre seguido de chuvas e de programas gratuitos, como sentar-se em bancos de praça para conversar. Nessas ocasiões, Olímpico se irritava com as perguntas que Macabéa fazia, o que a levava constantemente a se desculpar, pois não queria perdê-lo, apesar de seus maus-tratos.

Certo dia, admitindo que ela nunca lhe dava despesa, Olímpico decide pagar um cafezinho para Macabéa no bar da esquina. Avisa, porém, que se o café com leite fosse mais caro, ela pagaria a diferença. Macabéa, emocionada com a "bondade" do namorado, acaba enchendo o copo de açúcar para aproveitar, ficando enjoada depois. Em um passeio ao zoológico, Macabéa, ao se deparar com um rinoceronte, fica com tanto medo que urina na roupa e tenta disfarçar para não desagradar ao namorado. Um dia, vendo que só o chefe e sua colega de escritório, Glória, recebiam telefonemas, Macabéa dá uma ficha telefônica para que Olímpico ligue para ela. Ele se recusa, dizendo que não queria ouvir as "bobagens" dela.

Após conhecer Glória, Olímpico decide romper com Macabéa para ficar com a sua amiga. O rapaz considera a troca um progresso, já que elas eram opostas: Glória era loira (oxigenada), cheia de corpo, morava numa casa confortável, tinha três refeições por dia e, o mais importante, seu pai era açougueiro, profissão ambicionada por Olímpico.

Após esse episódio, Macabéa vai ao médico e descobre que tem tuberculose, mas não entende muito bem a gravidade da doença. Sente-se bem só por ter ido ao consultório e não acha necessário comprar o medicamento receitado. Por não se permitir refletir, continua imersa na existência que Heidegger denomina inautêntica, não permitindo que as coisas fora de si sejam percebidas por ela, nem seu valor ou importância.

Com dor na consciência por ter roubado o namorado de Macabéa, Glória a convida para lanchar em sua casa. Macabéa, mais uma vez, aproveita a oportunidade e come demais. Apesar

de passar mal, não vomita para não desperdiçar o luxo do chocolate, mas sente remorsos por ter roubado uma rosquinha.

Finalmente, aconselhada por Glória, Macabéa vai até uma cartomante para saber de sua sorte. Lá, é recebida pela própria Madama Carlota, que impressiona a pobre moça pelo "requinte" de sua residência, repleta de plástico, e pela amabilidade afetada com que a trata e por sempre pronunciar o nome de Jesus que tanto ouvira sua tia falar. Após Madama Carlota contar sobre sua vida como prostituta e cafetina, lê as cartas para Macabéa, que, emocionada, pela primeira vez vislumbra um futuro e se permite ter esperança. Afinal, iria se casar com um estrangeiro rico, que daria todo o amor de que ela precisava ou, se quisesse, poderia continuar com Olímpico, pois a cartomante teria visto que ele voltaria para ela e iria lhe propor casamento.

Extasiada com as previsões da cartomante, Macabéa atravessa a rua sem olhar e é atropelada por uma Mercedes-Benz. Caída na calçada e sangrando, seu fim é testemunhado por inúmeros espectadores que se aglomeram em torno dela, sem que nenhum ofereça socorro. Por fim, a garota tosse sangue e morre. Havia chegado a hora da estrela.

Em um segundo momento, a narrativa prossegue com um novo foco narrativo. Começa quando o narrador, andando pela rua, capta o olhar de desespero de uma jovem nordestina no meio da multidão. A partir daí, nasce Macabéa, que representa a miséria inerente ao autor e a todas as pessoas. Em uma relação de amor e ódio, Rodrigo S. M. narra a vida dessa moça como tentativa de se livrar da sensação de mal-estar que ela representa e que o contagiava, ao mesmo tempo em que se apieda e se revolta, inclusive se sentindo culpado por viver num padrão mais elevado que a maioria da população marginalizada.

Dessa forma, intima o leitor a também se colocar no lugar do outro para experimentar essa miséria e perceber que, no fundo, ela faz parte de todos nós. Por isso, não basta denunciar as mazelas sociais, como a fase anterior que o modernismo pregava, mas induzir o leitor a uma epifania, uma revelação, ainda que despertada pela náusea, como nesse caso.

2 O CONCEITO DE ANGÚSTIA EM HEIDEGGER

Na primeira parte da obra *Ser e Tempo*, Heidegger realiza a análise da existência inautêntica na busca do sentido do Ser. A existência inautêntica é uma constatação ontológica e não deve ser confundida com uma constatação moral (boa ou ruim). Sendo assim, para ir até o Ser, o Dasein percorre o caminho da existência autêntica, existência que traz a verdadeira revelação sobre o Ser. Isso só pode ser possível no que ele define como angústia.

Nicola Abbagnano, no seu dicionário de filosofia, apresenta-nos um conceito muito claro e inicial para aquilo que este alemão nos apresenta como angústia:

> Angústia é a situação afetiva fundamental, 'que pode manter aberta a contínua e radical ameaça que vem do ser mais próprio e isolado do homem': isto é, a ameaça da morte. Na angústia, "o homem sente-se em presença do nada, da impossibilidade possível da sua existência." Nesse sentido, a angústia constitui essencialmente o que Heidegger chama de "ser para a morte", ou seja, a aceitação da morte como possibilidade absolutamente própria, incondicional e insuperável do homem" (*Sein und Zeit* § 53) (ABBAGNANO, 2014, p. 63)

Heidegger afasta-se do método fenomenológico formulado por seu grande mestre Edmund Husserl, porque tinha pretensão de analisar os objetos do conhecimento tais como se

manifestam, como se apresentam imediatamente à consciência. Então, para se chegar ao Ser, deveria-se passar pelo Homem, aquele que se dá a conhecer imediatamente. A este chama de *dasein*, ou Ser-aí, ou presença.

Nessa lógica, para esse filósofo, a existência humana apresenta duas possibilidades: uma autêntica e outra inautêntica. A existência inautêntica é a vida cotidiana do homem, constituída de facticidade, existencialidade e ruína; uma decadência no mundo dos demais entes a ponto de confundir-se com eles. Não tendo a capacidade de transcender, sem perceber-se como um ser que pode tornar-se inteiro, em projeções do que ainda não é. O desvio de cada indivíduo do projeto essencial de sua vida.

Essa existência inautêntica torna o homem conformado com sua situação de distanciamento de si próprio e do Ser, acarretando na banalidade e anonimato que desfiguram o homem enquanto presença e manifestação do Ser-no-mundo.

A existência autêntica, por sua vez, é um ser-para-a-morte. Pois, como afirmam Reale e Antiseri (2007, p. 586) "compreendendo a possibilidade de morte como possibilidade da existência e somente assumindo essa possibilidade com decisão antecipadora é que o homem encontra o seu ser autêntico".

Em decorrência dessa explicação sobre a existência, encontramos na existência autêntica a angústia, o único meio capaz de reconduzir o homem ao encontro de sua totalidade como ser e então, poder recolher os seus pedaços que foram reduzidos pela imersão na monotonia e indiferenciação da vida cotidiana. Ela não é um sentimento, mas a disposição ontológica fundamental.

É a angústia que leva o homem vencer a traição cometida a si mesmo, responsável pela conversão do homem ao projeto inicial de assemelhar-se ao Ser, do ôntico ao ontológico, leva-o ao conhecimento de sua dimensão mais profunda.

Na angústia, tudo que cerca o homem é envolvido por uma estranheza radical, onde as coisas são desprovidas de importância, causando um sentimento de perda, vazio, solidão. Assim, sem encontrar um motivo no mundo para a angústia, o mundo surge apontando para o nada e o homem percebe-se como ser-para-a-morte. A angústia faz parte do caminho para a existência autêntica. A angústia garante o reconhecimento da necessidade do dasein projetar-se e assim relacionar-se com o mundo.

> A partir desse estado de angústia, abre-se para o homem, segundo Heidegger, uma alternativa: fugir de novo para o esquecimento de sua dimensão mais profunda, isto é, o ser, e retornar ao cotidiano; ou superar a própria angústia, manifestando seu poder de transcendência sobre o mundo e sobre si mesmo. (CHAUÍ, 1989, p. 10)

Com essa possibilidade de transcender, o homem percebe-se como capacitado a atribuir um sentido ao seu ser. Fora de si mesmo, sobre o mundo, na relação direta com o mundo que produz e para o qual se projeta incessantemente.

Aceitando a finitude, o homem assume a angústia como referência a sua existência autêntica, aparecendo aí a necessidade de liberdade de tal estágio. É como se a angústia fosse sinônimo de liberdade, uma liberdade que permite ao homem possibilidades autênticas. O próprio Heidegger afirma:

> Na presença, a angústia revela o ser para o poder-ser mais próprio, ou seja, o ser-livre para a liberdade de escolher e acolher a si mesma. A angústia arrasta a presença para o

> ser-livre para... (propensio in...), para a propriedade de seu ser enquanto possibilidade de ser aquilo que já é sempre é. A presença como ser-no-mundo entrega-se, ao mesmo tempo, à responsabilidade desse ser. (HEIDEGGER, 2013, p. 254).

Com essa liberdade, a angústia permite ao homem ultrapassar a barreira do ser inautêntico e chegar ao existir autenticamente, porque é na existência que o dasein se relaciona com o ser e é relacionando-se com o ser que existe, pois é na angústia que se encontra a essência da existência do homem, permitindo que ele possa se entender e se interpretar, atingindo a existência autêntica que o Ser originariamente lhe projetou.

3 A ANGÚSTIA E A HORA DA ESTRELA

Em *A Hora da Estrela*, Macabéa é apenas uma nordestina ingênua e alheia à realidade e que não sabe o que é aquilo que ela sente. Só sabe que sente algo. Totalmente imersa em uma existência inautêntica, desprovida de um reconhecimento de si mesma em um mundo que lhe é posto diante de si para produzir e ser-alguém neste mesmo mundo; sem saber o que seja transcender e sem perspectivas, mesmo que mínimas, de ser alguém melhor, não é capaz de vencer na vida e nas situações cotidianas; moça imersa na indiferença de suas ações – bem como no fato de não importar-se com o rigor formal das cartas que seu patrão solicitava e que eram entregues com inúmeros erros gramaticais e sujas de gordura.

Ela está conformada com a situação de distanciamento do ser que nem mesmo sabe quem é, lançada na banalidade e no anonimato que lhe causa desfiguração enquanto presença do Ser-no-mundo, tal como nas palavras que Olímpico de Jesus lhe dirige: "– Você, Macabéa, é um cabelo na sopa. Não dá vontade de comer." (LISPECTOR, 1977, p. 60).

Macabéa era incompetente para tudo, não tinha jeito de gente, de moça de cidade grande. Ela não era percebida nas ruas. Era "um café-frio". Sentia que o mundo estava fora dela e que ela estava fora de si mesma. Ela não sabia que era o que era, assim como um cachorro não sabe que é cachorro, por isso não se sentia infeliz: não sabia nem mesmo o que seria felicidade. Não achava que a realidade realmente existisse, não fazia diferença, não precisava mudá-la.

O romance mostra uma moça que queria se encontrar com algo que não sabia. Essa é a necessidade de transcender que Heidegger salientava, a vontade de encontrar-se com o Ser, o objetivo de toda a vida do homem. Ela não conseguia se enxergar como Macabéa, como uma mulher-no-mundo, ela se sentia pequena demais, sem valor.

Depois do seu encontro com a cartomante, ela sai grávida de um futuro. Foi a primeira vez em que se permitiu ter esperança. Foi quando sentiu o quão feliz o sonho lhe poderia fazer.

Atingida pelo Mercedes amarelo, no chão, sangrando, tem sua primeira reflexão sobre si mesma, "lutando muda, como alguém que se afoga, mesmo que morra depois" (LISPECTOR, 1977, p. 81).

Lançada no chão, abraçava-se a si própria com vontade do doce nada. Ali, com olhares que a espiavam sentiu pela primeira vez que estava viva, que tinha existência. Agora era uma existência autêntica, sentia que nascera da morte. Ela foi no mais profundo de si buscar a essência de ser ela mesma, de voltar para aquele projeto inicial que o Ser lhe destinara.

Agora via na morte que lhe abraçava a nova possibilidade de assumir sua existência, que por muito tempo acreditara não ter. A angústia de estar ali, sozinha, mesmo com olhares curiosos que não lhe estendiam mãos e nem prestavam socorro, a conduzia ao encontro de si e da sua

totalidade como ser. Ela se amou. Ela iniciou seu ritual de recolher os pedaços de sua vida medíocre e inócua.

Ela venceu a barreira que a impedia de existir, rompeu com o estranhamento do cotidiano. Atingiu a parte que fora feita. Queria vomitar algo que não corpo, vomitar algo luminoso. Ela transcendia de encontro com o ser-livre. Era seu destino e agora ela o aceitava.

Ali, deitada, refletindo sobre aquilo que estava acontecendo, uma nova realidade passava por ela. Ela conseguia sentir que o mundo possuía uma vida fora dela e que estava ali. Ele começou a sentir o mundo. Sentiu-se no mundo pela primeira vez. Sentiu-se gente, mulher. Sentiu que estava viva, mesmo que ainda por pouco tempo. Percebeu-se. Era seu momento. Estava nascendo.

APROXIMAÇÕES E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Clarice Lispector tem uma forma bem peculiar, nesse romance, na sua maneira de narrar. Interessante é perceber o quanto demora fundamentalmente ao refletir na narrativa a questão do Ser, a história mais autêntica, segundo Heidegger, que adensa a história factual quando os homens acolhem os sinais dos tempos ou os repelem, numa práxis de encontros ou de desencontros, aumentando o teor de imprevisibilidade dos eventos.

Nesse enredo, Clarice abre perspectivas numa zona de transição em que a personagem atinge um clímax de tempo, de sofrimentos, de déficits existenciais, propícios à ascensão mística ou transcendência, ao encontro com o Ser, não com Deus, pois essa não é a pretensão de Heidegger.

Com ela há uma grande valorização da interioridade. Uma interioridade inerente à história do Ser que é a sementeira dos acontecimentos, formando o conhecimento antecipado dos fatos futuros, algo parecido com a formulação de Heidegger para a angústia que pretende antecipar o acontecimento da morte, que é a possibilidade da não possibilidade de não mais ser. Ela, voltada em si, percebe-se como uma pessoa e sente com o mundo, no mundo.

Durante a vida de Macabéa, era comum sua estranheza para com o mundo. As coisas aconteciam com ela, mas nada a afetava e ela não conseguia deixar nada de si nos demais entes. Esse sentimento encontra ressonâncias com o que Heidegger concebeu como angústia. No § 40 da obra *Ser e Tempo*, ele nos apresenta a angústia como a experiência reveladora do Nada. Na visão do filósofo, a angústia propicia a tendência para a abertura e desvelamento do dasein: "[...] é preciso lembrar que a constituição fundamental da presença é ser-no-mundo. Aquilo que a angústia se angustia é o ser-no-mundo como tal" (HEIDEGGER, 2002, p. 249).

Da angústia se dá a abertura para o mundo e assim da perplexidade de Macabéa diante de si mesma, da nova realidade que encontra ali, no chão, mesmo que morrendo muda, o narrador nos faz ir além e mostra-nos sua chegada à existência autêntica, a ressignificação de ser Macabéa.

Vencida a angústia, não retorna ao seu estado anterior. O momento epifânico esperado pelos leitores clariceanos acontece: nasce uma nova estrela, uma nova Macabéa. Uma nova criatura com uma existência direcionada ao Ser, que estava por alcançar aquilo que tanto esperara sem saber o que era e que esperava. Uma existência autêntica antes de morrer fisicamente.

Caminhos que se encontram e que se completam: a poética de Clarice e a reflexão de Heidegger, ambas percorrendo a mesma trilha, alicerçada pelo sentido do Ser. No desenrolar do conto, aparece vivo o movimento e a prática da eterna questão que guiou a história do Ser: quem

sou eu? "É que 'quem sou eu?' provoca necessidade. E como satisfazer a necessidade: quem se indaga é incompleto" (LISPECTOR, 1998, P. 15).

Nesse ínterim, é importante ressaltarmos que a finalidade deste trabalho não é apresentar uma análise definitiva que forneça a compreensão da complexidade que as obras de Clarice e o pensamento de Heidegger abarcam. É, antes de tudo, a tentativa de evidenciar um possível diálogo entre a Filosofia e a Literatura; um diálogo, por vezes, tenso, mas com um fio ainda que tênue ligando as aproximações e distâncias dessas distintas áreas de conhecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HEIDEGGER, M. **Ser e Tempo**. Trad. Márcia Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 2013.

ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

LISPECTOR, C. **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

ANTISERI, D.; REALE, G. **História da Filosofia**. Vol. 3. 8. ed. São Paulo: Paulus, 1990.

A UTILIZAÇÃO DO TEXTO LITERÁRIO COMO FERRAMENTA DE ENSINOAPRENDIZAGEM DE LÍNGUA INGLESA NA ESCOLA PÚBLICA

Thaís Pereira dos SANTOS
Universidade Federal do Ceará

Resumo: Buscamos, através deste trabalho, apresentar diferentes abordagens de textos ou excertos literários em sala de aulas da escola pública para ensino de língua inglesa, destinada para alunos do nível de Ensino Fundamental II da educação básica de uma escola municipal de Fortaleza. E através destes trabalhar aspectos linguísticos relacionados com o conteúdo léxico e gramatical indicado para aqueles alunos. Sugerimos a aplicação de atividades que podem ser adaptadas, de acordo com o contexto de cada escola e/ou sala de aula, visando o desenvolvimento da habilidade de compreensão e formação leitora em Língua Inglesa. Ainda levamos em consideração a relevância de aspectos culturais da língua em estudo.
Palavras-chave: Língua Estrangeira. Literatura. Formação Leitora. Ensino.

INTRODUÇÃO

Ao longo da nossa prática pedagógica no ensino de línguas, tivemos a oportunidade de trabalhar com um público de estudantes, variando tanto no aspecto etário, quanto na questão social e geográfica. Uma das dificuldades encontradas neste processo era sobre como fomentar no aluno de Língua Inglesa o interesse pela literatura, e como o hábito da leitura poderia influenciá-los no processo de aprendizagem do idioma estudado.

No decorrer desta produção monográfica reunimos sugestões de como se trabalhar com o texto literário na sala de aula de Ensino Fundamental II, de escolas públicas, levando em consideração o tempo disponibilizado para aula, o conhecimento prévio do aluno, os recursos oferecidos pela escola e a autonomia do professor.

A aplicação de textos literários em sala de aula nos trouxeram algumas dúvidas como: qual a diferença entre aplicar um texto literário ou qualquer outro texto? Que critério deverá ser adotado durante a seleção desses textos? Quais as principais vantagens da utilização do texto literário em sala de aula? Como abordar esses textos em sala? Como atingir o aluno para quem direciono esse trabalho?

A partir de então, passamos a buscar meios de aplicar o texto literário em sala de aula. Inicialmente, aplicamos uma versão paradidática do Zorro, de McCULLEY (1919), versão adaptada por STOCKTON (2000) em uma turma de nível aproximado de A1 (de acordo com o Quadro Comum Europeu[1]), de um curso livre de idiomas na cidade de Quixeramobim, interior do estado do Ceará.

Aplicamos os trechos do livro semanalmente nas aulas, que possuíam duração de duas horas semanais, e solicitamos que a cada aula um aluno diferente apresentasse o trecho do livro e após a apresentação, direcionamos atividades sobre interpretação textual e gramática para serem feitas em casa. No decorrer de dois meses, desde a iniciação da experiência, era notável o progresso dos alunos na habilidade escrita e na elaboração de discursos.

Desde essa experiência, decidimos aplicar textos literários também no âmbito da escola pública. Contudo, existem diferenças exorbitantes entre essas duas realidades no que tange ao número de alunos em sala, aos materiais disponibilizados e ao ambiente de ensino de modo geral.

[1] Ou Quadro Europeu Comum de Referência para as Línguas como também é conhecido, é um sistema que busca padronizar o nivelamento do ensino de línguas na Europa.

Notamos, então, a necessidade de elaborar atividades pensadas para estes contextos que pudessem ainda ser adaptadas de acordo com as necessidades do professor e dos alunos.

1 BREVE HISTÓRIA DO ENSINO DE LE.

O ensino de línguas passou por diversas mudanças nos últimos anos e com essas mudanças surgiu, segundo J.C. Richards (2006, p.01), o *Communicative Language Teaching* em meados dos anos 70, e desde então tem influenciado o ensino de línguas até os nossos dias.

Brown (2000) afirma também que, desde a década de 70, tem havido uma forte expansão da abordagem comunicativa, também conhecida como *communicative approach*. Por *Approach*, ou abordagem, de acordo com Brown (2000, p.14) podemos entender posições e crenças teoricamente bem informadas e acerca da natureza da linguagem, da aprendizagem de línguas, e da aplicabilidade de ambas no âmbito pedagógico. Já de acordo com Almeida Filho (*apud* FERREIRA, 2002, p.02) uma abordagem é como um conjunto de conhecimentos, crenças, princípios e imagens sobre linguagem humana, língua estrangeira e sobre a aprendizagem de uma língua-alvo. Considera que é, portanto, a filosofia que norteia a ação do professor.

Durante muito tempo fazia-se uso da leitura em sala de aula de língua estrangeira com o objetivo de focar nos aspectos gramaticais. Para Suassuna (2003), havia uma predominância e supervalorização da gramática, como única forma de saber ler e escrever bem, devido à abordagem tradicional, positivista do ensino, apoiada na concepção estruturalista da linguagem.

Definir qual metodologia é a recomendada para determinado grupo implica em uma criteriosa seleção e adaptação, pois cada metodologia apresenta seus diferentes resultados de acordo com o grupo com o qual se trabalha e, portanto, deve ser estudada antes de passar por algum tipo de rejeição.

Diante de tantas possibilidades e meios de se trabalhar com línguas atualmente, buscamos aqui explorar o uso do texto literário em sala de aula, não apenas com o objetivo de trabalhar a estrutura do texto, mas também o seu papel na formação cultural e leitora do aprendiz. Para isso, o conhecimento prévio do idioma se faz necessário quando se trabalha com interpretação em sala de aula.

Segundo Edward Sapir (1990), a língua funciona como um transmissor de cultura: "É inquestionável a importância de uma língua para a expressão e transmissão de uma cultura." (1990, p.33, tradução nossa) [2]. Observamos que a língua e a cultura estão interligadas e, por sua vez, se completam .

A língua e a cultura estão intrinsecamente relacionadas, e, do mesmo modo que aspectos culturais passam por modificações ao longo dos tempos, o mesmo acontece com a língua que passa por alterações sempre que falada e por sua vez registrada em sua forma escrita através de romances, poemas, contos, etc. Nesta perspectiva temos Smith (1970), segundo o qual "nós sabemos que a língua muda com o tempo porque toda a cultura está em processo constante de mudança, realinhamento e reajuste. [...] Além disso, a língua não "nasce", "cresce" e "morre"". (Smith, 1983, p.87, tradução nossa)[3]. O autor afirma que a língua passa por mudanças de acordo

[2] "The importance of language as a whole for the definition, expression and transmission of culture is undoubted." (SAPIR, 1990, p.33)
[3] "We now know that languages change in time because all culture is in a constant process of change, realignment, and readjustment. [...] Moreover, languages don't "get born", "grow old" and "die"."

com o seu uso na forma oral, e por sua vez adquire diferentes significados quando considerado o período em que ocorreu o registro escrito desta.

Contudo, ele também destaca que não podemos afirmar que a língua possa "nascer", "crescer" e "morrer", pois, mesmo que alguns termos caiam no desuso oral, a sua estrutura escrita, assim como palavras derivadas de sua raiz, continuam se perpetuando. A literatura é considerada uma manifestação da cultura verbal e por esta razão não pode ser separada da língua, e, que tanto a literatura como a língua carregam consigo uma quantidade de história.

Silva e Smith (1983) afirmam que "as palavras são formadas por tais razões ou necessidades, e o uso dessas palavras gera certas funções que, de alguma forma implicam novas necessidades de ação ou reforma nas palavras." (SILVA; SMITH, p.12, 1983).

Observamos, portanto, que a língua não pode ser separada da literatura ou de sua cultura. A língua traz consigo aspectos culturais de seu povo no seu próprio vocábulo, obtendo o número e grupos de palavras referentes às suas necessidades. Smith (1970) afirma que é evidente que comunicação é mais que linguagem e que esta linguagem é muito mais do que letras impressas. Neste sentido ele acredita que um escritor de textos literários e o escritor de uma carta de negócios são parecidos, pois ambos fazem uso das letras do alfabeto e de pontuação em seus trabalhos. Nenhum escritor tem muito mais do que a língua escrita para transmitir o seu entendimento, suas experiências, suas emoções, suas reações e suas ideias. O que é igualmente importante é que nenhum leitor o qual não seja falante da mesma língua em que foi produzido o texto literário, com experiência na mesma cultura, pode ser levado por um texto a recriar, mesmo que parcialmente, o mundo do autor, suas crenças, e suas interações. Ainda segundo Smith (1970):

> Línguas são diferentes, em grande parte porque as culturas são diferentes, e as culturas são diferentes, e as culturas são diferentes consideravelmente extensas, porque são diferentes idiomas. Língua e cultura estão intimamente entrelaçadas em um tecido sem costura. Todas as línguas funcionam em relação à cultura da qual fazem parte essencialmente da mesma maneira. [...] Vocabulários, então, são diferentes porque as culturas estão preocupadas com coisas diferentes. (SMITH, p.88-89, 1970, tradução nossa)[4]

O que o autor afirma é que as línguas são diferentes, assim como as culturas são diferentes, mas ambas estão interligadas e se complementam, e que a mesma se desenvolve de acordo com a necessidade de um povo pertencente à cultura de uso, isto é, as palavras passam a existir de acordo com a necessidade especifica de seu uso.

2 EXPERIÊNCIA DE SUCESSO

Para a nossa primeira atividade escolhemos o poema "I'm nobody" da escritora norte americana Emily Dickinson (1886). Uma das vantagens de se trabalhar com este poema em sala de aula é a sua extensão, já que em alguns casos não é possível providenciar cópias de texto para todos os alunos, este pode ser distribuído ou mesmo copiado no quadro, pois, a extensão não afeta de forma significativa o tempo disponível em sala de aula.

[4] Languages are different in large part because cultures are different, and cultures are different, and cultures are different to a considerable extent because languages are different. Language and culture are inextricably interwoven into a seamless fabric. All languages function in relation to the culture of which they are a part in essentially the same way.[...] Vocabularies, then, are different because cultures are concerned with different things. (SMITH, p.88-89, 1970)

Na etapa *pre-reading*, em geral, optamos por apresentar a biografia do autor, mas antes disso escolhemos introduzir o poema com uma versão deste poema cantado por Zeca Baleiro (2008) em seu álbum "Coração do Homem Bomba", vol.2. Mostramos para os alunos quem era este cantor e ressaltamos que ele é brasileiro. A música tem o texto de Emily Dickinson (ano de nascimento - 1886) cantado na integra em ritmo que se aproxima do *folk music*, trazendo um aspecto mais leve à atmosfera do trabalho e remetendo a uma das fases da autora: a natureza. Durante o momento em que ouvimos a música, solicitamos que os alunos fechassem os olhos e ao terminar a música pedimos para que expressem o que sentiram e sobre que assuntos eles acreditam que a música aborda.

No poema "I'm nobody" podemos observar que a rima não prevalece durante todo o texto, deixando também aspectos métricos de lado para que o verso ficasse mais livre e fosse valorizada a mensagem geral do poema, podendos ser sobre a morte, a natureza ou Deus, os quais são os temas prevalecentes da autora.

Com relação à atividade, após ouvir a versão cantada por Zeca Baleiro (2008), fizemos uma pequena discussão sobre a impressão dos alunos acerca da música, quando questionados falaram que acreditavam que a música era cantada por um fazendeiro, que era triste, ou que imaginavam um caipira tocando violão na varanda de casa, alguns também acharam a música muito triste. Então, convidamos os alunos à leitura do texto escrito, como podemos ver abaixo:

I'm Nobody! Who are you? (260)

I'm Nobody! Who are you?
Are you – Nobody – too?
Then there's a pair of us!
Don't tell! they'd advertise – you know!

How dreary – to be – Somebody!
How public – like a Frog –
To tell one's name – the livelong June –
To an admiring Bog![5] (DICKINSON, 2003, p.21)

Para a leitura do poema, nesta etapa de *Reading*, optamos por acrescentar um pequeno glossário após o texto, para melhor auxiliá-los na compreensão do texto de forma individual, isso pode também colaborar para o desenvolvimento da independência e autoconfiança do aluno, no sentido de que este possa alcançar até os leitores menos proficientes na língua. A numeração acima, ao lado do título, indica que os textos foram publicados após a morte da autora, portanto alguns recebem como título a primeira frase do poema e outros foram enumerados. Decidimos manter ambos para que os alunos pudessem tomar ciência deste fato.

A partir desse texto, podemos realizar exercícios de revisão do verbo *to be*, podendo ser solicitado que os alunos os identifiquem e/ou indiquem o seu modo, Outra atividade que pode ser pensada a partir do texto literário em questão é o uso do *somebody* e *nobody,* e, o uso do *like* como termo comparativo. E temos ainda o vocabulário com palavras como *dreary, livelong* e *bog*, palavras estas que fogem das utilizadas cotidianamente em inglês pelos alunos.

[5] Eu não sou ninguém! Quem é Você?/ É você - Ninguém - também? Então, há um par de nós!/ Não diga! eles vão nos advertir- você sabe!/ Como é triste - ser - Alguém!/ O quão público - como um sapo -/ Para dizer o nome da pessoa - o ao longo de Junho -/ Para um admirável pântano! (Dickinson, 2003, P.21, tradução nossa).

Após a leitura do texto, na etapa do *post-reading*, convidamos o aluno a refletir acerca do sentido de *nobody* (ninguém), levando cada aluno a refletir e expor sua perspectiva sobre o eu lírico ser ou sentir-se ninguém, e as razões deste não querer ser *somebody* (alguém). É interessante ainda, para encerrar esta atividade, convidar os alunos a expor seus sentimentos acerca do texto lido, podendo ser através de poesia, relatos ou desenhos, que de acordo com a turma sejam utilizados para compor um mural na sala de aula.

Todos estes aspectos de rimas, palavras e sons podem ser aproveitados no contexto das aulas de inglês, pois lembramos que a pronúncia e a familiarização do aluno com ela mostram-se fundamental. Outra vantagem quando trabalhamos com o texto poético é sua extensão, havendo a possibilidade de se trabalhar um poema inteiro em uma aula de cinquenta minutos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo com os obstáculos apresentados quando falamos do ensino de línguas na escola pública ou sobre formação leitora do aluno em LE, existe um grande número de possibilidades de aplicação do texto literário no processo de ensino de LE. Mostramos através de estudos que realizamos propostas de atividades que são capazes de atingir um grande número de diferentes aprendizes, isto é, o fizemos através de atividades que envolvem não apenas a leitura e a escrita, mas também músicas, produção de desenhos, performances teatrais, colagens, exibição de filmes e debates. Sempre levando em consideração a importância de alcançar diversos perfis de alunos nos mais variados contextos.

Estamos otimistas de que as propostas aqui apresentadas podem auxiliar outros professores/ educadores no processo de ensino-aprendizagem da língua, e que através das sugestões que poderemos vir a receber, será possível aprimorar estas sugestões ou elaborar outras sugestões de atividades capazes de atingir o público alvo de forma satisfatória.

REFERÊNCIAS

BROWN, H. D. **Principles of Language Learning and Teaching**. 4th ed. New York. Longman, 2000.

_____. **Teaching by principles**: An interactive approach to language pedagogy. 2 ed. New York: Longman, 2001.480 p.

DICKINSON, Emily. **Alguns Poemas**. Tradução de José Lira. Prefácio de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Iluminuras, 2006.

FERREIRA, Cristiane Nogueira. **Reflexões sobre leitura em língua estrangeira na escola pública.** In: CONGRESO BRASILENO DE HISPANISTAS, 2., 2002, San Pablo. Disponível em <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000012002000100016&lng=en&nrm=abn>. Acesso em: 31 Mar. 2015.

SAPIR, Edward. **Linguist, Anthropologist, Humanist**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. Koerner, Konrad (ed) 1990.

SILVA, M. R. da. SMITH, M. H. **AS MUITAS FACES DAS PALAVRAS NA LÍNGUA INGLESA: VARIAÇÃO LINGUÍSTICA DIACRÔNICA E DIATÓPICA**. São Paulo, 2012. Disponível em <

http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao18/artigos/016.pdf> acesso em 15 abr. 2014.

STOCKTON, S. M**. Zorro!**. Scipione. São Paulo, 2000.

SUASSUNA, L. **Ensino de língua portuguesa:** uma abordagem pragmática. Campinas: Papirus, 2003.

ZECA Baleiro. **O Coração do Homem Bomba Vol.2.** MZA. 2008

"CARIOCA DESDE OS OITO ANOS": A INFLUÊNCIA DO RIO DE JANEIRO NA PROSA DE RUBEM FONSECA

Emerson Viana da Silva RODRIGUES
Profª. Dra. Sarah Diva da Silva IPIRANGA
Universidade Estadual do Ceará – UECE

"Ao falar da sua infância José tem que recorrer à sua memória e sabe que ela o trai [...] Mas ele gostaria de concluir, ao fim dessas lembranças tumultuadas, que a memória pode ser uma aliada da vida."
(Rubem Fonseca)

Resumo: Considerado um dos maiores contistas brasileiros, Rubem Fonseca possui uma vasta obra acerca da temática urbana, debruçando-se nas relações sociais da contemporaneidade e da vida em sociedade nas grandes metrópoles. Tomando como objeto de estudo a novela autobiográfica *José* (2011), pretende-se analisar as relações/interações do narrador com a cidade de forma a encontrar pontos de contato entre sua prosa urbana e suas vivências no Rio de Janeiro. O artigo tem como enfoque a pesquisa autobiográfica, resgatando as memórias do sujeito que escreve a partir de uma reflexão sobre si e sobre o mundo ao seu redor. Como aporte teórico, dialoga-se com os estudos da literatura autobiográfica de Clara Rocha (1992) e com as contribuições de Aleida Assmann (2011) acerca das memórias dos locais. Conclui-se que, através de suas memórias e dos escritos sobre sua relação com a cidade, a vida urbana e as experiências citadinas configuram uma influência direta entre a realidade formadora do autor e os espaços e temáticas de sua obra, que tanto refletem a vida conturbada das cidades pós-industriais.
Palavras-chave: Autobiografia; Memória; Prosa Urbana.

INTRODUÇÃO

O autor, como um dos principais sujeitos do fazer poético, não estará dissociado de sua obra, que carrega marcas de suas experiências, bagagem cultural, vivências de mundo e subjetividades. A obra diz muito sobre esse autor, sujeito (a)temporal, construído sob o solo dos locais por onde passou, sejam eles reais ou imaginários. O resgate dessas influências, que são cruciais para a formação pessoal e literária desse sujeito que narra, poderá ser feito através das memórias.

Rubem Fonseca, escritor consagrado da literatura brasileira contemporânea, é um homem reservado e de poucas palavras sobre a sua vida. O livro *José* (2011) é uma obra recente de sua extensa produção literária, que narra as suas histórias pessoais da infância até a fase adulta, relembrando os acontecimentos marcantes dessas jornadas entre Minas Gerais e o Rio de Janeiro.

Apenas aos 86 anos o autor se rende às escritas de si de uma forma bem específica, como é da natureza narrativa do mesmo. Com o passar dos anos e o avanço da idade existe um desejo nostálgico de relembrar as experiências vividas, de organizá-las e recontá-las, para nesse processo entender e buscar a si mesmo. A epígrafe que abre o texto desse artigo ressalta a importância da memória para a vida dos sujeitos, uma aliada das vivências e das constantes ressignificações que podemos dar aos acontecimentos vividos. Rubem Fonseca começa o livro, que neste trabalho é usado como um instrumento para as análises que serão feitas, com uma percepção de memória que é muito cara às teorias sobre literatura autobiográfica, levando-a em consideração como algo falho, lacunoso e cheio de incertezas.

O trabalho aqui proposto pretende analisar, com base na obra *José* (2011), as influências do espaço urbano do Rio de Janeiro na escrita de Rubem Fonseca, e como esse espaço citadino é marcado nas experiências do jovem José ao andar pelas ruas do Rio percebendo as formas, as cores e os cheiros dessa metrópole. Através das memórias de sua infância/adolescência recontadas no livro, podem-se encontrar pontos de contato entre esse sujeito que narra histórias marcadamente urbanas, e esse outro sujeito que estava em um processo de formação, enriquecido por uma bagagem cultural e histórica, que foi construído nas ruas de um grande centro urbano.

O MAR DE MEMÓRIAS DOS TEXTOS AUTOBIOGRÁFICOS

O ato de escrever sobre si, partindo da máxima grega "conhece-te a ti mesmo", pauta-se em um momento de reflexão e autojulgamento; uma força coercitiva ligada ao exame de consciência cristão para absolvição dos pecados. Posteriormente, vivenciou-se uma literatura autobiográfica como um processo de descoberta do eu "Quem eu sou?", e a busca de uma identidade para se afirmar no mundo "Quem sou eu no mundo?".

> A época contemporânea trouxe transformações sociais de vária ordem, que tornaram ainda mais premente a necessidade de cada um afirmar a sua presença irrepetível no mundo. [...] Num programa de rádio, um jovem artista entrevistado respondia à pergunta "Porque escreve?" da seguinte forma: "Para dizer: aqui estou eu". (ROCHA, 1992, p. 18)

A concepção de memória exposta nas páginas iniciais do livro mostra que essa memória é como uma âncora que resgata as lembranças guardadas para ressignificá-las no presente. O ato de lembrar implica, consequentemente, um esquecimento dos fatos, a partir disso é que podemos considerar o conceito de Literatura Autobiográfica.

O texto memorialístico perpassa duas instâncias narrativas: o real e o ficcional; o esquecimento permite o uso da imaginação/criatividade para preencher as lacunas deixadas no ato de rememoração. A partir disso, Rocha (1992, p. 46), descreve em seus estudos que "a crítica deixou de procurar na autobiografia a representação mais ou menos fiel duma história pessoal, e prefere entendê-la como uma recriação em que se fundem memória e imaginação, uma combinação entre experiência vivida e efabulação.".

ENTRE O TEMPO VIVIDO E O TEMPO NARRADO: O EU AUTOBIOGRÁFICO

Os estudos sobre literatura autobiográfica não se centram apenas nas engrenagens do sujeito que (se) narra, mas se valem das instâncias desse sujeito para entender o processo narrativo. O eu, que serve de norte para as análises, é construído no/pelo texto num processo de descoberta de si que toma forma juntamente com a escrita dos autores.

Os escritos autobiográficos lidam com um espaço temporal significativo, em virtude disso faz-se necessária a demarcação de dois sujeitos das obras: o do tempo vivido e o do tempo narrado. É através desse deslocamento que pode ser feita a reflexão das situações que serão reconstruídas nessas narrativas; o eu do tempo presente tem sua ação centrada no processo de recordação, pois é ele que vai reconstruir as experiências e os acontecimentos vividos pelo eu situado no tempo passado. Sendo assim, o ato de escrever sobre si propõe um segundo nascimento, como explicita Rocha (1992, p. 46): "[...] a formação do eu através da palavra

corresponde a um segundo nascimento, e o sujeito que (se) narra é um outro, um duplo da pessoa real.". Esse sujeito se manifesta de múltiplas maneiras nas obras memorialísticas, permitindo uma análise embasada na referência de identidades semelhantes entre a tríade da enunciação do texto autobiográfico[1]: o narrador, a personagem principal e o autor; com isso, podemos diferenciar e categorizar as escritas de si a partir das diversas instâncias do eu autobiográfico.

No livro em questão, *José* (2011), a narrativa é construída através de um narrador onisciente, recurso usado pelo autor para a criação da personagem homônima José[2], que tem como referente o próprio Rubem Fonseca. Em virtude disso, nota-se, explicitamente, a diferenciação entre esses dois sujeitos; José é a personagem central dessas memórias, um Rubem do passado que ainda não era um consagrado escritor da literatura brasileira; em contrapartida esse sujeito que narra os fatos é o Rubem do presente, com a experiência e o amadurecimento que vão se firmando com o passar dos anos. Portanto, o exercício de tornar-se outro para se ter uma visão mais ampla dos acontecimentos é favorecido pela personificação do sujeito em outra personagem, que é retratada na amplitude e onisciência típicas da narração em terceira pessoa.[3]

UM FLÂNEUR[4] ENTRE PARIS E O RIO DE JANEIRO

A leitura e as cidades sempre foram de presença marcante na vida de José, que era um menino muito ligado aos livros "preferia ler em vez de jogar bola de gude, ou mexer com soldadinhos de chumbo [...]" (FONSECA, 2011, p. 17) e passava os seus dias no mundo propiciado pela literatura francesa. A presença da cidade no seu imaginário é marcada, primeiramente, pela Paris das obras que rodeavam o seu cotidiano; José vivia em Juiz de Fora, mas era em Paris que morava.

> Lembra que até os oito anos de idade seu pai, sua mãe e dois irmãos moravam em uma confortável casa localizada numa cidade do estado de Minas Gerais, mas ele não vivia ali. Durante aqueles oito anos de sua vida viveu em Paris. Não a Paris dos bulevares de Haussmann, de Longchamp, [...], mas a Paris das vielas estreitas, do Pátio dos Milagres, de Richelieu, contada por Michel Zévaco e Ponson du Terrail. (FONSECA, 2011, p. 6)

Em virtude de problemas financeiros, José e a família se mudam para o Rio de Janeiro e é nesse momento que pode ser percebida a presença dessa cidade em suas memórias, permeada de descrições dos locais que frequentava; referências aos costumes da vida no Rio no final dos anos 30, assim como, uma extensa parte dedicada a falar sobre o Carnaval e o bairro da Lapa. José cresceu em meio à vida conturbada na então capital do Brasil, experimentando e vivenciando a cidade através de suas andanças, do centro à praia, como um flâneur, transitando e tomando

[1] O conceito proposto por Phlippe Lejeune em seu livro *Le pacte autobiographique* é usado por Rocha (1992) para dar suporte a uma das categorizações de textos autobiográficos. A partir do "pacto autobiográfico", proposto por Lejeune, é possível associar que narrador, personagem central e autor configuram o mesmo referente em algumas obras.

[2] É importante frisar que o nome do autor é José Rubem Fonseca, sendo o nome da personagem principal uma demarcação clara dos sujeitos (do tempo vivido e do tempo narrado) que compõe essa novela autobiográfica.

[3] O processo de transformar-se em "outro" dentro da narrativa pode ser percebido em diversos textos autobiográficos, pois "No plano gramatical, o eu diz-se em várias pessoas. A primeira é obviamente a mais usada. Mas a auto-reflexão em *Roland Barthes par Roland Barthes* socorre-se ora da primeira, ora da terceira pessoas." (ROCHA, 1992, p. 50)

[4] Nesse artigo é usado o conceito de flâneur proposto por Walter Benjamin em seu livro *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*.

consciência da cidade que fluía ao seu redor. Então, José vive o confronto entre o mundo imaginário dos livros, representado pela cidade de Paris, e o mundo real que passou a vivenciar na cidade do Rio de Janeiro.

> Mas agora a leitura encontrara uma rival, a cidade, e José parava de ler a fim de perambular pelas ruas do centro, quando conseguia escapar da vigilância da sua mãe. E as imagens, os sons e os cheiros daquela cidade chamada São Sebastião do Rio de Janeiro o despertaram para outra realidade e lhe fizeram descobrir um novo e atraente mundo, deram-lhe nova vida. (FONSECA, 2011, p. 35-36)

Então a narrativa se encaminha para os episódios vividos nessa cidade, é possível perceber na escrita de Rubem Fonseca um apego afetivo aos acontecimentos situados no Rio, ficando evidente que suas memórias não são apenas recordações subjetivas e interiores, mas também, de sua relação com esse mundo externo situado em um determinado local. Segundo Assmann (2011), podemos diferenciar dois tipos de memórias: as que estão por si só situadas nos locais e as que se recordam dos locais. Rubem Fonseca, como um flâneur, situa sua memória em um determinado local, no caso, o Rio de Janeiro, em que as lembranças não partem apenas de um aspecto temporal, mas também, de um local de recordação.

A cidade entra na narrativa para além de um espaço geográfico, mas sim, como um fator determinante de formação da personagem, num processo de construção mútua entre o ser social e o território em que ele habita. José, ao longo da novela autobiográfica, vai construindo sua identidade que perpassa as vivências na cidade e, por vezes, é modificada por ela; é nesse aspecto que "surge uma relação estreita entre as pessoas e o local geográfico: este determina as formas de vida e as experiências das pessoas [...]" (ASSMANN, 2011, p. 328).

Os relatos presentes no livro mostram as imagens da cidade e a visão da personagem sobre elas, permitindo que o leitor perceba que os episódios narrados partem de um local específico que o autor faz questão de demarcar.

> Do sobrado da sua casa José chegava, em dez minutos de caminhada, à avenida Beira Mar e podia contemplar a baía de Guanabara, o Pão de Açúcar, o morro Cara de Cão [...] Podia nadar na praia das Virtudes, ou Santa Luzia, pois as águas da baía ainda não estavam poluídas, ou então na praia do Flamengo, que ficava a uma distância que ele percorria flanando, beirando o mar. (FONSECA, 2011, p. 42)

Rubem Fonseca, em seu primeiro livro de memórias, deixa rastros explícitos de sua paixão pela cidade que lhe acolheu aos oito anos de idade; percebe-se, no decorrer da narrativa, que não há como rememorar esses acontecimentos sem situá-los nessa grande metrópole brasileira, suas memórias não se dissociam da marcação do seu local de fala; mais do que simbólico e do campo do discurso, seu local de fala é territorial, geográfico.

> O grosso da população da cidade morava no centro, nos bairros e subúrbios da zona norte e numa parte da zona sul. [...] Mas os encantos maiores eram as caminhadas próximo de sua casa, pelas ruas do centro cheias de transeuntes, ruas onde se encontravam os cinemas e teatros, as confeitarias, as lojas, os bondes elétricos trafegando pelos trilhos, os carros, e os monumentais edifícios do Theatro Municipal, do Museu de Belas Artes e da Biblioteca Nacional, sendo que nos dois últimos ele podia entrar sem pagar. Para qualquer lado que fosse, só deparava com atrativos. (FONSECA, 2011, p. 42-43)

O RIO DE JANEIRO: ESPAÇO LITERÁRIO DE RUBEM FONSECA

Com base no livro de memórias, que se configurou como objeto de estudo deste trabalho, pode-se inferir a relação e interação que a personagem tem com a cidade, essa vai se tornando a expressão da identidade do autor, colando rastros de suas ruas, prédios, formas, cores e cheiros dentro do imaginário literário de Rubem Fonseca. O Rio de Janeiro fez parte da formação do autor enquanto pessoa, visto que ele foi morar lá ainda criança, como também literário, permitindo que sua prosa seja espelho das experiências realizadas na cidade como um andarilho a vivenciar o cotidiano de uma intensa metrópole.

O autor deixa claro em determinadas partes do livro, que a cidade (mais precisamente o centro) representa a descoberta de um mundo por ele vivenciado e analisado. José Rubem Fonseca é um homem dividido entra a leitura e o espaço citadino. Não há escolha entre esses dois espaços, o fazer literário do autor mostra que as duas instâncias sobrevivem dentro de sua obra, que é marcada por uma poética urbana e retrata, com a maestria de quem vivencia o cotidiano das grandes cidades, as relações sociais que são construídas no seio das metrópoles.

> A maior de todas as criações do ser humano é a cidade. É no centro das cidades que o seu passado pode ser sentido e o seu futuro, concebido. Ainda que leitura e imaginação disputassem o mesmo espaço e certamente o mesmo tempo em sua mente. Naquela cidade, no Rio de Janeiro, José descobriu a carne, os ossos, o gesto, a índole das pessoas; e os prédios tinham forma, peso e história. (FONSECA, 2011, p. 47-48)

Ao escrever suas histórias Rubem se vale de sua bagagem cultural e as situações pelas quais passou; sua infância/adolescência foi marcada profundamente pela vida urbana, pelos males do espaço citadino, pela observação das pessoas e dos locais por onde andava, isso é refletido diretamente em seu legado literário, pautado em obras de caráter urbano que refletem com uma precisão cirúrgica as engrenagens da vida na cidade grande. O autor menciona a grande influência que recebeu da cidade e que ela está presente, direta ou indiretamente, em sua obra, como é mencionado na seguinte passagem: "não obstante, por formação e paixão, o Rio seja a sua cidade e o cenário da maioria de seus livros [...]" (FONSECA, 2011, p. 55).[5]

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As escritas de si permitem o ingresso ao mundo pessoal e subjetivo de diversos indivíduos; é possível se reconhecer nas mais variadas histórias e acontecimentos contados. Assim como esse texto autobiográfico é usado para entender os sujeitos que (se) narram, ele serve de guia para compreender a literatura produzida por essas pessoas de forma a conhecer quem está por trás daquelas obras, e quais as emoções, as vivências e a força poética que impulsiona essa escrita.

É possível enxergar um entrecruzamento entre história e ficção através das memórias contadas, recriando um autor a partir de sua própria fala de experiência, como acontece, no decorrer desse artigo, com Rubem Fonseca. Faz-se uma cadeia de pistas a partir dos traços que são deixados no texto autobiográfico, o autor fala de si e isso pode ser capturado para entender um pouco de sua produção literária.

[5] Alguns exemplos de contos que fazem referência direta ao Rio de Janeiro em sua obra: "Feliz ano novo" (1975); "Passeio noturno (parte I)" (1994); "O cobrador" (1979); "O quarto selo" (1967); "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro" (1994).

O texto não pretende concluir, visto que, a literatura e, principalmente, a literatura autobiográfica, requer um constante processo, algo contínuo que não pode ser definido por uma verdade concluída. O texto é aberto a considerações e percepções das mais variadas formas; as escritas de si não estão no campo das respostas, mas das perguntas, se valendo do processo de autoconhecimento como um norte para responder a questão do "Quem sou eu?".

As memórias de José são cruciais para se perceber a influência que o mesmo recebeu da cidade, sua obra já responde muitas dessas questões, já que pode ser percebido um espaço narrativo marcadamente urbano e com as mais variadas menções a cidade do Rio de Janeiro, com isso, as memórias vêm legitimar essa influência a partir da própria fala do autor. A partir desse discurso legitimado, tem-se o aval para as considerações que foram feitas no decorrer do trabalho, de que esse sujeito dessas memórias não produz suas obras influenciado apenas pelos livros que leu, pela bagagem cultural, pela sua facilidade para escrever e construir narrativas, mas também, que esse sujeito foi influenciado afetivamente pelo seu local de escrita. José Rubem Fonseca escreve na cidade e sobre a cidade, como um flâneur, e isso não passaria despercebido no decorrer de suas obras literárias.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Aleida. Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BENJAMIN, Walter. O Flâneur. In:_____. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas; v.3)

FONSECA, Rubem. José. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ROCHA, Clara. Máscaras de narciso: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal. Coimbra: Almedina, 1992.

CRÔNICA DE AUTORIA FEMININA: O RESGATE DA PALAVRA DA MULHER NA LITERATURA E NA IMPRENSA DA DÉCADA DE 1970

Keyle Samara Ferreira de SOUZA[1]
Profa. Dra. Socorro de Fátima Pacífico Barbosa[2]
Universidade Federal da Paraíba - UFPB

Resumo: A crônica, gênero híbrido e anfíbio, se constitui da mistura dos discursos jornalístico e literário, portanto transita entre essas narrativas. Pesquisas em antologias literárias da crônica brasileira ou em arquivos de jornais e periódicos mostram o predomínio masculino na escrita da crônica. No entanto, também revelam a existência de muitas mulheres cronistas, como Rachel de Queiroz, cuja crônica possibilita um relevante estudo da palavra da mulher, especialmente sobre política na década de 1970, quando a ditadura censurava a arte. Desse modo, abre-se a possibilidade de vários resgates: do gênero crônica, da autoria feminina na literatura e na imprensa, e da crônica inédita em livro da autora Rachel de Queiroz, "O governo chega ao sertão".
Palavras-chave: Imprensa e Literatura; Crônica; Autoria Feminina.

O GÊNERO CRÔNICA

Na Europa, a crônica histórica chegou ao ápice após o século XII com o francês Froissart, o inglês Geoffrey of Monmouth, o espanhol Afonso X. Porém, no século XVI, com o Renascimento, crônica e história se separam e o termo crônica deixa de ser utilizado com o sentido histórico pela maioria dos historiadores (MOISÉS, 2008).

No século XIX, a crônica renasceu já distanciada da história, ela ganhou uma conotação mais literária ao mesmo tempo em que penetrou no mundo da imprensa pelas mãos do professor Julien-Louis Geoffroy, que publicou em Paris, em 1799, textos em *feuilletons*, no Brasil folhetins, a crônica presa à referência temporal/histórica no *Journal de Débats*. E o folhetim, ainda entendido como espaço para publicação de "amenidades", como já foi detalhado anteriormente, abrigou esse modelo embrionário da crônica, que conquistou simpatizantes e até imitadores no velho mundo e nos trópicos (COSTA, 2008).

Com o Romantismo na segunda metade do século XIX, o folhetim e a crônica se revestiram de sentido literário: o primeiro tornou-se narrativa ficcional, embrião do romance, das telenovelas; a segunda, numa roupagem nova de "prosa poemática" (MOISÉS, 2008, p. 102), foi cultivada por escritores que gozavam de notoriedade na época, como José de Alencar e Machado de Assis.

No século XX, outros escritores brasileiros conhecidos continuaram a escritura e a publicação de crônicas nos periódicos nacionais. Isso dá início à fase de ouro da crônica brasileira. Entre tantos escritores/cronistas podem-se destacar: João do Rio (pseudônimo de Paulo Barreto), um pioneiro do gênero nessa nova acepção (1900-1920); Rubem Braga, que nos anos 30 difundiu e ampliou a aceitação da crônica; Rachel de Queiroz, escritora alvo deste estudo, que produziu e publicou crônicas diariamente em jornais, revistas e livros.

A crônica, um gênero híbrido, remete a uma das discussões identificadas por Samuel (1988, p. 64) em relação à filiação de um texto a um gênero: a "cega e rígida obediência a regras pré-

[1] Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, bolsista da CAPES . Mestre em Letras pela UESPI.
[2] Orientadora e Professora do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba – UFPB.

existentes, ou a matrizes atemporais" versus a "possibilidade de uma obra participar simultaneamente de mais de um gênero", ou seja, ela pode adaptar-se a outras normas próprias do tempo e das circunstâncias culturais em que se estabelece.

Nesse sentido, a crônica é um argumento em defesa da tese de que a dinamicidade do gênero literário corrobora com a liberdade criadora e a renovação da literatura, contrapondo-se à ideia da imutabilidade de gêneros. Pesquisadores, teóricos e críticos, com base na história da crônica, afirmam categoricamente que esse gênero é uma intersecção entre a literatura e o jornalismo, sendo claras suas mudanças e adaptações aos novos tempos. Afinal, beneficiando-se do desenvolvimento da imprensa, a crônica brota nos jornais e revistas como um "gênero de estatuto ambíguo que se aproxima da opinião, da notícia e da narrativa ficcional" (SATO, 2002, p. 33).

Portanto, para conceituar crônica faz-se necessário considerar sua relação com o cotidiano, a marginalidade que lhe é imposta, a análise da presença da literariedade em sua composição e as inúmeras ambivalências que marcam sua definição.

A representação da memória, a escrita de si, a intergenericidade[3], são traços fortes na constituição da crônica; o cronista utiliza os diversos tipos de gêneros textuais para narrar e imprimir suas opiniões, experiências e lembranças. Várias mulheres, como Rachel de Queiroz, se identificam com a produção de crônicas, justamente porque o gênero reflete suas almas ambivalentes, de misturas paradoxais, de vidas intensas e emoções instantâneas.

A PALAVRA DE RACHEL DE QUEIROZ: "O GOVERNO CHEGA AO SERTÃO"

A crônica racheliana está sempre fundamentada nas posições políticas provavelmente imanentes de suas vivências. A autora não se poupa, não foge de polêmicas, sempre segura e convicta de suas escolhas sem se preocupar com sua exposição, sem temer críticas ao seu estilo e ideias.

O sertão é um dos espaços mais explorados por Rachel de Queiroz, não com exageros, mas com um discurso cheio de autoridade constituída pela sua condição de mulher sertaneja. Uma mulher capaz e com coragem de escrever sobre temas considerados pela maioria da sociedade como assuntos que não pertenciam ao universo feminino. A própria autora evidencia que a literatura brasileira da qual começou a escrever se dividia em duas: "o estilo açucarado das mocinhas e a literatura masculina", considerando sua linguagem masculina por vir dos jornais (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1997).

[3] Mistura de gêneros que resulta em uma intertextualidade tipológica, termo que Marcuschi (2011) usa para designar a hibridização ou mescla de gêneros: os gêneros narrativo e ensaístico se fundem e se materializam na crônica, dando origem aos fenômenos de intergeneracidade e heterogeneidade tipológica. Isso resolve outra discussão que ronda a classificação da crônica como gênero literário: alguns autores a colocam como gênero narrativo, justificando o enquadramento da crônica neste pela sua temporalidade marcada, construída a partir do fato e a ação; em contrapartida, outros teóricos como Samuel (1988) e Costa (2008) classificam a crônica como gênero ensaístico, pois possui uma lógica argumentativa, visto que, esse texto não se constrói a partir da apresentação de uma sequência de acontecimentos, o cronista tem um posicionamento singularmente subjetivo e tenta persuadir o leitor. Considerar a intergenericidade da crônica permite aceitar que esse texto híbrido comporta a narrativa e o ensaio simultaneamente, sem que um tenha que excluir o outro. Marcuschi usa termos cunhados pela linguista alemã Ulla Fix : Intergeneracidade (um gênero com a função de outro) e Heterogeneidade tipológica (um gênero com a presença de vários tipos). Texto disponível em http://queroserlinguista.wordpress.com/2011/05/16/%E2%80%9Cgeneros-textuais-no-ensino-da-lingua%E2%80%9D/, Acesso em 17 ago 2016.

O que Rachel de Queiroz chama de linguagem masculina comprova que a cronista se deixou levar por um preconceito da sociedade que demorou muito a reconhecer que a escrita feminina podia ter qualidade, criatividade e racionalidade, características resultantes de um amadurecimento crescente da consciência crítica da mulher, como explica Coelho (1993, p.16):

> Desse amadurecimento crítico resulta, na literatura, a presença cada vez mais nítida de uma nova consciência feminina que tende, cada vez com mais força e lucidez, a romper os limites do seu *próprio Eu* (tradicionalmente voltado para si mesmo em uma vivência quase autofágica) para mergulhar na esfera do Outro – AA do ser humano partícipe deste mundo em crise. Daí que o eu-que-fala, na literatura feminina mais recente, se revele cada vez mais claramente como Nós. O que quer dizer que, nestes últimos anos, os problemas limitadamente 'femininos' têm-se alargado no sentido de se revelarem ilimitadamente 'humanos'.

No texto "O Governo chega ao Sertão", Rachel trata da agricultura familiar brasileira, mais especificamente, dos programas de empréstimos e incentivos disponíveis para o produtor rural na década de 1970. A cronista é perspicaz ao apontar os problemas desses financiamentos agrícolas para os pequenos agricultores e até para os latifundiários das regiões Norte e Nordeste.

> [...] essas condições de crédito [dinheiro a juro módico e prazo longo] inegavelmente excelentes para os prestamistas agrícolas que tenham uma economia de base relativamente sólida produzem efeitos muito diferentes nas zonas rurais mais pobres e desamparados do Brasil. Lá, nesses sertões paupérrimos, nesse interior até agora abandonado, o crédito agrícola, tal como é feito, em vez de um bem, tem sido praticamente uma tragédia, com invariável desfecho infeliz (QUEIROZ, 1971, p. 146).

A crônica explica que o perigo está presente, pois os bancos, ao oferecerem essas excelentes condições de crédito agrícolas, exigiam em contrapartida a hipoteca da terra ou do gado como uma garantia pelo empréstimo. E a tragédia se dá, de acordo com o texto, por conta de que, mesmo diante de condições bancárias comercialmente justas, esse agricultor dos sertões e interior brasileiros, sem assistência técnica, faz uso de métodos agrícolas ultrapassados, explora a terra de forma antieconômica, assim como pela carência de recursos para a sobrevivência.

A visão crítica e consciente da autora sugerida por seus escritos acerca das políticas para a agricultura brasileira no ano de 1971 confirma seus posicionamentos de protesto diante das injustiças em favor do povo sertanejo do qual ela fala com legitimidade por se assumir como sertaneja, mesmo residindo parte do ano no Rio de Janeiro.

Rachel de Queiroz, nessa crônica jornalística-reflexiva, de acordo com a classificação do gênero sugerida por Costa (2008), faz uso de um discurso híbrido, jornalístico-literário-político, o que permite que se reconheça que não há um padrão rígido de classificação desse gênero de natureza mutante.

O discurso literário da cronista se constrói no texto, em questão de forma coerente com o tema, com uma linguagem simples interage com o leitor, do que se pode subentender a autora ter considerado como leitor virtual o próprio sertanejo, seu igual, com quem ela conversa. Essa interação autor/leitor é explicada por Maingueneau (1996, p. 19):

> Visto que a linguagem não é mais concebida como um meio de os locutores exprimirem seus pensamentos ou até transmitirem informações, mas antes como uma atividade que modifica uma situação, fazendo com que o outro reconheça uma intenção pragmática; visto que a enunciação é pensada como um ritual baseado em princípios de cooperação entre os participantes do processo enunciativo, a instância pertinente em matéria de

> discurso não será mais o enunciador: mas o par formado pelo locutor e pelo interlocutor; o enunciador e seu co-enunciador [...]. O EU não passa do correlato do TU, um TU virtual; [...] Insiste-se muito desse modo na ideia de que o enunciador constrói seu enunciado em função do co-enunciador [...], mas também em função de hipóteses que ele estrutura sobre as capacidades interpretativas desse último.

Essa ideia é reforçada na crônica racheliana em questão por diversas passagens do texto em que ele faz uso de ditos populares, "[...] de esmola grande cego desconfia!", quando relata sua satisfação pelo novo programa de assistência aos agricultores ser "feito em bases discretas" (QUEIROZ, 1971, p. 146). Ela fala de dentro, como sertaneja, explorando um projeto de renovação literária em que o regionalismo é uma das peças-chave, como destaca Arêas (1997, p. 95):

> Um ponto pacífico na avaliação crítica dessa prosa [crônicas rachelianas] concentra-se na qualidade da linguagem, sua despretensão e impressão de transparência. Trata-se na verdade "daquela suposta naturalidade", segundo ela, escondendo o próprio avesso pelo domínio técnico. Mas o segredo fundamental do acerto de Rachel orienta a escrita em direção às tendências mais profundas da fala do povo, contornando entretanto o arremedo falso da pronúncia e da sintaxe regionais, em favor de uma sintaxe feliz do culto e do popular.

A escritora então consegue aproximar a linguagem literária da linguagem oral, incorporando sua própria forma de falar, de forma natural, rica, expressiva e original, como se estivesse contando um "causo". Porém, isso pode não ocorrer de modo aleatório com a escrita racheliana, pois a condição intelectual da autora dava, à Rachel de Queiroz, a possibilidade de escolha do nível de linguagem que utilizaria em sua obra. Isso aponta para um processo consciente de escrita, resultante de escolhas feitas pela cronista cearense.

Pode-se assim, justificar as escolhas da cronista por um trabalho de antecipação, que Maingueneau (1996, p. 19) define como "o recurso e as estratégias sutis destinadas a controlar, a condicionar o processo interpretativo". O teórico ainda esclarece que isso "não se dá numa dimensão acessória, mas é um processo constitutivo do discurso". Rachel de Queiroz mesmo afirma: "[...] tento com a maior insistência, embora com tão precário resultado (como se tornou evidente), incorporar a linguagem que falo e escuto no meu ambiente nativo à língua com que ganho a vida nas folhas impressas" (QUEIROZ, 1976, p. 198).

Essa característica da linguagem ordinária é uma marca forte do cotidiano na cena genérica e na cena englobante remete à presença do discurso jornalístico, tão próprio da escritora de *O Quinze,* com suas frases curtas e precisas, informativas e ao mesmo tempo poéticas e argumentativas. Nessa perspectiva, Rachel de Queiroz apresenta na crônica "O governo chega ao sertão" um retrato do agricultor sertanejo e de suas dificuldades:

> Lá pelas caatingas do Nordeste, pelos campos do Piauí e Maranhão, pelas matas e rios da Amazônia, o agricultor dono da terra é quase tão pobre quanto seu agregado, o morador. Mesmo quando latifundiário, a sua riqueza não se traduz em conforto ou pecúnia – consiste apenas na posse de terras, a posse puramente ideal nominal, que não se realiza em exploração e renda. São terras na maioria incultas, abertas, sem cercas a delimitá-las. Nesses interiores do Brasil, o "dono" mora mal, come mal, vive mal, seu padrão de vida é pouquinha coisa superior ao do morador ou meeiro. E quando se fala então do minifúndio (tão preconizado por idealistas sem experiência), a vida do pequeno proprietário independente chega a ser pior do que a do morador do latifúndio, porque lhe faltam os elementos indispensáveis à exploração da terra, dentro das condições locais: o açude, a

> cerca de arame, o engenho, a casa de farinha, o banheiro de carrapaticida; de trator nem é bom falar, se não tem sequer o cultivador e o boi que o puxe (QUEIROZ, 1971, p.146).

A cronista objetiva com essa descrição mostrar que a realidade do agricultor do interior possui peculiaridades, esclarecendo que a posse da terra não significa produção e tampouco riqueza. A voz do texto se configura claramente como "Nós", uma vez que Rachel de Queiroz é parte desse sujeito textual, conforme é possível perceber através do confronto da crônica em análise com o depoimento da escritora:

> Nasci em família de fazendeiros, mas as nossas fazendas sempre foram pobres, fazendas de gado, nunca tivemos aquela fartura das fazendas baianas ou pernambucanas, onde o senhor de engenho era uma personalidade. A despeito das nossas ideologias sempre fomos amigos dos nossos empregados, éramos compadres dos nossos vaqueiros. No nosso meio nunca havia problema de terra, porque a gente sempre deu a terra para morador plantar. Eu posso ter muita coisa, mas nunca cobrei um caroço de feijão de um trabalhador meu. (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1997, p. 28)

A comparação de crônica e depoimento revelam que o discurso de Rachel de Queiroz é elaborado a partir da meditação sobre si, o que pode adestrar suas experiências. Pensar desse modo chama atenção para uma reflexão filosófica de Foucaut (2012) sobre "A Escrita de Si", o qual a define como escrita das ações e movimentos da alma de cada um, possibilitando um (re)conhecimento de si mesmo. Entretanto, salienta que a vergonha de se permitir conhecer, de tornar perceptíveis os próprios erros, pode levar o autor a esconder suas faltas, e, assim, se inventar.

O desfecho de "O Governo Chega ao Sertão", como o próprio título anuncia, mostra a esperança da autora de políticas para o desenvolvimento do sertão até então esquecido, invisível. Em um tom coloquial, como se estivesse em uma conversa informal com seus moradores, no alpendre de sua fazenda, a escritora faz uma reflexão: "Ah, meu Deus, mas agora os homens de cima abriram os olhos. Veio o Presidente Médici com seu programa de assistência ao trabalhador rural em terrmos realistas e realizáveis" (QUEIROZ, 1971, p. 146).

Esse fragmento do texto possibilita a análise do cenário da enunciação, pois se tem uma noção de tempo e espaço de legitimação do discurso. O momento de enunciação é o ano de 1971, durante o governo de Emílio Garrastazú Médici, presidente do Brasil, pertencente ao período conhecido como governos da ditadura militar, época do chamado, "milagre brasileiro". O espaço do sertão nordestino pode ser obviamente presumido e considerado o lugar discursivo na crônica. Nessa perspectiva, tempo e lugar são nessa análise elementos discursivos, e realidade e discurso estão imbricados um ao outro (Maingueneau, 1997).

Não se pode também ignorar o ceticismo da autora, ela sempre assumiu em suas entrevistas não ter fé, não acreditar no ser humano, e na crônica ela deixa isso transparecer: "Enfim, o que a gente pode dizer é que esse programa de assistência ajuda ao homem rural, tal como o apresenta agora o governo, nos parece tão maravilhosamente realizável que até se tem medo de acreditar" (QUEIROZ, 1971, p. 146).

Esse e outros fragmentos permeados de subjetividade enunciativa legitimam esse discurso lítero-jornalístico em que emoção e informação se aliam na construção do gênero crônica. Rachel de Queiroz traz de forma crítica e irônica o cotidiano do sertão abandonado e esquecido ao texto: "Na hora em que o homem falava na TV, confesso que enchi os olhos d'água. Pensar que aquele povo vai ter hospital, ambulatório, dentista! [...]"(QUEIROZ, 1971, p. 146).

A crônica "O governo chega ao sertão" fortalelece os indícios da simpatia de Rachel de Queiroz pela ditadura militar pós-1964, e esse posicionamento da autora pode ter favorecido à publicação de sua obra memo em tempos de rigorosa censura.

A ironia de emocionar-se tanto porque o povo sertanejo tem, enfim, a promessa de direitos básicos e tão simples promove uma separação do sujeito discursivo no final do texto; logo fica claro que ela, como proprietária da terra, tem acesso a essas condições, também possibilita perceber que a locutora não pronunciou o discurso no mesmo espaço discursivo em que se localizam os destinatários, ou interlocutores (os sertanejos).

Como se percebe, Rachel de Queiroz, mesmo estando há mais de dois mil quilômetros de seu torrão natal, ainda inflama sua crítica ao fortalecer a ideia da desigualdade e de humildade do povo nordestino: "para quem parte do nada, do zero absoluto, o que parece pouco aos que já tem é para eles a abundância" (QUEIROZ, 1971, p. 146).

Mais uma vez, tem-se na produção racheliana a presença marcante de seu telurismo, a apresentação de um espaço pintado pelas cores do sofrimento, das injustiças e da exclusão, que a cronista compõe a partir de suas memórias, vivências, de sua visão político-crítica de uma jornalista que respira literatura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerar Rachel de Queiroz como uma representante da presença feminina na imprensa brasileira do século XX implica o reconhecimento da importância das colaborações da autora como jornalista. Se suas biografias e memórias relatam seu trabalho nos jornais desde muito jovem, o que essa pesquisa busca é a caracterização dessa escrita racheliana na década de 1970.

Rachel de Queiroz construiu seu estilo a partir de suas experiências como jornalista e escritora. Os discursos jornalístico e literário se mesclaram; objetividade, subjetividade e estética se aliaram e deram origem ao discurso econômico e representativo da crônica de Rachel de Queiroz.

A crônica racheliana favorece uma interatividade com o leitor, uma vez que a cronista capta o comum, revelando sua preocupação com tudo que a envolve, com o que via e sentia, sem se importar com a circunstancialidade do fato. Afinal, o cronista tem que se configurar em um fixador de flagrantes e emoções, que agregam valores às coisas aparentemente menores do cotidiano. O gênero da crônica, que tem desde sua etimologia e origem uma profunda relação de sentido com o tempo, mantém isso em sua essência, logo tanto se liga ao presente pelo cotidiano, quanto ao tempo passado pela memória.

Pode-se afirmar que cronista e crônica, criatura e criação, têm naturezas análogas. O mais importante é que esta pesquisa não se esgota em si mesma, diante do vasto universo da produção cronística da autora que permanece ainda inédita em livro, publicadas em jornais e revistas. O que estes textos reservam? Que memórias resgatam? Que histórias contam? Que pessoas e espaços representam? Tratando-se de Rachel de Queiroz, há muito a se esperar, pois a diversidade genérica, temática e discursiva de sua obra, principalmente da crônica, é terra fértil para pesquisas que contribuirão para fortalecer o processo de reconhecimento da importância da escrita da mulher na literatura e na imprensa brasileira.

REFERÊNCIAS

ARÊAS, Vilma. Rachel: o ouro e a prata da casa. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. **Rachel de Queiroz**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, v.4, set. 1997. p. 87-102.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. **Rachel de Queiroz**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, v.4, set. 1997.

COELHO, Nelly Novaes. **A Literatura feminina no Brasil contemporâneo.** São Paulo: Siciliano, 1993.

COSTA, Marta Morais da. A Estrutura Narrativa: Crônica e Ensaio. In: _____. **Teoria Literária II.** Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2008.p. 175-188.

MAINGUENEAU, Dominique. **Pragmática para o discurso literário.** Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Coleção Leitura e Crítica)

_____. **Novas tendências em análise do discurso.** 3. ed. Tradução Solange Maria Ledda Gallo, Maria da Glória de Deus Vieira de Moraes. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1997.

MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa.** 36 ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

QUEIROZ, Rachel de. O Governo chega ao Sertão. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 28 Abr. 1971, p.146.

SAMUEL, Rogel (org.). **Manual de teoria literária**. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1988.

SATO, Nanami. Jornalismo, literatura e representação. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (org.). **Jornalismo e Literatura**: a sedução da Palavra. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.p.29-46.

DA SOBREVIVÊNCIA DAS FORMAS: VAMPIROS, PAIXÃO E TRADUÇÃO EM *ONLY LOVERS LEFT ALIVE*

João Victor de Sousa CAVALCANTE[1]
Universidade Federal do Cariri

RESUMO: O trabalho elabora questionamentos sobre os processos tradutores presentes no longa-metragem Only Lovers Left Alive (Jim Jarmusch, 2013). A análise concentra-se nos personagens vampiros protagonistas da obra, relacionando a monstruosidade vampiresca à tradução intersemiótica como uma forma de sobrevivência sígnica. Compreendemos o vampiro como uma metáfora da tradução, cuja sobrevivência dependeria da apropriação de outras vidas. Identificamos, no longa, níveis distintos de tradução: as adaptações de filmes de vampiro; a intertextualidade narrativa; e o corpo vampiresco como tradutor de signos. Nossa análise se debruça sobre o longa-metragem, tendo como norte as categorias paixão (Trías) e erotismo (Bataille). A partir de proposições metodológicas da tradução intersemiótica (Plaza), o artigo dialoga com autores como Paul Ricoeur, Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman.
PALAVRAS-CHAVE: Vampiro. Tradução. Erotismo. Monstro.

Love alters not with his brief hours and weeks,
But bears it out even to the edge of doom.
If this be error and upon me proved,
I never writ, nor no man ever loved.
(Shakespeare, Soneto 116).

O sonho da razão produz monstros
(Francisco de Goya).

"Sabia que deveria procurar o corpo para encontrar a chave, por isso levantei a tampa e coloquei-a contra a parede; vi então algo que me horripilou. Ali estava o Conde, porém como se sua juventude tivesse retornado parcialmente. O cabelo branco e o bigode se tinham transformado num cinzento escuro; as faces apareciam mais cheias e a pele branca por baixo era de um vermelho vivo; a boca estava mais rubra do que nunca, porque em seus lábios havia gotas de sangue fresco que escorriam dos cantos escorregando pelo queixo e pescoço. Até os olhos profundos e ardentes pareciam fixos entre a carne intumescida, pois as pálpebras e bolsas embaixo estavam inchadas. Toda a horripilante criatura tinha o aspecto de quem está simplesmente repleto de sangue. Deitava-se qual uma repugnante sanguessuga exausta em sua fartura".

Inicio com esse trecho não para discorrer sobre o terrível efeito que o corpo pleno de sangue do conde Drácula causa em Jonathan Harker, personagem de Bram Stoker, e primeira vítima do vampiro no romance epistolar de 1897, mas sim como pretexto para adentrar nas discussões a que esse ensaio se propõe: meu esforço, aqui, concentra-se em discutir a monstruosidade vampiresca como uma complexa metáfora da tradução intersemiótica; da sobrevivência das formas simbólicas; e das poéticas sincrônicas (PLAZA, 2010). Ao alimentar-se do sangue dos vivos, Drácula não apenas mantém sua sobrevida, mas recobra sua mocidade. O vampiro também mantém sua juventude e contemporaneidade nas inúmeras traduções e

[1] Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará, professor do curso de Jornalismo da Universidade Federal do Cariri. Email: joaosc88@gmail.com .

adaptações[2] cinematográficas, recobrando a potência da monstruosidade, atualizando as complexas relações entre monstro e cultura e monstro e imagem, e transgredindo as fronteiras da alteridade a cada nova geração de filmes de vampiro[3], inaugurada em 1922 com Nosferatu, de Friedrich Murnau.

Dentro dessa perspectiva, me debruço sobre o longa-metragem Only Lovers Left Alive, de 2013, lançado no Brasil com o título "Amantes Eternos", do diretor norte americano Jim Jarmush. A narrativa do filme gira em torno de dois vampiros: Adam (interpretado por Tom Hiddelston) e Eve (interpretada por Tilda Swinton). Casados há séculos (não há uma referência exata ao tempo, apesar dos personagens evocarem à Idade Média em algumas falas), e vivendo separados: Tom, em uma Detroit em ruínas; e Eve, em Tanger (no Marrocos) – duas cidades que evocam um passado opulento e cheio de prosperidade, mas que são mostradas no filme como ruínas abandonadas. A trama começa com a viagem de Eve à casa do marido, nos Estados Unidos, preocupada com suas tendências suicidas e melancólicas. O enredo coloca os amantes em certa posição de antinomia em relação à sobrevivência ao longo dos séculos. Enquanto Eve se mostra entusiasta, até mesmo mais hedonista, em relação à contemporaneidade, Tom surge como uma figura casmurra, taciturna, decepcionado com uma humanidade (a quem chama de zumbis – outra referência a um tipo de sobrevida monstruosa) corrupta, capaz de atrocidades como contaminar o próprio sangue. Ambos optam por viverem reclusos, apreciando anacronicamente a arte, sobretudo a poesia e a música, alimentando-se de sangue traficado de bancos de doadores.

A linguagem do filme conta com um vasto repertório de referências, a começar pelo nome dos personagens (Adão e Eva) que remetem não apenas ao livro do Gênesis, como também aos Diários de Adão e Eva, conto de Mark Twain cuja fotografia aparece na casa de Tom como um de seus heróis, figurando em uma galeria de imagens na qual encontramos escritores, poetas, cientistas e músicos. Esse universo de referências é trazido não apenas como ambientação da linguagem fílmica, mas também como bagagem biográfica dos dois personagens principais: como

[2] Nesse trabalho, compreendo a adaptação cinematográfica como uma modalidade possível de tradução intersemiótica, muito embora saiba que há outros campos de estudo de adaptações fílmicas que diferencia tradução de adaptação. Sobre o tema ver STAM, Robert, 2006.

[3] Refiro-me a "filmes de vampiro" não exatamente como um gênero cinematográfico, sobretudo por que essa categoria agrupa filmes de naturezas estéticas e linguagens diversas, que dialoga com outros gêneros já consolidados, sobretudo terror. Observo, contudo, uma recorrência e um volume de obras que tratam da temática do vampiro que proponho pensá-lo provisoriamente como um gênero que englobe a diversidade dessas produções.

em um diálogo, em que Eve pergunta a Adam se ele havia jogado xadrez com Lord Byron e como era o sabor de Mary Shelley. Ao que ele responde: "delicioso". Tais falas lançam pistas do passado dos personagens, mas também compõem um mosaico intertextual em que a biografia ancestral desses vampiros desponta anacronicamente na contemporaneidade, como filtros pelos quais tradições estéticas temporalmente desencontradas surgem na narrativa.

O espaço fílmico também se torna um recurso engenhoso para compor esse mosaico anacrônico de referências, sobretudo a casa de Tom, onde estão amontoados discos, instrumentos musicais, livros, fotografias e equipamentos eletrônicos. É envolto nessa curadoria anacrônica que o vampiro produz sua música e cria novas formas, em contraste com o ambiente deserto e estéril que rodeia sua mansão, evocando ao declínio e abandono da cidade de Detroit, em que, por exemplo, antigos e suntuosos teatros tornaram-se estacionamentos.

Essas apropriações a múltiplas referências são vistas aqui como operações tradutoras de cunho intersemiótico, em que se estabelece uma "poética sincrônica", tal qual nos fala Julio Plaza (2010). O autor, em uma das principais obras de referência sobre a tradução intersemiótica em língua portuguesa, concebe a tradução de cunho intersígnico como uma prática artística que se situa na medula da contemporaneidade, cuja produção estética empreende uma leitura crítica do passado, como um modo de recuperação da história. Plaza entende os fenômenos estéticos como "uma imensa e formidável bricolagem da história em interação sincrônica, onde o novo aparece raramente, mas tem a possibilidade de se presentificar justo a partir dessa interação" (PLAZA, 2010, p. 12). A natureza da tradução atualiza o passado no presente, dotando-o de uma potência outra, reinventando, dessa forma, tanto presente quanto passado, em um processo de sobrevivência das formas, de desaparecimento e reaparecimento dessas imagens em diversos momentos da cultura. Tal pensamento me direciona ao clássico ensaio de Walter Benjamin, "A Tarefa do Tradutor", no qual ele afirma:

> Será então demonstrado que nenhum dado do conhecimento pode ser ou ter pretensões a ser objetivo quando se contenta em reproduzir o real, e do mesmo modo também nenhuma tradução será viável aspirar essencialmente a ser uma reprodução parecida ou semelhante ao original. Isto porque o original se modifica necessariamente na sua "sobrevivência", nome que seria impróprio se não indicasse a metamorfose e renovação de algo com vida (BENJAMIN, 2008, p. 30).

Há um interessante contraponto no filme no que toca à integridade dessas sobrevivências: ao mesmo tempo em que o vampiro é um ser que se impõe uma sobrevida amaldiçoada ao beber o sangue de outra pessoa, permitindo que a vida continue de forma degenerada e amaldiçoada, há um apego à pureza por parte dos personagens de Jarmush, como um contraponto possível entre tradução e traição. Ao empreender uma defesa da adaptação fílmica, André Bazin afirma que a evolução do cinema foi inflectida pelo exemplo das artes consagradas, referindo-se de modo otimista à impureza inerente ao meio audiovisual. Inerentemente impuros, a tradução e o corpo do monstro surgem como um ponto de inflexão para a heurística da comunicação: o engessado modelo de transmissão de sentido composto por emissor-canal-receptor é corrompido por este ser que retorna da morte, ou melhor, nunca chega a morrer de fato, performando em uma fronteira entre os vivos e os mortos, entre homem e animal, ou homem e máquina. Os vampiros de Jarmush negam a animalidade bestial - como a do conde Drácula - ao se aproximarem de um corpo ciborgue: se na literatura clássica o vampiro não tem reflexo no espelho, na trama Adam e Eve comunicam-se via Skype.

Dentro dessa perspectiva, me proponho a pensar a tradução como um mecanismo de reposicionamento de fronteiras: o monstro, como um ser de zonas intermediárias, se situa na fronteira entre o humano e o animal, cujo corpo, transdutor de signos, que desloca e reacomoda o significado do significante. O vampiro é, justamente, esse ser sem duplo, sem reflexo no espelho, cuja traduzibilidade torna-se impossível pois seu corpo é pura fantasmagoria, pura sobrevivência anacrônica, projeção intangível, tal qual o cinema. É na alteridade que essa tradução pode ocorrer, ou melhor, é por meio da tradução que essa alteridade pode ser alcançada: os vampiros de Jarmush buscam esse outro inexistente na paixão e no erotismo dos corpos, reavivando uma fantasia edipiana, e é nessa paixão que opera a sobrevivência e a tradução, pois essa é a condição das transformações culturais e signicas, nas quais as coisas só podem reaparecer como diferentes. Nesse sentido, situo a monstruosidade como um ponto de inflexão de trocas sígnicas e culturais.

A relação do homem com a monstruosidade opera em uma ambivalência irreconciliável: por um lado, há o horror que os monstros naturalmente inspiram, como imagens do desconhecido e do caos (*monstra*) em detrimento do iluminado e domesticado (*astra*). Por ouro, há o desejo e o fascínio que figuras monstruosas geram, frequentemente associadas ao corpo, à morte e ao sexo, compreendido aqui como o "erotismo dos corpos", em uma concepção encontrada em Georges Bataille. No que toca o vampiro, este desacomoda antinomias fundamentais das construções simbólicas, habitando a fronteira entre a vida e a morte, mantendo sua existência de modo degenerado, porém eterno. Ao alimentar-se de sangue, o monstro impõe às suas vítimas uma sobrevida conflituosa, que perdura no corpo incompleto e fluido do vampiro. Essas ambiguidades imanentes à natureza vampiresca oscilam entre a sobriedade com que o vampiro surge nas narrativas, como o caso de Adam e Eve, sóbrios, taciturnos, silenciosos, e na voracidade erótica com que sorvem o sangue dos mortais, vítimas de sua fúria animalesca ou de sua sedução hipnótica.

José Gil (2006) pontua que a imagem do monstro suspende o olhar de quem a vê justamente por manter um duplo vínculo entre revelação e ocultação, anunciado pela etimologia do termo. O termo monstro vem da palavra latina *monstrare*, que foi habitualmente traduzida por "mostrar"

ou ainda por "indicar com o olhar". Entretanto, *monstrare*, também pode ser entendido como "ensinar um determinado comportamento" ou ainda "advertir" (GIL, 2006)[4].

> Ao mostrar o avesso da pele, é a sua alma abortada que o monstro exibe: o seu corpo é o reverso de um corpo com alma, é um corpo que atacou a alma absorvendo-a numa parte corporal. Ao revelar o que deve permanecer oculto, o corpo monstruoso subverte a ordem mais sagradas das relações entre a alma e o corpo: a alma revelada deixa de ser uma alma, torna-se, no sentido próprio, o reverso do corpo, um outro corpo, mas amorfo e terrível, um não-corpo (GIL, 2006, p.79).

Diferente do lascivo Conde Drácula do filme de Frans Ford Coppola (1992), em que há uma cena em que o vampiro, na figura híbrida de um homem-lobo faz sexo com a personagem Lucy nos jardins da casa da jovem (como observado nas imagens acima), o sexo e a paixão em *Only Lovers Left Alive*, igualmente erótico (Bataille, 2014), não tem o apelo animal encontrado no longa-metragem de Coppola e em muitos outros do gênero. A despeito do desejo por sangue, os vampiros de Jarmusch são mais doces, afetuosos, movidos pela busca do belo, seja na natureza, na ciência ou na arte, o que os afasta da animalidade corrente em narrativas de monstros, deslocando a impureza do corpo, outrora pensada como homem e animal. Aqui, a impureza e o hibridismo dos vampiros encontram seu eco no corpo ciborgue, na extensão de sua fantasmagoria monstruosa em meios de comunicação, fabricando um novo modo de sobrevivência imaterial das formas e da paixão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAITELLO, Norval. O Inóspito: uma pequena arqueologia do conceito de espaço no pensamento de Vilém Flusser. In: **Flusser Studies**. Vol. 15, 2012.

BOLOGNA, Corrado. **Monstro** (verbete). Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997.

BELTING, Hans. **A Imagem Autêntica**. São Paulo: Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

_____. A tarefa do tradutor. Em: **A tarefa do tradutor de Benjamin**. Trad. Fernando Camacho. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

COHEN, Jeffrey Jerome. Monster Culture (Seven Theses). In: COHEN, Jeffrey Jerome (org). **Monster Theory.** University of Minnesota Press: Minneapolis, 1996.

GIL, José. **Monstros**. Lisboa: Relógio d'Água Editora, 2006.

_____ . **Metamorfoses do Corpo.** Lisboa: Relógio d'Água Editora, 1997.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

[4] Outras palavras associadas à monstruosidade possuem semelhante carga semântica, tais como portenta, que quer dizer predição e prodigia, cuja etimologia nos remete à ideia de anúncio ou premonição (PRIORE, 2000; GIL, 2006).

PRIORE, Mary Del. **Esquecidos por Deus**: Monstros no mundo europeu e ibero-americano (séculos XVI – XVIII). São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

RICOEUR, Paul. **Sobre a Tradução**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

STAM, Robert. **Teoria de Prática da Adaptação**: da fidelidade à intertextualidade. Ilha do Desterro. Florianópolis nº 51 p. 019- 053 jul./dez. 2006.

TRÍAS, Eugenio. **Los limites del mundo**. Barcelona: Ed. Destino, 2000.

DIÁLOGOS INTERSEMIÓTICOS: TRANSMUTANDO MACABÉA E GLÓRIA PARA O CINEMA

Gleyda Lucia Cordeiro Costa ARAGÃO
Carlos Augusto Viana da Silva
Universidade Federal do Ceará

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo analisar a construção das personagens femininas do romance *A hora da estrela* (1977) de Clarice Lispector no livro e em sua adaptação para o cinema. Para este trabalho, tomaremos como base o conceito de tradução de Jakobson (1995) e de rescritura de Lefevere (2007). Neste tipo de tradução o conceito de fidelidade não é considerado, por isso, é natural que algumas modificações sejam feitas uma vez que o diretor possui recursos diferentes do escritor. O livro foi traduzido para as telas pela diretora Suzana Amaral, com roteiro de Alfredo Oróz em 1985. Uma vez que quase vinte anos separam as duas obras e levando em consideração as particularidades e limitações dos dois meios semióticos, nosso foco é verificar como ocorreu a construção das personagens Macabéa e Glória nas duas obras pesquisadas.
Palavras-chave: literatura, cinema, personagem.

AS MULHERES NA OBRA CLARICEANA

Os perfis femininos traçados por Clarice Lispector retratam, sobretudo mulheres solitárias, instruídas, profissionais bem-sucedidas cujo enfoque é marcado pela subjetividade e solidão.

Já em sua primeira publicação *Perto do coração selvagem* (1943), podemos perceber três aspectos que estão presentes em praticamente toda a sua obra: aprofundamento introspectivo, alternância temporal dos episódios e o caráter inacabado da narrativa.

Essa luta com as palavras, essa busca pelo âmago das coisas, é uma constante na obra clariceana, como observaremos ao longo deste trabalho. O sentimento de estranhamento, de não fazer parte do meio, também já é uma constante. A inquietação, a busca por um sentido de vida e o despertar de desejos obscuros marcam profundamente a existência dessas personagens.

No romance *O lustre* (1946) percebemos a mulher em busca de seu espaço próprio, um dos *leitmotivs* da obra clariceana e por que não, também da própria Clarice. Observamos nesta obra e em outras subsequentes o modelo da mulher frustrada e com conflitos interiores, caracterizadas pela inquietude e pela personalidade reflexiva.

A hora da estrela (1977) que é considerada a última obra de Clarice Lispector, nos apresenta uma personagem completamente adversa a este modelo. Vale esclarecer que na realidade trata-se do último texto revisado e publicado em vida. Enquanto escrevia esta novela, Clarice também preparava *Um sopro de vida (pulsações)*, publicado postumamente. Nesta época, Lispector já contava com mais de trinta anos de carreira e construíra uma obra com identidade literária marcante, composta por personagens sobretudo do gênero feminino marcados pelas questões existenciais.

MACABÉA E GLORIA : UMA BREVE ANÁLISE

A hora da estrela nos apresenta a história de Macabéa, uma nordestina pobre, raquítica e semi-analfabeta. Diferente de suas personagens anteriores que inseridas no vazio de um quotidiano pequeno burguês, viviam um tédio confortável, Macabéa é só, sem laços de família e que mal tem forças para lutar pela sua sobrevivência na cidade do Rio de Janeiro. Macabéa, essa

personagem de existência insignificante e miserável, é de grande importância no conjunto da obra de Clarice Lispector, pois trata-se de sua última personagem, de seu último livro. Depois de *A Hora da Estrela*, Clarice retira-se de cena, como que num gesto de desistência de tentar entender-se, de tentar entender a vida e sua dor, cessa sua busca desesperada de seu eu.

Órfã de pai e mãe, Macabéa foi criada por uma tia "muito madrasta má" que também vem a falecer alguns anos depois. Não se sabe de que maneira, mas um dia a jovem chega ao Rio de Janeiro. Lá vai viver em uma pensão na rua do Acre, dividindo o quarto com mais quatro moças, todas Marias (da Penha, Aparecida, José e uma quarta que era apenas Maria), que trabalham como balconistas nas Lojas Americanas.

Macabéa consegue um emprego de datilógrafa em um pequeno escritório (foi a única que aceitou trabalhar por aquele salário tão baixo). Lá divide o espaço com o chefe, o dono da firma e Glória, uma carioca da gema, fogosa e loira (artificial).

Nas horas vagas, Macabéa dedica-se a escutar a Radio Relógio que, além de informar as horas, oferece um pouco de saber descontextualizado. É através dessas curiosidades apresentadas no programa que a personagem tenta estabelecer um diálogo com os demais, porém essas tentativas só evidenciam sua incomunicabilidade.

Um dos aspectos importantes na literatura e, sobretudo na obra clariceana, é a questão da personagem. Neste caso, sabemos que na escrita de Clarice Lispector, muitas vezes este elemento vem caracterizado pelo fluxo de consciência. No caso de Macabéa, ela é apresentada através de duas vozes: a do narrador Rodrigo S. M. e a sua própria. Neste romance além da personagem principal, temos várias outras personagens secundários, porém com maior destaque para: Rodrigo S. M. (o narrador) e Olímpico de Jesus (seu namorado).

A estrutura narrativa empregada por Lispector em *A hora da estrela* era até então inédita em sua obra. No entanto, ela repete em *Um sopro de vida (pulsações)* este mesmo modelo. Nas duas obras, a autora nos apresenta escritores-narradores do sexo masculino que nos contam a história de personagens femininas criadas por eles. Porém, se Macabéa é feia e pobre, Angela Pralini (a protagonista de *Um sopro de vida*) por sua vez, é bonita, rica e articulada. Para Rodrigo S. M, o escritor-narrador de *A hora da estrela*, a obra é considerada como um "relato", "desabafo", "literatura de cordel". Para os críticos, a obra oscila entre o romance e a novela, sem que haja um consenso.

Para entendermos Macabéa, é interessante analisar também duas outras personagens da trama: Glória e Olímpico. Glória era sua colega de trabalho e Olímpico, o namorado de Macabéa que em seguida a troca por Glória. Ao observarmos estas personagens, suas características e a forma pela qual eles interagiam com a protagonista, obtemos uma maior compreensão da personagem.

Glória, por sua vez, representa o oposto de Macabéa. A jovem aqui é dotada dos atributos que faltam à Macabéa, ela tem corpo e discurso. A colega de trabalho de Macabéa tinha formosura e exuberância com seu cabelo loiro oxigenado, era bem nutrida (filha de açougueiro), além do nome imperioso, tinha comida farta em casa. Era assediada e colecionava namorados. Tinha lábia para justificar suas faltas no trabalho sem causar desconfiança. E como corpo e discurso são valores positivos para a sociedade, Glória encontrava seu lugar ao sol e no coração dos homens (inclusive no de Olímpico, namorado de Macabéa), enquanto Macabéa nem sequer era notada. Glória tinha tudo o que faltava à Macabéa: corpo e comportamentos sedutores, família estruturada e desenvoltura profissional.

Podemos perceber através destes trechos a "superioridade" de Glória em relação à Macabéa. Ela nos é apresentada com uma exuberância que nunca Macabéa teria:

> Macabéa entendeu uma coisa: Glória era um estardalhaço de existir. E tudo devia ser porque Glória era gorda. A gordura sempre fora o ideal secreto de Macabéa, pois em Maceió havia escutado um rapaz dizer para uma gorda que passava na rua "tua gordura é formosura". (LISPECTOR, 1998, p. 61)

> Pelos quadris adivinhava-se que seria boa parideira, enquanto Macabéa lhe pareceu ter em si mesma o seu próprio fim. (LISPECTOR, 1998, p. 60)

> Glória era toda contente consigo mesma: dava-se grande valor. Sabia que tinha o sestro molengole de mulatas, uma pintinha marcada junto da boca, só para dar uma gostosura, e um buço forte que ela oxigenava. (...) Glória tinha um traseiro alegre e fumava cigarro mentolado para manter um hálito bom nos seu beijos intermináveis com Olímpico. Ela era muito satisfatona: tinha tudo o que seu pouco anseio lhe dava e havia nela um desafio em que se resumia: "ninguém manda em mim" (LISPECTOR, 1998, p. 64-65)

Essas diferenças entre as duas personagens ora aproximam as duas, ora sugere uma competição ou um sentimento de inferioridade por parte de Macabéa. Já Glória em determinados momentos ela demonstra pena e alguma solidariedade, em outros, desprezo e indiferença.

A HORA DA ESTRELA DE SUZANA AMARAL

O filme *A hora da estrela* (1985) foi dirigido por Suzana Amaral que também assina o roteiro ao lado de Alfredo Oroz. O filme, colorido, tem duração de 96 minutos. As personagens principais são: Macabéa, Olímpico de Jesus, Glória e Madame Carlota, a cartomante. A direção de fotografia é de Edgar Moura, edição de Idê Lacreta e a música é de Marcus Vinícius. O filme foi distribuído pela Embrafilme. Esta obra foi reconhecida nacional e internacionalmente, tendo recebido vários prêmios como Urso de prata de melhor atriz no festival de Berlim para Marcélia Cartaxo (Macabéa), melhor diretor no festival de Havana, e foi vencedor em várias categorias no Festival de Brasília.

A obra de Suzana Amaral é bem próxima do texto original. A principal diferença que podemos observar no filme foi a supressão do escritor narrador Rodrigo S. M, que com suas observações e hesitações, é também personagem central para a compreensão do livro. No entanto, é compreensível sua ausência no filme. Para proporcionar mais dinamismo à história, sua presença foi substituída por outros elementos tipicamente característicos do meio visual, como a cenografia, o figurino e a música.

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

A iniciativa de levar para os cinemas textos literários não é algo recente, uma vez que desde os primórdios da história do cinema, este tem sido um fato que se repete. A literatura ao fornecer material narrativo para a criação de filmes reforça a idéia do cinema como um gênero recriador. Este fato caracteriza a tradução intersemiótica, pois segundo Jakobson (1995, p.65) a tradução engloba outras modalidades que não somente a interlingual.

Neste processo de adaptação, cabe ao diretor e roteirista, fazer escolhas que nem sempre coincidem com a do texto original, valorizando determinados aspectos em detrimento de outros. Conforme afirma Plaza:

> A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos. (PLAZA, 2003, p.01)

Portanto, neste processo, observamos que a construção da personagem, com sua caracterização e conflitos não passa pela idéia de equivalência ou fidelidade ao original.

Para Lefevère (2007, p.04), a tradução deve ser considerada como uma reescritura, subvertendo a importância do texto original em favor da cultura de chegada e percebendo essa mesma reescritura como fenômeno de cultura e processo. Desse modo, o teórico defende a idéia de que o texto traduzido deve estar de acordo com a cultura-alvo, não sendo seu papel avaliar a tradução, mas dos leitores\espectadores.

Santana (2005, p.11) complementa este ponto de vista quando afirma: "O objetivo neste ponto é mostrar como a forma, o estilo, as escolhas de determinados usos dos recursos fílmicos podem contribuir para a tradução de características do romance que remetem também aos sentimentos e qualidades".

Ao assistirmos um filme baseado em uma obra literária, inevitavelmente, tendemos a fazer paralelos. Comparamos as personagens, o enredo e muitas vezes questionamos as escolhas feitas pelo diretor e sua equipe, o que para o grande público não-especializado pode soar como traição (ou deturpação), Jakobson denomina de tradução intersemiótica, ou seja, "a interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais" (1995). Analisando por esse aspecto, poderíamos afirmar que adaptação e tradução são termos equivalentes. Ao adaptar uma obra literária, o diretor se vê diante de recursos e limitações diferentes de seu meio original, ou seja, segundo Pellegrini (2003, p.16): "A imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o leitor".

Se a priori, a obra literária é o resultado de seu autor, o cinema, por outro lado é um trabalho essencialmente coletivo. É, portanto, o resultado das escolhas feitas no decorrer desse processo criativo que é produzida uma obra que não pretende ser fiel ao original. Segundo Plaza:

> Esses aspectos são importantes face ao problema que nos ocupa: o da Tradução Intersemiótica. Aqui o tradutor se situa diante de uma história de preferências e diferenças de variados tipos de eleição de determinadas alternativas de suportes, de códigos, de formas e convenções. O processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história quanto os seus procedimentos. (2003, p.10)

TRADUZINDO MACABÉA E GLÓRIA PARA O CINEMA

Ao lermos um romance, cada um de nós enquanto leitores, criamos nossa própria projeção das personagens que compõem a trama. Imaginamos um rosto, um corpo, seus trejeitos. Adequamos os figurinos de acordo com a época, o lugar e a condição financeira dos mesmos.

Quando esse universo é transportado para o cinema são feitas adaptações de acordo com os recursos e limitações orçamentários e temporais dos quais os produtores e diretores dispõem no momento da produção do filme.

Fica claro, portanto, que a caracterização de uma personagem no cinema está estreitamente ligada aos recursos disponíveis na época de sua produção.

No caso específico desta pesquisa, podemos observar que existe uma diferença de oito anos entre o lançamento do livro e a exibição do filme. Há também uma diferença de cenário. No livro, a história se passa no Rio de Janeiro, no filme, em São Paulo.

A caracterização de Macabéa no cinema é, portanto, diretamente afetada por essas variáveis.

Quanto ao figurino, observamos que as roupas de Macabéa vão dos tons de cinza aos terrosos, suas vestimentas passam distante das cores vibrantes e alegres. As roupas são discretas e comportadas, compostas, sobretudo por saias ou vestidos e acompanhadas por um único par de sapatos com meias azul-marinho. Essas peças nos passam um efeito de camuflagem no cinza da paisagem. Através do emprego dessas cores neutras, a diretora consegue nos transmitir o apagamento de Macabéa. Não há acessórios como brincos, colares ou pulseiras. Seus gestos são contidos, seu rosto é quase sem expressão. Sua postura é de submissão com os ombros curvados e o olhar voltado para o chão. Essa forma de se portar se repete independentemente de qual contexto ela se apresente (casa, trabalho, rua).

A partir dessa caracterização, fica evidente observar que Macabéa se confunde com a escuridão da pensão onde vive, com o cinza da estação do metrô por onde passa todos os dias (inclusive aos domingos), com a poluição das ruas por onde anda e com a chuva que cai durante os encontros com Olímpico. É o tal do "mimetismo" cujo significado ela tenta descobrir.

Já Glória é interpretada por uma atriz de olhos claros, cabelos fartos e cacheados. Suas falas são firmes e claras. O figurino é composto de roupas mais leves e coloridas.

CONCLUSÃO

O livro e o filme apesar de apontarem para o mesmo enredo e apresentarem os mesmos títulos, conservam peculiaridades que os tornam obras únicas e distintas. Como já afirmamos anteriormente, essas distinções são o resultado de diversos fatores como a singularidade de cada meio de produção e a época de produção de cada uma das obras. *A hora da estrela* marca o fim da obra de Clarice Lispector, assim como Macabéa, a autora também vivia seus últimos meses. A ideia de morte permeia todo o livro assim como o sentimento de impotência diante do fim eminente e inevitável.

Já a obra de Suzana Amaral nos traz um sopro de otimismo. Importante observar que na época de sua produção (1985) o Brasil havia a pouco saído de uma ditadura extremamente opressora e clamava por "Diretas já!". Mesmo que não seja tão evidente essa relação com o período político brasileiro, o desfecho da história nas telas traz uma mensagem de esperança que a última cena traduz tão bem.

É próprio da obra artística despertar inúmeras interpretações, muitas vezes opostas umas das outras. Uma mesma obra pode suscitar diferentes leituras e interpretações também subordinadas a fatores de tempo e espaço. A tradução para o cinema não foge à esta constatação. Por isso, neste trabalho não coube atribuir nenhum julgamento de valor em relação à adaptação

da obra literária para os cinemas. Nossa preocupação foi interpretar e mostrar como cada meio semiótico trabalhou a construção das personagens Macabéa e Glória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A Hora da estrela. Direção Suzana Amaral e Alfredo Oroz. São Paulo. Produtora Rais Filmes. Embrafilme. 1985. Color. 1 fita em VHS. 96 min. Son. 35 mm.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 2004.

GOTLIB, Nadia Batella. **Clarice: uma vida que se conta**. São Paulo: Ática, 1995.

GUIDIN, Márcia Lígia. **A hora da estrela de Clarice Lispector**: roteiro de leitura. São Paulo: Ática, 1994.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Cultrix (trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes), 1995.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama**. Bauru: Edusc (trad. de Claudia Mattos Seligmann) , 2007.

LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1977.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SANTANA, S. R. L**. Olhares sobre a adaptação cinematográfica de O jogo de Ripley em O amigo americano**. Salvador: UFBA, dissertação de mestrado não-publicada, 2005.

DO TRANSBORDAMENTO POÉTICO

Leonildo CERQUEIRA
Elizabeth Dias MARTINS
Universidade Federal do Ceará

Resumo: Este artigo pretende fazer uma reflexão acerca do processo de criação do poema, a partir de um apanhado das principais concepções que envolveram o fazer poético ao longo da história, desde a Antiguidade — Platão — até a modernidade — T.S. Eliot e outros que teorizaram a respeito do assunto, deixando terreno fértil para apresentarmos uma nova visão do fenômeno, proposta por Pedro Lyra (1986) e por Roberto Pontes (1999). A fim de entendermos o que Lyra propõe, revisitaremos, ainda, conceitos como os de poeta, de poesia e de poema. Notaremos, por fim, que a criação poética deixou de ser encarada como algo sobrenatural e passou a ser vista como processo de duas vias concomitantes: a "técnica" e a "experiência emotiva".
Palavras-chave: Teoria do poema. Poesia. Transbordamento.

Há séculos, o homem tem-se debatido com o mistério que envolve a arte de escrever poemas. Desde Platão, por exemplo, esse assunto tem recebido tratamento sacro. Conforme explica Antônio Brasileiro (2002), na Antiguidade Clássica, havia uma profunda crença de que o poema só se fazia possível se o poeta fosse iluminado por um deus. Eis o conceito clássico de *inspiração*. Inspirar-se era estar sob o efeito de alguma loucura, perder a razão e entrar em uma espécie de delírio, deixando-se levar por misteriosa força sobrenatural, da qual nasceria o poema. Exemplos como a *Ilíada* teriam sido concebidos assim: através do sopro divino. Por isso, tais textos estão recheados da invocação do poeta às musas, pedindo-lhes que o abençoe e que falem por meio dele — que o inspirem. O próprio termo "inspiração" denota movimento de fora para dentro. Algo externo ao poeta o invade e permite que ele externe aos homens o que os deuses lhe confiaram. Assim também aconteceria com aqueles que cantavam os poemas e, ainda, com aqueles que escutavam e se deixavam envolver pelas palavras ditas.

No diálogo de Sócrates com Íon, um rapsodo que cantava os poemas de Homero, encontramos essa ideia explicitada em boa parte. Segundo Platão (2007), o deus opera no poeta, retirando-lhe qualquer resquício de razão, a fim de falar aos homens:

> Por isso o deus, tirando-lhes fora a razão, os utiliza como serviçais, e também dos proferidores de oráculos e dos adivinhos divinos, para que nós, os ouvintes, saibamos que não são eles [...], mas que é o próprio deus quem fala, e por meio deles se pronuncia a nós. (PLATÃO, 2007, p. 34)

Platão prossegue, ilustrando com o caso de um poeta medíocre, Tínico de Cálcis, o qual não teria produzido nada mais relevante que um único poema em toda a sua vida; texto, aliás, digno de ser cantado por todos. Isso demonstraria como a inspiração poética é própria do deus e, sendo assim, ela só acontece por vontade do divino, não dos homens.

Contudo, "mudam-se os tempos, mudam-se as vontades", já nos disse Camões. Portanto, a compreensão do fenômeno de criação poética vai ganhar outros contornos com o passar do tempo e o advento de outros poetas, outras culturas. No Barroco, nascido ao longo do século XVII, por exemplo, fala-se abertamente em técnicas compositórias embasadas no raciocínio lógico, nos jogos semânticos e imagéticos, alcançados pela palavra. Tudo isso visto, não como fruto de processo divino, mas do bom exercício da retórica. O Barroco, portanto, nutria profundos laços com a razão nesse sentido.

Em contrapartida, o conceito clássico de inspiração retorna no Romantismo, sob a concepção de *sensibilidade*, conforme Brasileiro (2002) explica. O poeta seria, nesse caso, um ente superior porque afinado em sua sensibilidade, permitindo-lhe estabelecer uma conexão supraterrena, por meio da qual ele pode falar. O inconsciente aí está em voga, e, ainda de acordo com Brasileiro, é no Surrealismo que ele se deixará flagrar como um estado da inspiração: "Para os surrealistas, a poesia deve ser como os sonhos: liberta da razão, uma manifestação do inconsciente." (BRASILEIRO, 2002, p. 47).

Com esse limitado e breve apanhado, podemos perceber que, há muito tempo, a criação poética foi envolta por um debate que ora proclamava a inspiração, ora a razão como a fonte de um poema. Neste trabalho, entretanto, desejamos abordar um novo conceito de criação nascido nos fins dos anos 1980, sistematizado em livro pelo poeta Pedro Lyra (1986), e que tem demonstrado consistência espantosa; e, talvez, seja o modo mais adequado aos nossos tempos de encarar tal fenômeno. Um tempo em que os deuses estão mortos e no qual não se pode mais admitir um poema nascido do sopro divino, mas também um tempo em que a razão pode não ser suficiente para determinar a profundeza do texto poético.

A nova forma de falar da concepção do poema, proposta por Lyra (1986), tem o mérito de conciliar ambos os extremos. Ao passo que o poema necessita da parte lógica, racional e técnica do poeta para receber a forma, é imprescindível que o toque emotivo, mais inconsciente proporcione o "clima lírico", expressão que Staiger (1977) usou para definir a instauração do momento poético. Essa nova concepção é chamada de *transbordamento*, conceito usado por Pablo Neruda para explicar o impulso criativo. Sobre o termo transbordamento, Roberto Pontes escreveu no seu livro *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa* (1999) o seguinte:

> O termo *transbordamento* aqui se emprega para exprimir a eclosão das percepções acumuladas no ânimo do poeta. Contrapõe-se ao conceito assente de inspiração, termo este vago, pouco científico, não convindo seu emprego num trabalho técnico. Já *transbordamento* contém em si a idéia de acúmulo e arrebentação de experiências sensíveis, parecendo assim mais adequado para designar o fenômeno da criação em ambas essas fases. Portanto, usa-se o termo aqui como o fez Pablo Neruda, que, considerando o esplendor do idioma espanhol, aurífero após Cervantes, atribuiu tal fato a um manancial poético anterior que "tinha que ver com o homem inteiro, com sua grandeza, sua riqueza e seu transbordamento". (PONTES, 1999, p. 24)

Ao considerarmos esse conceito, é preciso partir de outro, o de poeta. Não estamos de acordo com os românticos quando o professam, mas acreditamos que ele pertença a uma espécie de indivíduos que possuem um refinado poder de observação além do da maioria dos homens. Nesse sentido, o poeta é "[...] mais alto,/ [...] maior do que os homens", como disse Florbela Espanca (2002, p. 77). Certa vez, Fernando Pessoa definiu o poeta como "fingidor", mas isso não pode ser levado em conta de forma absoluta. O poeta nem sempre finge. Para nós, a poesia tem conexão direta com as experiências vividas por ele. Tudo o que se transpõe para a forma do poema é, a nosso modo de ver, manifestação de experiências profundas pelas quais esse indivíduo especial tenha passado. Não que necessariamente tenham ocorrido com ele; nesse caso, a observação da experiência alheia dada nos altos níveis que somente aquele tipo de homem consegue experimentar será responsável pela captação poética. O ensaio intitulado "O desenho", de Almada Negreiros, que trata de um pintor, ilustra muito bem o processo de assimilação do mundo pelo poeta e a sua consequente transformação em poesia. Carlos Felipe Moisés também

cita Manoel de Barros, cuja visão de poeta e de poesia parece coadunar-se com essa que temos defendido aqui:

> É a procura dessa poesia autêntica, feita de entranhas e raízes, empenhada na verdade da vida, sem subterfúgios, que está na consciência do poeta moderno. Ao insistir obsessivamente nela como tema de seus poemas, Manoel de Barros [...] afirma numa entrevista: "Nos poetas há uma fonte que se alimenta de escuros. Coisas se movendo em larvas, antes de ser idéia ou pensamento. É nessa área do instinto que o poeta está". E sua definição de poeta [...] é como segue: "Indivíduo que enxerga semente germinar e engole céu/ Espécie de vazadouro para contradições/ *Sabiá com trevas*/ Sujeito inviável: aberto aos desentendimentos como um rosto". (MOISÉS, 1996, p. 153)

O poeta, portanto, é um observador nato. Mais: ao observar, ele está à procura de essências. Nenhum olhar descuidado contenta-o, precisa olhar mais fundo. Enquanto se diz "guerra", o poeta pergunta-se "Que é guerra?", "Por que guerra?", "Quem faz a guerra?", e pode, a partir daí, também gritar ou não pela guerra; mas, antes, ele refletiu, pesou, avaliou e buscou a essência. Se lhe dizem: "Veja, o governo tem dado de comer aos pobres", o poeta pergunta-se: "A quantos pobres?", "Até quando?", "Por que o governo decidiu por isto?". Ou, quando alguém lhe diz: "Veja, poeta, a flor que nasce naquele asfalto!", o poeta perguntar-se-á: "É mesmo uma flor?", "Por que nasce esta flor em ambiente tão inóspito?", "Que quer dizer esta flor?", "Que nome eu lhe daria?", "Por que provoca náuseas, incomoda?". Assim age o poeta diante das experiências por que passa. Nada o satisfaz se não perscruta a intimidade dos seres e dos fatos.

O poeta Roberto Pontes, durante aulas de Teoria do Poema, ministradas na Pós-graduação da Universidade Federal do Ceará, exemplificou com muita simplicidade e força a visão de mundo de um poeta. Obviamente, segue aqui apenas uma lembrança — ainda fresca —, mas incomparável às palavras que só ele usaria naquele instante e que nos fez perceber de vez o processo de captação das essências, consequente das observações agudas dos poetas. Eis o exemplo:

> Imaginemos que a folha de uma árvore desprenda-se do galho. Ela vai deixar-se cair movida pela ação gravitacional e fará todo um percurso do galho até o chão, onde finalmente ficará à espera ou de alguém que a varra, ou do vento que a leve, senão, ela se decomporá ali mesmo. Imaginemos, agora, que uma pessoa comum está passando e vê o exato momento em que a folha se desprende. Esta pessoa, ou não dará nenhuma importância e desviará os olhos, ou, quando muito, observará a queda da folha, sem muito interesse naquilo. Agora, ponhamos um poeta na cena. Ele não verá ali apenas uma folha. Ele a observará e acompanhará todo o trajeto que ela percorre do momento de desprendimento até o repouso no chão. Naquele momento, o poeta verá um ciclo de renovação em pleno funcionamento, e nisso, verá a vida; notará que, assim como aquela folha, todos nós também precisamos renovar o ciclo humano e, portanto, findaremos na mesma fragilidade daquela folha seca, e ninguém pode impedir, ninguém pode segurar a nossa queda, porque aliás, ela já se iniciou no momento em que fomos gerados. Nesta hora, já nos desprendemos e, ainda que estejamos apenas há alguns minutos fora do ventre materno, já estamos em plena queda livre, restando-nos apenas desejar que nosso galho esteja dentre os mais altos da copa. (PONTES, 2013, notas de aula)

De experiências assim é que nascem poemas como este, do próprio Roberto Pontes, em seu *Lições de tempo & Os movimentos de Cronos*:

> O tempo,
> Este animal feroz,
> Ruge em meus ouvidos
> **E começa a ferir-nos com as unhas,**
> **Quais lixas, desde o sopro inicial.**

> Categoria elementar,
> Rosto gêmeo do espaço,
> Algo indefinível,
> Porque apenas percepto,
> Jamais ser concreto, tangenciável.(PONTES, 2012, p. 166, grifos nossos)

Evidentemente, essa não é a única visão possível de extrair daquele momento. Se tivéssemos vários poetas diante do mesmo fenômeno, teríamos múltiplas visões, porque cada um captaria a essência ali presente de acordo com suas experiências. Mas também poderia haver poetas que não captariam nada. O próprio autor do poema pode ter diversas visões acerca do tema tratado, mas o fundamental é que, naquele instante, esse foi o sentido despertado nele, essa foi a essência flagrada pelo observador: o tempo como devorador invisível de todos os homens.

Assim, a depender do que os seres, os objetos ou os fatos conseguem despertar em nós, teremos um modo diferente de ver o mundo. É o que Pedro Lyra (1986) chama de *transitividade* dos seres, referindo-se exatamente à força que emana desse mundo para o poeta. É a capacidade de os seres tocarem o homem e, simultaneamente, de o homem, ao perceber isso, captar essa força abstrata e concretizá-la, dar-lhe forma no poema. Segundo o teórico, nem tudo no mundo está dotado dessa força. Pois, conforme ele afirma, nem todos os fatos receberão nossa atenção; não é qualquer perda que nos faz rebelar; tampouco qualquer paisagem merecerá a contemplação. Contudo, como dito, cada indivíduo experimenta o mundo de maneira particular. Desse modo, a *transitividade* ganha caráter relativo, pois a força provocadora dependerá do momento e da relação do indivíduo com tal fato, ser ou coisa. Para nós, portanto, diferentemente do referido teórico, qualquer fato pode ganhar dimensão poética, dependendo do momento e do indivíduo com suas vivências.

Em outras palavras, o poema nasceria da experiência do homem com o mundo. E repetimos: experiência própria ou não, mas sempre observada em profundidade. E, advertimos, aqui reside ponto chave desse conceito que apresentamos nestas páginas. Quando falamos de experiência, temos em mente muito mais o acúmulo de experimentações: "O que importa para ele [poeta] não é a veracidade ou a verdade dos fatos; importa sim que esteja escrevendo aquilo que sente, em palavras que transmitam a sua visão de mundo, seja ela qual for, e mostrando seu combate com a vida." (PAIXÃO, 1988, p. 14).

O poeta jamais poderia falar de amor se não o conhecesse, ou se não soubesse o que ele é — em suas múltiplas significações — para si e/ou para os outros, ou se não o estivesse tentando compreender. De alguma forma, ele precisaria travar contato com o elemento amoroso. Nos versos de "Porquinho da Índia", de Manuel Bandeira, flagramos a experiência da primeira namorada.

Esse é um poema que, para nós, foi concebido sobre a ideia de "primeiro amor", o qual está presente nos imaginários desde épocas muito remotas. Matéria por demais comum aos homens, sempre teve lugar na arte, sob vários enfoques. O que foi dito acima é apenas um modo de demonstrar a experiência humana quando se fala de tal assunto. Vinicius de Moraes também concretizou a experimentação do amor. Como dizer que o soneto a seguir não tem sua gênese na experimentação? Como conceber um poema assim, a partir do nada, sem qualquer acúmulo de sentimentos e de ideias em torno de tal assunto? Somente quem capta a essência dos momentos pode deixar seu ser *transbordar* desse acúmulo em um "Soneto do Amor total".

O *transbordamento* dar-se-ia, portanto, quando o poeta acumula uma série de experiências e, em dado momento, recebe um estímulo de fora, que entra em contato com aquele repertório de vivência, que jaz na mente e no coração dele. É como uma faísca que toca um palheiro e causa a combustão súbita. Ou melhor, é como um grande recipiente que recebe um líquido até a sua capacidade máxima, no entanto, continua enchendo, e o recipiente, não suportando mais, transborda, como costuma exemplificar Roberto Pontes. O poeta é esse que se deixa encher e, em um momento inesperado, não pode mais conter-se e precisa deixar-se *transbordar*. E é pela ponta de seus dedos que tudo escorre, dando concretude às essências extraídas das inúmeras vivências. Concluímos, desse modo, ser "resultado [...] da transposição da leitura do mundo, de tudo aquilo internalizado pelo escritor através de seus sentidos e que 'lhe escorregou do corpo pela mão para o papel.'" (MARTINS, 2013, p. 73). Nesse ponto, faz-se mister confrontarmos dois importantes conceitos: poema e Poesia.

Há diferença. Inúmeras pessoas utilizam ambos os termos indiscriminadamente, porém Poesia é aquilo que o poeta capta do mundo, dos fatos e dos seres, que denominamos como essência, ou como a *transitividade* de que falamos há pouco. É a força. O poema é o texto, a concretude dessa essência. O indivíduo que resgata a Poesia pulsante no mundo tenta concretizá-la, conseguindo isso por meio do texto escrito. O poema nasce, assim, da transformação dessa essencialidade no momento em que ela escorre, como metaforizamos no parágrafo anterior. Nas palavras do próprio Pedro Lyra:

> Como se pode deduzir, o poema é, de modo mais ou menos consensual, caracterizado como um texto escrito (primordialmente, mas não exclusivamente) em verso. A poesia, por sua vez, é situada de modo problemático em dois grandes grupos conceituais: ora como uma pura e complexa substância imaterial, anterior ao poeta e independente do poema e da linguagem, e que apenas se concretiza em palavras como conteúdo do poema, mediante a atividade humana; ora como a condição dessa indefinida e absorvente atividade humana, o estado em que o indivíduo se coloca na tentativa de captação, apreensão e resgate dessa substância no espaço abstrato das palavras. (LYRA, 1986, p. 6 - 7)

A intensidade desse processo de *transbordamento*, que capta a Poesia para dar-lhe a silhueta de uma bela mulher através do poema, pode variar entre minutos e dias, tudo dependerá da profundidade do acúmulo e do estímulo propulsor. É uma espécie de transe em que o poeta entra, mas apenas causado por uma comoção íntima; não há qualquer ligação com o conceito de inspiração divina, rebatido no início deste artigo. Afinal, o indivíduo está em conexão consigo mesmo. Seu deus aí é nada menos que suas próprias vivências pulsando como a torrente do rio em sangra. Desse ponto de vista, a criação poética é a experiência da solidão.

T.S. Eliot (1991), por exemplo, cita Gottfried Benn pelo fato de este ter considerado o poema lírico como a poesia da primeira voz. O poeta, portanto, que fala em primeira voz pretende não uma comunicação com alguém, mas a obtenção do que ele chama de "alívio de um agudo mal-estar". O momento da criação seria assim caracterizado:

> Ele não sabe o que tem a dizer até que o diga [...]. Ele não está, nesse momento, absolutamente interessado em ninguém, a não ser em descobrir as palavras certas, ou então as que são as menos impróprias. Não está interessado em saber se alguém mais as ouvirá ou não, ou se alguém mais as compreenderá, se ele as compreende. Está sob o peso de um fardo do qual precisa se livrar para obter algum alívio [...]. Em outras palavras ainda, ele se concede todo esse cuidado, não para se comunicar com alguém, mas para obter alívio de um agudo mal-estar. (ELIOT, 1991, p. 134-135)

O poeta, nesse instante, está em *transbordamento*, por isso tem a necessidade de extravasar aquilo contido em seu âmago e despertado pela força propulsora da *transitividade*. Esse mal-estar a que se refere T.S. Eliot, nós o vemos não necessariamente sempre de modo negativo; porém, como a sensação de algo insuportável, no sentido de o poeta tornar-se incapaz de continuar contendo-o. Ademais, nem sempre isso será um fardo, mas o prazer também será possível. Contudo, por positivo que seja o motivo do *transbordamento*, será sempre gratificante o descarregar-se, pois ele precisava dizer:

> [...] e quando as palavras afinal se arrumam de modo correto — ou de acordo com aquilo que ele chega a admitir como o melhor arranjo de que foi capaz —, pode o poeta experimentar um instante de exaustão, de apaziguamento, de absolvição e de algo muito próximo do aniquilamento, que é em si indescritível. (ELIOT, 1991, p. 135)

Roberto Pontes já deu alguns depoimentos nos quais afirma ter experimentado esse *transbordamento* ao longo de alguns meses, tal foi a força do acúmulo e da "mola propulsora". Segundo o poeta, seu livro *Hierba Buena/Erva boa* (2007) teria sido concebido depois de um impulso recebido em Cuba, durante um Festival de Poesia, do qual participava representando o Brasil. Lá mesmo o poeta deu início a uma série de poemas compulsivamente, tendo continuidade durante a viagem de volta, no avião, e adentrando as madrugadas, já à sua casa, à sua escrivaninha, onde pôde concluir o livro em homenagem àquele país. E o mais curioso é que o processo de transbordamento foi de tal força que os textos surgiram em castelhano, sendo passados ao português *a posteriori*. Daí porque o título do livro vem primeiro grafado em espanhol, assim como todo o livro, que é bilíngue. Como esse, temos outros relatos, a exemplo do de Fernando Pessoa, referindo-se à conhecida história da criação de *O guardador de rebanhos*. Para nós, ambos os poetas passaram pela mesma experiência, descontando-se alguns detalhes algo romanceados em relatos dessa natureza.

Contudo, seria insuficiente acreditar que a criação poética depende exclusivamente de tais instantes. Nem sempre o poema nascerá pronto. É claro que o poeta utiliza, já no momento de concepção do texto, uma gama de recursos técnicos, os quais, a variar pelo nível de experiência, pelo talento e por suas habilidades, precisarão de mais ou de menos reparos, cuidados e revisões que levem em conta a parte estrutural do texto.

A principal ferramenta técnica de um poema, por exemplo, é o ritmo, como depreendemos a partir da leitura de Trevisan (2001). O poeta deve estar sempre preocupado com ele e, para tanto, pode utilizar as rimas, a metrificação, as aliterações, as onomatopeias, os refrãos, ou qualquer outro expediente que garanta o ritmo desejado por ele para aquele texto. Nessa hora, o poeta deve recorrer às suas habilidades, ao seu conhecimento, a fim de proceder da melhor maneira e alcançar uma forma que esteja em consonância com a essência do poema. Portanto, ao processo de *transbordamento*, ajunta-se o de lapidação. Como não nos lembrarmos do "Trem de ferro", de Manuel Bandeira, com seu estribilho onomatopaico insubstituível: "Café com pão/ Café com pão" (BANDEIRA, 1977, p. 236-237), repetido diversas vezes ao longo do poema, visando a reprodução do som da movimentação do trem e, assim, conferir tal balanço por todo o texto? Ou, ainda, o inesquecível também onomatopaico apito do trem de Girão Barroso: "Pacatú-b-a-bá/ Pacatú-b-a-bá" (BARROSO, 1994, p. 21-22).

É possível que tais expressões rítmicas tenham surgido com o poema, ou este, em torno delas. Ainda assim, é necessário que o poeta possua o acúmulo de experiências também técnicas,

alcançado tanto por meio do conhecimento enciclopédico quanto pela intuição. Mas, sobretudo, através da leitura de outros poetas, a qual unimos os outros dois tipos de conhecimento referidos: o enciclopédico e o intuitivo.

Portanto, a criação poética é um fenômeno que congrega o trabalho engenhoso, ou seja, a habilidade técnica e o acúmulo de experimentações emotivas de diversas ordens, o qual culmina no extravasamento do ser poético. Disso, concretizam-se as essências captadas — a Poesia latente à espera da revelação. O poema é a Poesia revelada. Eis o nosso modo de ver o processo. Para nós, é a melhor maneira de tentar explicá-lo no contexto sociotemporal em que vivemos. Como os poetas do futuro haverão de compreendê-lo é matéria que não nos pertence agora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMADA NEGREIROS, José de. **Obras completas**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia Completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

BARROSO, Antônio Girão. **Poesias incompletas**. Fortaleza: UFC/Casa de José de Alencar, 1994.

BRASILEIRO, Antônio. **Da inutilidade da Poesia**. Salvador: Edufba, 2002.

ELIOT, T.S. "As três vozes da poesia". In: _____. **De poesias e poetas**. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 122-139.

ESPANCA, Florbela. **Poesia de Florbela Espanca**. v. 2. Porto Alegre: L&PM, 2002.

LYRA, Pedro. **Conceito de Poesia**. São Paulo: Ática, 1986.

MARTINS, Elizabeth Dias. **Do fragmento à unidade:** a lição de gnose almadiana. Fortaleza: EDUFC, 2013.

MOISÉS, Carlos Felipe. **Poesia não é difícil**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.

MORAES, Vinicius. **Poesia Completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

PAIXÃO, Fernando. **O que é poesia**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PLATÃO. **Íon**. Sobre a inspiração poética. Porto Alegre: L&PM, 2007.

PONTES, Roberto. **Poesia insubmissa afrobrasilusa**. Rio de Janeiro/Fortaleza: Oficina do Autor/Edições UFC, 1999.

_____. **Lições de tempo & Os movimentos de Cronos**. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2012.

STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

TREVISAN, Armindo. **A Poesia**. Uma iniciação à leitura poética. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Educação; Secretaria Municipal da Cultura: Uniprom, 2001.

DO TRAUMA À TRAMA: *JERUSALÉM*, DE GONÇALO M. TAVARES

Eliana A. P. Cunha[1]
Gumercinda Nascimento Gonda
Universidade Federa do Rio de Janeiro

Resumo: Do romance, *Jerusalém,* discutir a inscrição do trauma na literatura. O horror atende por um nome: fascismo. A criação do texto literário e a falta sentida no mundo que se pretende suprir pela linguagem, a confissão de que a vida não basta. A escrita literária incorporando um sentido ausente. A narrativa de Gonçalo Tavares a se inscrever no ato de recolher a dor do outro e fazê-lo voltar a pulsar. Pulsão de vida ou de morte a nos lembrar que a existência tem um pacto consciente com a finitude além da dor e do prazer. Lembrar, escrever e esquecer em deslocamentos. Do corpo dilacerado a outro corpus. Do mundo fechado, concentrado e opressor ao universo infinito de uma escritura forjada na dor buscando tramar a liberdade. Escrita como arquivo, rastro e restos a vislumbrar uma Jerusalém outra a partir de dispositivos de memória, história e literatura em tempos de desastres. Os testemunhos de uma falta que arde. Nossa cultura, nossa violência, nossa sobrevivência.
Palavras-chave: trauma; trama; horror; filosofia-política; Gonçalo M Tavares

A trama e o trauma: uma proposta de leitura do romance, *Jerusalém,* de Gonçalo Tavares é o título provisório de nossa Dissertação de Mestrado. Como se pode observar, forma e conteúdo ali convivem, paredes meias. Nossa pesquisa tem se dividido em duas partes: a primeira diz respeito ao conteúdo do romance, onde a temática do trauma nasceu da formulação de algumas indagações: Como aprender/apreender com/o horror? Como perceber em cada gesto cotidiano a gota de dor recalcada? Como perverter esse mal que ficou "simples assim": banal? Talvez uma possível justificativa para a "banalização do mal" seja esse habitual contato com o horror a que somos expostos na contemporaneidade. Como Adorno, Benjamin e tantos outros, apostamos que o horror atende por um nome: fascismo.

Penso que nossa realidade tem muito de aterrorizante, pois somos sobreviventes de um mundo que foi capaz de comprometer profundamente a condição humana onde "homens, mulheres e crianças, reduzidos a ossos ... eram simplesmente mortos que nunca poderiam ter estado vivos; não eram de nossa espécie, eram de uma outra" como nos lembra nosso autor (TAVARES, 2006, pg 40). Pensar essa outra espécie "que sofrera de tal forma o horror que se distanciara definitivamente da marca humana" (TAVARES, 2006, p.23) me parece um compromisso - ou uma promessa - com os que nos antecederam, como nos lembra Maria Gabriela Lhansol: "Não sou capaz de dar vida a uma sociedade nova, mas posso enterrar os mortos". (LLANSOL, 1973, p. 6).

Não basta a condenação dos culpados, como nos sugere Hanna Arendt, é preciso ir além para evitar que o horror se repita. É preciso atentarmos para o fato de que os monstros não nasceram de outro ser diferente do humano e, por isso, essa não é uma prerrogativa dos outros/estranhos. Temos que nos implicar nessa questão, somos, portanto, sujeitos aos gestos fascistas nas pequenas atitudes do cotidiano.

Tentar-se-á, a partir do romance, *Jerusalém*, "de uma maneira não numérica, de maneira não científica, não medível, mas mais eficaz na expressão dos sentimentos e mais consequente", (TAVARES, 2006, p.33) vislumbrar a medida exata de como passamos de humanos a mortos-vivos para – quem sabe? – tentarmos o caminho de volta.

---

[1] Mestranda no programa de Letras Vernáculas da Faculdade de Letras/UFRJ. 2015-2017

Os personagens que atravessam toda a narrativa de Gonçalo Tavares em *Jerusalém* não são sequer mortos e muito menos vivos, estão nesse estágio intermediário que caracteriza os sujeitos pós-traumáticos apontados por Zizek em *Vivendo no fim dos tempos*.

Todavia a escrita parece apontar para o avesso do narrado e nos possibilitar tramar/traçar um caminho para dar corpo ao gesto reverso do trauma. Escrita como resgate, escrita como superação a nos caminhar para uma Jerusalém outra tecida e traçada pela literatura, pela arte. E, como nos lembra Manuel Rui "Até lá não se espantem. É quase natural que eu escreva também ódio por amor ao amor." (MONTEIRO, 1987, p. 310)

Para pensarmos a trama traçamos alguns caminhos que analisaram a forma: "Mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer (BARTHES, 1978, p.14) e Gérard Warjcman, "A artre, a psicanálise, o século": ... a arte, não como o lugar de uma consolação, de um esquecimento ou de uma traição, mas como lugar em que o irrepresentável viria se mostrar."(WAJCMAN,2015, p. 74) Então, Trauma e Trama começaram a ganhar corpo, mesmo que um corpo marcado pelo estilhaço e pelas indagações.

Não sei se como promessa, justiça ou vingança, comecemos com Mylia, "Nessa mesma tarde murmurou para si própria, pela primeira vez, aquela heresia que lhe parecia, ao mesmo tempo, uma profecia negra e o único destino que valeria a pena combater: Se eu me esquecer de ti Georg Rosenberg, que seque a minha mão direita. (TAVARES, 2006, p.200.)

Ser dor em palavras parece uma tentativa de voar quando não há caminhos. A escritura de Gonçalo M. Tavares parece lançar-nos nesse voo. A narrativa fragmentária de *Jerusalém,* os cortes abruptos, as interrupções do romance, o texto se tecendo em tempos sombrios (no escuro, na noite) fazem parte da composição dessa trama. É preciso narrar a cólera de forma que consigamos suportá-la para não desistirmos. Esse um oportuno aprendizado em tempos de impotência. Não torná-la (a cólera) digerível, mas fazer com que essa narrativa seja um traço de resistência que não procura homenagens mas ações "criativas e viris". A digressão é bem vinda assim como o fragmento de um pensamento que se quer não abarcar a totalidade. É o que parece nos propor Gonçalo no seu gesto de escritura colada a um estar no mundo e se implicar com isso.

Ainda, em relação à trama, convém não esquecer em *Jerusalém* a linha poético- filosófica que ali se destaca[2]. Trata-se de uma filosofia política que rasura a apatia causadora de, entre outras coisas, "dores musculares". Tão bem descrito, sarcasticamente, em *Torcicologologista, excelência*: - Diante do mundo frio ou quente, encolho os ombros. Diante dos baixos e dos altos encolho os ombros, diante dos convites e dos ataques encolho os ombros. Enfim, começo a ter dores musculares. (GONÇALO, 2015, p. 232) e, ainda:

[2] Alguns exemplos: «Os dedos devem só tocar no que é espesso, no que é fundamental»,(GONÇALO,2010., p. 8); « (...) candeeiros que deixavam cair, a medidas certas, uma luz sobre a natureza, uma luz de quantidades já experimentadas, eficazes contra crimes de um lado e medos do outro, uma luz de certo modo científica (...)», (Ibidem, p. 230); « A cor introduzida quase microscopicamente na beleza não visava porém o estado de beleza inerte; a cor não queria homenagens, mas sim entusiasmos.», (Ibidem, p. 29); «um tempo de excitação, sim de pura excitação, de divertimento, e portanto de eficácia negativa, em suma tempo de não-humanidade, tempo onde não se constrói.», (Ibidem,p.36) ; «Como um corpo perfeito a mesa exibia medidas direitas, previsíveis. / Na mesa uma mancha de tinta tornava-se inoportuna (...)Uma mancha de tinta espessa, como se a tinta atribuísse a si própria a responsabilidade de tornar mais alto o tampo da mesa.», (Ibidem,p.46) Um ser vivo ou se curvava por completo, atirando-se para o chão, se necessário, assumindo a cobardia, ou mantinha-se direito, sem uma única hesitação. Em qualquer das alternativas fortes do copo ela sujaria as calças.(Ibidem, p. 12)

> Eu diria que ter duas vontades opostas ao mesmo tempo é o mesmo que não ter vontade nenhuma. Acaba sempre na imobilidade. (...) Portanto, como o final é o mesmo eu diria que a minha não acção é mais sensata: não faço força nem para um lado nem para outro, deixo-me estar. (Op.cit p. 234)

Gonçalo M Tavares conhece a tradição literária e filosófica ocidentais com as quais dialoga, joga, trapaceia e trama. Na enumeração acima, retirada de outra das inúmeras obras[3], é possível constatar a dimensão politica de situações quase insólitas e a aparência de normalidade a vivenciar, expressar e representar situações que beiram ao absurdo. Nos trechos em destaque, notamos uma crítica contundente à indiferença, responsável entre, outras coisas, pela brutalidade do século XX e sua permanência no século XXI, por exemplo. Tudo parece exigir compromisso firme, responsabilidade moral e literária. Compromisso de ser um escritor "pós-Auschwitz" e suas escolhas[4] onde nada é gratuito. Vale a cena em que o médico, Theodor, ao consultar os arquivos sobre o horror, acaba por conhecer uma "obra de ficção", cujo título "Europa 02", parece registro/catálogo dos campos de extermínio. Vejamos um deles, a "Tortura":

> Podem designar-te para torturar ou para ser torturado [...] Só quando entrares no compartimento é que verás quem vai ser torturado por ti (....) Nessa altura sentirás nojo, não tanto pelo acto de tortura, a que és obrigado, mas pela alegria sentida, momentos atrás, quando percebeste que não irias ser a vítima». (TAVARES, 2006, p. 137-13)

Na trama do romance o desafio de quem se debruça sobre a obra de Gonçalo é ter fôlego para participar da "trapaça" do "jogo" de/com a linguagem a nos forçar o movimento do pensamento sobre a condição humana e suas catástrofes em representação ou exposição. O nojo é verdadeiro!

Enquanto leitores de *Jerusalém*, somos convidados a acompanhar os movimentos dos peregrinos que partem para rua na noite/madrugada, do dia 29 de Maio, lá pelas 4 h. É tudo que sabemos do tempo e do espaço da narrativa. Mais que um percurso exterior, vivenciamos um caminhar interior repleto de relatos em flashbacks dos últimos 20 anos dos personagens/atores aqui enquadrados[5]. Estamos diante de personagens-dispositivos pois nos fazem acessar inquietações universais, aforismos, máximas, reflexões filosóficas. Trata-se do estilhaçar da forma ao se encontrar com a vida, como sugere Lucáks. Então começamos a compreender a fragmentação da obra e o suspense como forma de metaficção. Entre outras questões, a cidade, o horror, o movimento a mapear seres complexos na sociedade do Séc. XXI, tentando rasurar a apatia das grandes metrópoles. Esse deslocamento – do trauma à trama - se dá pela dor, pelo horror, pela crueldade da ficção que mais que representar a vida se conecta com ela e nos obriga a pulsar junto.

O romance tem início com um ato frustrado: o suicídio. Ernest interrompe o único ato que seria capaz de realizar depois que lhe arrancaram as forças e para quem os "encontros não seria mais do que a manifestação do fracasso, sentido pelo próprio. Sofreste tanto e agora tens apenas

[3] São inúmeras as obras de Gonçalo M. Tavares – um performer- Canções, Enciclopédia, Poesia, Teatro, Arquivos, Estórias, Investigações, Epopeia, O Reino, O Bairro e Bloom Books. Nosso enquadramento se limita a um romance: *Jerusalém*. Há já uma fortuna crítica muito competente para dar conta de outras obras, sentimo-nos contemplados no momento.

[4] É com esforço que tentamos separar a obra do autor, ainda mais depois de ter participado de duas oficinas literárias com o mesmo e ouvir dele, além de experimentar na sua escrita, sua consciência de ser um autor pós-Auschwitz.

[5] A linguagem cinematográfica em *Jerusalém* é um outro assunto que não cabe nesse momento. Imagens sobrepostas é um capítulo, ainda por desenhar, que ajudará a tratar a imagem/a composição da narrativa.

uma vida normal [...] Os dias eram isso mesmo: medicados." (TAVARES, 2006, p.184). Ernst representa a anulação e impossibilidade de toda e qualquer ação.

O que esperar desses destinos que são interditados e violentamente banidos num mundo de *homo sacer*, onde a vida nua e crua se impõe como doença? A esterilização dos gestos vai muito além do corpo e da carne de Mylia que teve a fertilidade arrancada. De fato o corpo é a última e mais sensível morada da dor e do aniquilamento. Depois de corrompidas as ideias pelos procedimentos de controle e dominação das instituições concentracionais, como nos orienta Foucault em *Vigiar e Punir,* sucumbimos num mundo civilizado – desencantado – marcado pelo mal-estar. Esses são os novos feridos que perderam a possibilidade de tocar na densidade e profundidade da vida; perderam o erotismo, como nos orienta Zizek em *Vivendo no final dos tempos*, para quem é preciso acrescentar às proposições abstratas a densidade insondável de um contexto de vida no mundo.

Outra situação que vale a pena ilustrar é a de Theodor Busbeck. Depois de Mylia, e Ernst, sujeitos pós-traumáticos que tiveram seus desejos e identidades aniquilados, vamos assistir, na figura do médico e investigador, Theodor, uma crítica veemente à tentativa de cisão entre consciência e existência. A falha fundamental da qual Sartre nos alertava: a incomensurabilidade da existência e do seu Saber prático. Confirmamos: ser homem de fato é falhar em sê-lo e não há como fugir desse paradoxo heideggeriano no romance *Jerusalém.*

Na pesquisa sobre o horror na história da humanidade, Theodor não leva em conta que a vida acontece enquanto pesquisamos. Todavia os acontecimentos cairão aos seus pés para alertá-lo, "como ratazana que não esperam que você acabe de pensar para agir, elas prosseguem" (TAVARES, 2006, p. 110). Não de forma gratuita o Holocausto é a matéria de estudos nesse romance que impõe o "espanto tenso", um sentimento mais consequente "menos numérico e medível" como se quer a pesquisa do "investigador", Theodor, que comete a cisão entre Ser e Saber. O que é, segundo Sartre, uma falha fundamental do marxismo contemporâneo que "elimina o investigador de sua investigação e faz do investigado o objeto de um Saber absoluto". (SARTRE, 2002, pg. 130): "Meu caro Theodor, não decide?!" O tom sarcástico do diretor do Hospício, Gomperz, prossegue na denuncia da cisão:

> Não decide cara inteligência? Para que serve então essa cabeça brilhante? Theodor Busbeck, se você visse agora a sua cara! Uma cara imbecil, meu amigo, como é possível, dirá, mas é isso mesmo que vejo daqui: a sua cara está branca, embalsamada. Como a de um ignorante frente às coisas. Meu caro Theodor Busbeck, se agora entrasse aqui uma ratazana ela subiria aos seus ombros e desceria pacatamente, roçando o rabo longo pelo seu nariz, e você não daria por nada; não se defenderia porque está a pensar! Mas as ratazanas não esperam que você acabe de pensar para agirem; elas prosseguem, amigo Theodor, elas aí estão, de baixo de si e de mim. Elas não param de um lado para o outro, com os focinhos a cheirarem os restos que vamos deixando, a meterem-se por buracos pequenos, com as patas rápidas a percorrer, com o mesmo à-vontade, as trincheiras militares e as bibliotecas, tornando uma mesma coisa a nossa cultura e a nossa violência. Amigo Theodor Busbeck, se visse agora a sua cara! Cara de ratazana, caro Busbeck! Um investigador ratazana, que quer distinguir tudo com as suas teorias, que quer mostrar que uma biblioteca e uma trincheira militar não são feitas do mesmo material, mas não consegue; que falha. Caro Busbeck você precisa de reabastecimento: não limpou suficientemente a sua vida. Eis que os percalços surgem, precisa de reabastecimento urgente, de auxílio; o seu pescoço torna-se saliente de mais, as veias começam a mandar em si, vejo-as agora, a aproximarem-se da superfície. Meu caro Theodor, não morra no momento em que a vida precisa tanto de si, no momento em que a vida o chama. Não

> cometa mais erros, Busbeck, você precisa de reabastecimento, a sua cabeça não lhe chega (GONÇALO, 2006, p. 123- 124)

A citação, intencionalmente longa, implica-nos diante dessa cisão. A necessária articulação entre teoria e ato aqui é exposta e só será possível a partir de um trabalho "sobre si mesmo". *Jerusalém:* condenação, redenção ou exílio? A trama descreve o horror e seus gestos de forma a não ser aprisionada. A escrita como materialidade de uma falta que arde: o trauma. O percurso difícil de uma escritura que incorpora a ferida do outro atravessada pela impossibilidade de dizer o próprio. A trama implica no resgate da elaboração das imagens para escapar da banalização, colada à co-existência no mundo que, como sentenças, buscam tocar na densidade e profundidade das coisas que ficaram vazias. É preciso evitar que o horror, o trauma, a ferida sejam digeríveis. Enfim, é preciso evitar a perda do espanto como "as fotografias do horror se multiplicavam e por isso iam perdendo força, intensidade, escândalo". (TAVARES, 2006, p.41)

A trama como escritura parece ser essa via. A leitura dos livros e das obras colada à leitura do mundo nos movimenta e nos faz pensar possibilidades de deslocamento do mundo fechado ao universo de possibilidades. Importa o movimento. O pensamento necessita de orientações, esforço que nos possibilita a travessia entre indagações que sempre são profundamente políticas de um corpo/corpus histórico colado ao cotidiano banal e comezinho por isso precário e exuberante.

Concentrar é a palavra que percorre todo o romance, é uma pista nesse jogo elaborado por Gonçalo Tavares e tão bem jogado por um narrador seco, conciso e ferozmente comedido e seus personagens arredondados, medicados mas não totalmente apagados numa existência repetitiva e sem imprevistos. A síntese sartreana em que convergem compreender-se, compreender o outro, existir, agir é o que nos sugere o romance quando rastreamos os traumas e desatamos a trama.

Então, não há como não concordar com Gonçalo M. Tavares "entre palavras e coisas há um incêndio" que teima em não nos deixar apagar. Essa falta que arde e queima é como nos toca o romance, é como nos toca a arte e nos faz reagir.

É de linguagem e acontecimento traumático que trata nossa fala. A aporia entre trauma e a trama se dá no encontro da arte com a dor. "Ser dor em palavras" (PEIXOTO, 2009, p.17) nos é também dificultoso mas nos enche de entusiasmos em tempos sombrios. É essa, nos parece, a grande travessia que propõe *Jerusalém* em seus relatos quase selvagens: da impotência ao ato.

As personagens em Jerusalém demonstram que a categoria pessoa/identidade se esgotou. Parece que o romance desconstrói sem demolir mas problematizando a ideia de personagem. O horror e a apatia são os protagonistas em *Jerusalém* tecidos através de uma escrita circular e fragmentada que trama e entretece o texto. Estamos diante de experiências que se conectam, mais que de acontecimentos.

Sem dúvida, "A literatura é combater o lugar-comum, a associação previsível". (TAVARES, 2015, p. 79) também o é o exercício do pensar. É de combates e desastres que aqui tratamos para quem sabe evitar o pior. É a errância da narrativa rasurando a ideia de continuidade e sequência. É a sistematização que a trama subverte ousando demolir o pensamento totalizante e totalizador. Mylia em seu desespero sai numa noite escura, suplica para que a deixem entrar numa igreja, procura ser acolhida, não consegue. Assume a culpa de matar

um homem, vai presa e no final do romance parece menos angustiada. Não sabemos se para o bem o para o mal:

> Mylia tem quarenta e oito anos e está fechada na cela de um hospital-prisão [...] A vida na prisão, aliás, e a sua disciplina de horários, lembrava bastante os tempos no hospício. (...) No entanto, uma diferença importante: naquele segundo período, naquela espécie de cópia dos dias do Georg Rosemberg, não havia um homem: Gomperz. (TAVARES, 2010, p.224-225)

Mylia parece ter amizade ao diretor da prisão por sua ausência e sua invisibilidade já ao diretor do hospício, Gomperz, tem horror pela imposição de sua presença autoritária. Ausência e presença a convergirem numa aporia oportuna a ilustrar a irresolubilidade do enigma da obra de arte colada ao mistério da própria vida. Talvez esse gesto queira nos sugerir algo: antes o desespero ao deserto. Antes ter sido presa à morte em vida, ao tédio, à constância. Qualquer situação parece melhor que continuar no mesmo em que se encontrava Mylia. Lembra-nos outra passagem importante do romance em que o médico-pesquisador defende uma hipótese sobre o horror e o tempo:

> [...] é dessa repetição das curvas, é deste tédio que mais receio tenho. Se o horror estiver a diminuir é sinal de que seremos mais felizes daqui a cem gerações, se o horror estiver a aumentar esta História acabará, pois o horror final nada vai deixar; e depois, sim, poderá aparecer outra História melhor, mais ética. Estas duas hipóteses deixam-nos optimistas. Mas se o horror for constante, aí, então, não haverá esperança. Nenhuma. Tudo continuará igual. (TAVARES, 2006, p. 49)

Sem mais, diante de uma era de razão dilacerada, marcada por gente ensurdecida ouvindo apenas a própria voz, os argumentos continuam a sangrar e ferir e tudo o que resta é um corpo/corpus que se inscreve tentando estancar o silêncio ou o tagarelar fascista que querem sempre e mais uma vez nos impor. Assim, como começamos com uma pergunta em nossa epígrafe não terminamos diferente, agora junto com Primo Levi questionamos: Por que o sofrimento de cada dia se traduz, constantemente em nossos sonhos, na cena sempre repetida da narração que os outros não escutam? (NASCIMENTO, 2012, p.70).

Fiquemos com a pureza da resposta do poeta, Manoel de Barros: "Repetir, repetir, repetir até ficar diferente" e assim tentamos outro canto como resposta provisória ou apenas mais um argumento, para suspendermos, por hora, nossa fala e – quem sabe – a dor?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodore. Notas de literatura I. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

_____. "Engagement" In: Notas de Literatura. Rio de Janeiro: Tempo Brasiliero, 1991 p. 50-70

_____. Teoria Estética. Tradução de Artur Morão. Lisboa, Edições 70, 1970.

ARAUJO E MARQUES, Maria Margarida de. A (Des) Aprendizagem do Humano em O Reino de Gonçalo M. Tavares. Dissertação de Mestrado apresentada na Universidade de apresentada à Faculdade de letras da Universidade de Coimbra,, 2010.

ARENDT, Hannah. Eichmman em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal; tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BARTHES, Roland. Fragmento de um discurso amoroso/[compilado por] Roland Barthes; tradução de Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1985.

_____. Aula. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés, São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

BARROS, Manoel. Livro das ignorãças 10ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2001.

BENJAMIN, Walter. Obras Completas - Magia e Técnica, Arte e Política. 3ª edição. Trad. Paulo Sérgio Rouanet e Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1993.

COELHO, Eduardo Prado. Os Universos da Crítica. Lisboa: Edições 70, 1987.

_____. "Ruy Belo e a importância misteriosa de existir" In: Revista de Filologia Românticа, 2008, vol. 25 p. 47-53

FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. "A memória do Holocausto em Jerusalém, de Gonçalo M. Tavares. "Comunicação apresentada no Colóquio " O vigor Memorialístico e Ecológico do Literário", realizado na Fac. Letras, UFRJ, abril de 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. História e narração em W. Benjamin. São Paulo: Perspectiva, 1994. (Coleção Estudos:142)

_____. Lembrar, escrever, esquecer. São Paulo, Ed. 34, 2006.

GONDA, Gumercinda Nascimento. O Santuário de Judas: Portugal entre a existência e a linguagem. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Faculdades de Letras da UFRJ, 1988.

HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo: História, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Belo Horizonte: Imago Editora, 1991.

LINS, Ronaldo Lima. Literatura e violência. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

_____. A indiferença pós-moderna. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2006.

LOURENÇO, Eduardo. O Labirinto da Saudade – Psicanálise Mítica do Destino Português. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1001.

_____. O Canto do Signo. Existência e Literatura (1957 – 1993). Lisboa: Editorial Presença, 1993.

LUCÁKS, Georg. El alma y las formas y teoria de la novela. México: Grijalbo, 1985.

MONTEIRO, Manuel Rui. "Eu e o outro – O invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto". In MEDINA, Cremilda de Araújo. Sonha Mamana África. São Paulo: Epopéia Ltda, 1987, pp. 308-10.

NASCIMENTO, Lyslei, JEHA, Júlio. Estudos judaicos: Shoá, o mal e o crime. Org. Lyslei Nascimento, Julio Jeha, São Paulo: Humanitas, 2012

PEIXOTO, José Luiz. Morreste-me. Colectânea de Textos Jovens Criadores 98. 2009

PESSOA, Fernando. Livro do Desassossego. Org.Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PERRONE-MOISES, Leila. " A criação do texto literário". In: Flores na escrivaninha: ensaios. SP, Cia das Letras, 1990

SARTRE, Jean-Paul. "Questões de método" In: SARTRE, Jean-Paul. Critica da Razão dialética: precedido por Questões de método/ Jean-Paul Sartre; texto estabelecido e anotado por ArletteElkaim-Sartre; tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira: apresentação da edição brasileira, Gerd Bornheim. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução pg112 web, pesquisado em 19 de setembro 2015. http://books.google.com.br/books?id=xgjvEOeO-LcC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false

_____. Org. História, memória, literatura: o testemunho na era da catástrofe. Campinas, SP.: Editora da UNICAMP, 2003.

TAVARES, Gonçalo M. Jerusalém. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. "Literatura: para ver o lado escondido do humano". Entrevista de Anabela Mota Ribeiro. Revista Ler, inverno 2015/2016, nº 140 p.72 – 80.

_____. Torcicologologista, Excelência. Editorial Portugal: Caminho, 2015.

WAJCMAN, Gérard. "A arte, a psicanálise, o século" In: AUBERT, Jacques et ali. Lacan. O escrito. A imagem. Trad. Yolanda Vilela. São Paulo/Belo Horizonte: Autêntica Editora Ltda, 2012.

ZIZEK, Slavoy. Vivendo no fim dos Tempos. Tradução Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2012.

_____. Violência: seis reflexões laterais. Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.

ELEMENTOS DA LITERATURA CARNAVALIZADA NO CAPÍTULO 6 DO EVANGELHO DE MATEUS

Francisca Márcia da Silva ARAÚJO[*]
Janaína Vieira Taillade ABUD[*]
Orientador: Prof. Dr. João Batista Costa GONÇALVES[*]
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ

Resumo: O *corpus* desta análise é um trecho do Novo Testamento, segunda parte da Bíblia cristã, especificamente do capítulo 6 do Evangelho segundo Mateus. Apesar de se tratar de texto religioso, Bakhtin (2010) ressalta a influência dos gêneros sério-cômicos na literatura cristã dos primórdios e define essa influência na literatura como carnavalização. Seguido o caminho apontado pelo autor, faz-se aqui a análise do *corpus*, sob a ótica dos conceitos bakhtinianos de gênero, de gênero sério-cômico e de literatura carnavalizada. Pela análise, constata-se que o capítulo apresenta características da sátira menipeia e algumas do diálogo socrático, como a subversão da ordem social, a familiaridade entre os vários níveis sociais, a intercalação de gêneros textuais e a reflexão sobre a vida e a morte.
Palavras-chave: Bakhtin; Carnavalização; Menipeia; Evangelho.

INTRODUÇÃO

Orientado pela definição de Mikhail Bakhtin (2010) sobre o fenômeno da literatura carnavalizada, este trabalho se propõe em examinar como os elementos que compõem esse gênero são facilmente encontrados na Escritura Sagrada cristã, mais especificamente no Evangelho de Mateus, capítulo 6. Desta forma, a presente pesquisa é do tipo descritiva, baseada na revisão da literatura. Para compor o presente estudo, primeiramente traçaremos as características dos gêneros conforme Bakhtin. Em seguida, afunilaremos a fundamentação teórica, abordando os gêneros sério-cômicos e a literatura carnavalizada.

Entre os gêneros da literatura carnavalizada, esta análise se fundamentará especificamente nas peculiaridades do diálogo socrático e da sátira menipeia. Estas peculiaridades serão identificadas e destacadas por meio de exemplos, no capítulo 6 do evangelho de Mateus, como forma de comprovar a tese exposta por Bakhtin (2010) de que a literatura sagrada cristã primordial é eminentemente marcada pela literatura carnavalizada.

1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1.1 A noção de gênero segundo Bakhtin

O conceito de gênero se referindo a textos varia conforme a época e o autor. Tradicionalmente, gênero se referia à literatura, abrangendo os gêneros literários, como o épico, lírico e dramático (MIRANDA, 2015). Mikhail Bakhtin (1997, apud PEDROSA, 2006) foi o primeiro a propor uma nova concepção de gênero. Para ele, os gêneros do discurso caracterizam os textos

[*] Aluna da licenciatura em Letras pela Universidade Estadual do Ceará (Uece).
[*] Aluna do bacharelado em Letras Inglês da Universidade Estadual do Ceará (Uece) e aluna do mestrado em Linguística Aplicada na Uece.
[*] Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Ceará (1994), mestrado em Lingüística pela Universidade Federal do Ceará (1998) e doutorado em Lingüística pela Universidade Federal do Ceará (2006). Atualmente é adjunto IX da Universidade Estadual do Ceará. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: análise do discurso, ethos, gênero discursivo.

_ não apenas literários _ orais ou escritos, por meio de um conjunto de características relativamente estáveis, que abrangem os aspectos: conteúdo temático, construção composicional e estilo.

Bakhtin define o gênero como formas enunciativas 'relativamente estáveis'. O conceito de gênero em Bakhtin tem como noções centrais: "linguagem, interação, dialogismo e ideologia" (PEDROSA, 2006, p. 1). Para ele, "a linguagem é socioideológica e tudo 'que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo'." (BAKHTIN, 1997, apud PEDROSA, 2006, p. 1. destaque do autor)

O gênero é sócio-histórico e dialógico, porque esses são fundamentos da linguagem. Assim, "*a língua vive e evolui historicamente na comunicação verbal concreta, não no sistema linguístico abstrato das formas da língua nem no psiquismo individual dos falantes*" (BAKHTIN, 2014, p.128.) (grifo no original). Além disso, o dialogismo é a base para se entender tudo que provém da linguagem. Isso porque toda linguagem é dialógica.

1.2 Os gêneros sério-cômicos

Bakhtin (2010) relata que, na Antiguidade Clássica e no Helenismo, surgem vários gêneros literários que podem ser reunidos sob a denominação de sério-cômicos, por serem "interiormente cognatos" (p. 121) e por estarem "conjugados por uma profunda relação com o folclore carnavalesco" (p. 122). Entre esses gêneros estão "os mimos de Sófron, o 'diálogo de Sócrates' (como gênero específico), a vasta literatura dos simpósios (também gênero específico), a primeira Memorialística (Ion de Quio, Crítias), os panfletos, toda a poesia bucólica, a 'sátira menipeia' (como gênero específico) e alguns outros gêneros" (BAKHTIN, 2010, p. 121).

Todos estes gêneros estão imbuídos por uma cosmovisão carnavalesca. O autor define três peculiaridades do gênero sério-cômico. A primeira é o novo tratamento dado à realidade, em que a atualidade viva é "o ponto de partida da interpretação, apreciação e formalização da realidade" (p. 123), abolindo a distância com o objeto. A segunda peculiaridade é que esses gêneros se baseiam "conscientemente na experiência [...] e na fantasia livre" (p. 123), introduzindo um tratamento crítico e até "cínico-desmascarador" (p.123). Já a terceira é a pluralidade de vozes e estilos, unindo sublime e vulgar, sério e cômico, além de intercalação de gêneros.

1.3 A literatura carnavalizada

À literatura influenciada pela cosmovisão carnavalesca ou pelo folclore carnavalesco (antigo ou medieval), Bakhtin (2010) chama de literatura carnavalizada, cujo primeiro exemplo são os gêneros sério-cômicos. Para Bakhtin, a carnavalização é a presença na literatura da linguagem criada pelo carnaval. Gonçalves (2014) explica que essa linguagem carnavalesca transpõe para as artes características como o nivelamento de todos os participantes e a centralização na experiência, assim como "uma vida às avessas" ou "um mundo invertido" (BAKHTIN, 2010, p. 140). Também é importante citar a "ênfase nas mudanças e transformações, da morte e da renovação", que se manifesta (BAKHTIN, 2010). Já Discini (2006) também inclui entre essas características o grotesco (a função regeneradora do rebaixamento grotesco), a ambivalência, a familiaridade, além da excepcionalidade e do inacabamento da apresentação. Bakhtin (2010, p. 140), resume: "É essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura".

1.4 O diálogo socrático e a sátira menipeia

1.4.1 Origem do diálogo socrático e da sátira menipeia

Como já foi dito, entre os gêneros sério-cômicos, há o diálogo socrático e a sátira menipeia, que são os que nos interessam na análise proposta neste trabalho. O diálogo socrático surgiu na Antiguidade, entre os filósofos, originalmente como recordações dos diálogos do filósofo Sócrates, entre seus discípulos. Já a sátira menipeia (ou apenas menipeia) deve seu nome a Menipo de Gádara, filósofo (século II a. C.). Bakhtin (2010) também relata a evolução do gênero para outros, como a diatribe, o gênero logistoricus, o solilóquio e os gêneros aretológicos. Ele destaca a grande influência da menipeia na literatura cristã antiga.

1.4.2 Características do diálogo socrático e da sátira menipeia

Bakhtin (2010) enumera cinco características do diálogo socrático. São elas: a concepção da natureza dialógica da verdade; a existência de dois procedimentos, a síncrise (confronto das ideias) e a anácrise (provocação das ideias); o fato de suas personagens serem ideólogas; a presença do diálogo no limiar; e a experimentação dialógica.

Com relação à menipeia, Bakhtin define catorze peculiaridades. Para ele, a mais importante de todas é a criação das mais loucas e audaciosas peripécias para por à prova a verdade. Entre as demais características está a presença forte do elemento cômico. Outro ponto é que a menipeia tem uma excepcional liberdade de invenção filosófica e do enredo. Desta forma, ela se liberta das lendas e das "exigências da verossimilhança externa vital".

A menipeia tem também uma combinação orgânica do fantástico livre e do simbolismo e, às vezes, do elemento místico-religioso, com o naturalismo do submundo extremado e grosseiro. Outro contraste presente na menipeia é a combinação entre "a ousadia da invenção e do fantástico" (BAKHTIN, 2010, p. 131).

O gênero também apresenta uma estrutura do mundo em três planos: terra, céu e inferno. É o 'o diálogo no limiar', limiar do Olimpo e do inferno. Ainda conforme a visão bakhtiniana, a menipeia cria a modalidade do fantástico experimental, em que a realidade é mostrada sob um ângulo inusitado. Ainda como peculiaridade da menipeia, o autor cita a violação das normas comportamentais e do discurso. O gênero brinca com o contraste dos opostos. Outras características são "que incorpora frequentemente elementos da utopia social" e que emprega amplamente gêneros intercalados. Por fim, a menipeia "enfoca em tom mordaz a atualidade ideológica do seu tempo", sendo por isso comparada a um gênero jornalístico.

1.5 Os Evangelhos

1.5.1 Evangelhos como literatura carnavalizada

Bakhtin (2010) ressalta a influência dos gêneros sério-cômicos na literatura cristã. Entre outros cita Santo Agostinho, quando escreve Solilóquios (p. 137). Em seguida, sublinha a grande importância da "penetração transformadora da menipeia nos gêneros narrativos da literatura cristã antiga" (p. 138). O autor cita especificamente os evangelhos como literatura cristã com as características da menipeia e explica que são marcantes a síncrise e a anácrise (Bakhtin, 2010, p. 154).

Além dos elementos da menipeia que Bakhtin (2010) identifica até aqui, o autor também cita o nivelamento das personagens da sociedade, por meio da subversão da ordem social e da familiaridade entre os vários níveis sociais. Outra característica que o autor cita é a incorporação de vários tipos de gêneros (característica da menipeia dos gêneros intercalados), como simpósio e solilóquio.

1.5.2 A Bíblia e os Evangelhos

Segundo a introdução à edição pastoral da Bíblia da editora Paulus, a Bíblia define-se como "um conjunto de livros que revelam a vida de Deus presente na história dos homens". Pode-se dizer que a Bíblia condensa os principais textos cristãos. A Bíblia é dividida em duas partes: o Antigo e o Novo Testamentos. O Antigo Testamento (ou Antiga Aliança) é uma coleção de 46 livros. Ainda segundo a mesma edição da Bíblia, neles lemos "a história de Israel, como povo escolhido por Deus, para fazer aliança". Já o Novo Testamento, ou Nova Aliança, "é o registro do caráter e do estabelecimento de um novo trato de Deus com os homens por intermédio de Cristo" (TENNEY, 2008, p. 141).

Os evangelhos, objetos do presente estudo, estão entre os cinco primeiros livros do Novo Testamento que são, nesta ordem: os evangelhos de Mateus, Marcos, Lucas, João e o livro Atos dos Apóstolos. Conforme Tenney (2008), esses livros têm essencialmente um caráter histórico, no sentido em que narram uma história. Vale lembrar que estes são os evangelhos canônicos, ou seja, oficialmente aceitos pelas igrejas cristãs, e que se contrapõem aos não oficiais, ou apócrifos.

1.5.3 Os Evangelhos sinóticos

Os três primeiros evangelhos canônicos são também chamados de sinóticos, por apresentarem um ponto de vista semelhante sobre a história de Jesus. Eles "demonstram uma íntima e interrelação quanto ao conteúdo e à forma de expressão". (TENNEY, 2008, p. 151)

1.5.4 O Evangelho de Mateus

Dentro da ótica bakhtiniana de análise, vale contextualizar que Tenney (2008) explica que o primeiro evangelho é atribuído pela tradição ao apóstolo Mateus, que tinha sido cobrador de imposto ou publicano, conforme é contado no próprio evangelho de Mateus, capítulo 9. Mateus era, segundo os relatos, instruído, devido a sua profissão, o que possivelmente o tornava apto a tomar notas e redigir uma história. Tenney (2008) relata que não foi estabelecido o período da escrita.

Com relação ao conteúdo, Tenney (2008) divide o texto em sete partes. A primeira é introdutória e conta a genealogia de Jesus Cristo, que lembra a linguagem do Gênesis. A segunda a biográfica, tendo como objetivo "mostrar como o Messias cumpriu o chamado que o trouxe ao mundo" (p.163). Outras cinco partes são tópicos, em uma estrutura peculiar deste evangelho. Por fim, o texto conclui em "um epílogo que defronta o leitor com as consequências das afirmações messiânicas de Jesus".

2 ANÁLISE DE UM CAPÍTULO DO EVANGELHO DE MATEUS

2.1 Contextualização

Segundo Tenney (2008), o capítulo 6 do evangelho de Mateus, que será objeto da presente análise, está incluído na segunda seção deste livro, que trata dos "princípios do messias anunciados", do "discurso inaugural" e do "convite para entrar" (p. 164). Para o autor, nesta parte do texto são enunciados "os princípios espirituais e éticos do reinado messiânico"(TENNEY, 2008, p.165).

Com relação ao capítulo 6, este consta de 34 versículos, que poderiam ser divididos em três partes. Na primeira, dos versículos 1 a 8, inicia-se uma série de conselhos práticos para a vida espiritual diária. Na segunda parte, é ensinada a oração principal do cristianismo o Pai Nosso, dos versículos 9 a 13. Na última parte, retoma-se a série de conselhos práticos, incluindo-se algumas metáforas. Vale ressaltar que o capítulo 6 integra o Sermão do Monte, que inicia no capítulo 5 e é concluído no capítulo que este trabalho se propõe em analisar. Isso em mente, entende-se que Jesus falava para a multidão. A diversidade do público pode justificar o uso de parábolas e metáforas.

2.2 Análise do Capítulo 6

Entre as características da literatura carnavalizada presentes no capítulo 6 do evangelho de Mateus, observa-se que, desde os primeiros versículos, Jesus tem um discurso de subversão e contestação da religião judaica da época. Essa violação do discurso oficial também corresponde a uma característica da menipeia que inclui cenas de escândalos, discursos e declarações inoportunas (BAKHTIN, 2010, p. 134). Desta forma, nos versículos de 1 a 7, aponta os fariseus como hipócritas e mostra que mesmo frequentar o templo e orar em público pode ser espiritualmente prejudicial. "Não sejais como os hipócritas; pois gostam de orar em pé nas sinagogas, e às esquinas das ruas, para serem vistos pelos homens" (Mt 6. 5)

Também há outra forma de subversão que se aplica, desta vez, ao comportamento comum do ser humano e rompe com a lógica de um mundo pretensamente organizado. São exemplos disso todos os conselhos que pregam o não apego aos bens materiais e a não busca pela sobrevivência material. Nesses conselhos, a estrutura linguística da negação também remete às *mésalliances* de que fala Bakhtin (2010, p. 141), por sinalizar inversão da lógica estabelecida. Exemplos são: "Não ajunteis para vós tesouros na terra" (v. 19); "Não estejais ansiosos quanto à vossa vida, pelo que haveis de comer, ou pelo que haveis de beber" (v. 25); e "buscai primeiro o seu reino e sua justiça, e todas estas coisas vos serão acrescentadas" (v. 33).

Também há presença constante no texto da reflexão sobre a vida e a morte (diálogo do limiar), outra caraterística da menipeia (BAKHTIN, 2010, p.132), assim como sobre os três patamares céu, terra e inferno que constituem peculiaridade da menipeia (p.132). Por exemplo, no versículo 27, que fala: "Ora, qual de vós, por mais ansioso que esteja, pode acrescentar um côvado à sua estatura?". Também nos versículos 19 a 21, onde está escrito: "Não ajunteis para vós tesouros na terra [...] mas ajuntai para vós tesouros no céu [...], porque onde estiver o teu tesouro, aí estará também o teu coração."

Pode ser identificada também a presença do fantástico experimental, em que a observação é feita de um ângulo de visão inusitado, conforme Bakhtin (2010, p. 132). São exemplos disso: a comparação dos homens com as aves em "Olhai para as aves do céu, que não semeiam, nem ceifam, nem ajuntam em celeiro" (v. 24); a comparação dos homens com as plantas em "Olhai para os lírios do campo, como crescem, não trabalham nem fiam" (v. 28). Nesses versículos, há

também o aspecto mítico-simbólico que ficcionaliza moralmente o mundo da realidade para falar de verdades atemporais (BAKHTIN, 2010, p.131)

Todo o trecho relativo ao Pai Nosso pode ser analisado por versículo. Já no versículo 7, que precede a oração, define-se o Pai Nosso como uma subversão das orações tradicionais: "não useis de vãs repetições". Quando se justifica o tamanho pequeno da oração também há uma subversão da definição de uma conversa entre humanos, em que um não sabe do pensamento do outro: "vosso Pai sabe o que vos é necessário, antes de vós lho pedirdes" (v.8). Nessa mesma frase, introduz-se outra característica da carnavalização que é a familiaridade com seres sejam quais forem seus níveis, pois Mateus trata Deus familiarmente como Pai de todos que oram.

O início da oração, "Pai nosso...", implica na ideia de uma oração comunitária em que todos são por igual filhos, há um nivelamento, uma familiaridade com Deus e com todo tipo de gente. Esse conceito subverte a hierarquia da sociedade e da religião, tratando todos como irmãos. A segunda frase, ao pedir a vinda do Reino na terra como no céu, iguala mais uma vez os vários planos da existência (característica da menipeia), além de subverter a exclusão do pecador, pela lógica da redenção. "O pão nosso de cada dia nos dá hoje" (v.11) remete à ideia de uma repartição igualitária dos alimentos, subvertendo a ordem social de desigualdade (carnavalização). Ao propor uma oração para perdoar as dívidas (v.12), está implícito que quem ora é pecador, ou seja, Deus é um deus de todos, subvertendo mais uma vez a ordem social e religiosa.

Para finalizar esta parte da análise, vale ressaltar outra característica da menipeia que é a intercalação de vários gêneros textuais, conforme Bakhtin (2010, p.135). Há a oração, como vista na proposta de Pai-Nosso. Vê-se conselhos ou admoestações, como já foi falado. Além disso, há presença do estilo dos provérbios, como em: "Ninguém pode servir a dois senhores; porque ou há de odiar a um e amar o outro, ou há de dedicar-se a um e desprezar o outro. Não podeis servir a Deus e às riquezas" (v. 24).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse rápido percurso por apenas um dos capítulos do evangelho de Mateus, em busca dos elementos representativos da literatura carnavalizada, mais especificamente dos gêneros sério-cômicos da sátira menipeia e do diálogo socrático, verificamos a importante contribuição desse gênero na construção de enunciados, conforme tinha sido assinalado por Bakhtin (2010).

No capítulo analisado, como característica da carnavalização, está a violação do discurso oficial e a subversão desse discurso e da ordem vigente seja ela social ou religiosa. Como peculiaridade da menipeia, podemos citar a reflexão sobre a vida e a morte (identificação de um mundo triplanar), a utilização do fantástico experimental, a familiaridade, a presença de gêneros intercalados, a experimentação moral e psicológica e a presença de oxímoros e *mésalliances*. Como evidência de características do diálogo socrático, percebemos a natureza dialógica da verdade e do diálogo do limiar.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski.** 5 ed. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2010.

DISCINI, Norma. **Carnavalização**. In: BRAIT, Beth. Bakhtin: outros conceitos-chave. São Paulo. Contexto, 2006. (p. 53-93)

Evangelho de São Mateus. Tradução João Ferreira de Almeida – edição revista e atualizada. Disponível em: http://biblia.com.br/joao-ferreira-almeida-atualizada/. Acesso em 20 de junho de 2015

GONÇALVES, João Batista Costa. **Subversão, sátira e humor em textos sagrados: um leitura bakhtiniana da carnavalização nos evangelhos bíblicos.** Projeto de pós-doutorado. Fortaleza, 2014.

PEDROSA, Cleide Emília Faye. **Gênero textual: uma jornada a partir de Bakhtin. Cadernos do CNLF.** Rio de Janeiro, n.03, v.X, 2006.

TENNEY, Merill C. **O Novo Testamento sua origem e análise.** São Paulo. Shedd Publicações, 2008.

ENTRE TEATRO E (AUTO)BIOGRAFIA: CONSIDERAÇÕES SOBRE *BIODRAMA* DE VIVI TELLAS

Alexandre Ferreira VELHO
Heidrun Krieger OLINTO
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

RESUMO: Este artigo é um exercício de leitura que faz parte do meu projeto de doutoramento em Literatura, Cultura e Contemporaneidade. A partir do cruzamento entre o conceito de profanação, do filósofo italiano Giorgio Agamben, e da constelação de conceituações relacionada ao que a teórica argentina Leonor Arfuch chamou de "espaço biográfico", minha reflexão toma a série teatral *Biodrama*, da diretora argentina Vivi Tellas, como um ato de constituição e performatização (auto)biográfico. Na referida experiência teatral, Tellas relaciona biografia e ficção na construção de espetáculos teatrais, configurando um ato político de profanação autobiográfica. O objetivo do texto é apresentar breves considerações sobre o caráter híbrido e profanatório dos "espetáculos biográficos" que compõem a série teatral em questão.
PALAVRAS-CHAVE: (Auto)biografia; Teatro; Profanação; Biodrama; Vivi Tellas.

I.

A presente reflexão é um ensaio aproximativo entre o material de minha pesquisa de doutoramento, *Profanações autobiográficas*, e o projeto e os espetáculos teatrais que compõem a série *Biodrama*, da diretora e curadora teatral argentina Vivi Tellas.

Longe de querer traçar aqui uma genealogia do auto/biográfico, cabe recordar que sua ampla tradição remonta às escrituras autógrafas do século XVIII que moldaram a sensibilidade do sujeito moderno – autobiografias, memórias, diários íntimos, correspondências; gêneros que se tornaram "canônicos" sem perder sua vigência e que continuam em forte diálogo com as novas formas de escrita de construção de *selves*.

O pioneiro dos estudos sobre o tema (e que não podemos deixar de citar) é o pesquisador francês Philippe Lejeune que, tomado pelo afã estruturalista dos anos de 1970, tentava definir as características da autobiografia como "narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade" (LEJEUNE, 2008, p. 14). Segundo essa perspectiva tradicional, as autobiografias se relacionam majoritariamente a homens, muito frequentemente uma figura pública, que narra sua história, como ela teria supostamente acontecido, retrospectivamente em primeira pessoa e apresenta um certo aprendizado ou conselho moral ao fim.

A proposição de Lejeune permaneceu durante muito tempo (e talvez ainda permaneça) como o dispositivo[1] que cerceou (cerceia) o que poderia (pode) e não poderia (pode) ser considerado uma autobiografia.

[1] Entendo dispositivo na perspectiva de leitura que Giorgio Agamben (2013) faz das proposições do filósofo francês Michel Foucault sobre o assunto. Em seu ensaio *O que é um dispositivo?*, Agamben define o termo como:

> qualquer coisa que tenha algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar, assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem,

A minha proposta de pesquisa de doutoramento toma, como ponto inicial, a conceituação de Lejeune e segue um caminho de distanciamento para outros modos de narrar a vida e a experiência humanas. Meu objetivo é ir além da inclusão de "exemplos" e/ou gêneros dentro de um reservatório das formas cambiantes que esse tipo de narração pode assumir. Para tanto tenho colocado minha discussão em diálogo com o conceito de profanação, do filósofo italiano Giorgio Agamben.

Em entrevista concedida à *Folha de São Paulo*, em 18 de setembro de 2005, o filósofo apresenta o significado da ação de profanar:

> O que está realmente em questão é, na verdade, a possibilidade de uma ação humana que situe fora de toda relação com o direito, ação que não ponha, que não execute ou que não transgrida simplesmente o direito. (...) E talvez 'política' seja o nome desta dimensão que se abre a partir de tal perspectiva, o nome do livre uso do mundo. Mas tal uso não é algo como uma condição natural originária que trata de restaurar. Ela está mais perto de algo de novo, algo que é resultado de um corpo-a-corpo com os dispositivos do poder que procuram subjetivar, no direito, as ações humanas. Por isso, tenho trabalhado recentemente sobre o conceito de 'profanação' que, no direito romano, indicava o ato por meio do qual o que havia sido separado na esfera da religião e do sagrado voltava a ser restituído ao livre uso do homem. (AGAMBEN, 2005)

Profanar é, então, uma ação política que busca devolver o que está consagrado ao livre uso dos homens, ou ao uso comum dos homens. "Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular." (AGAMBEN, 2007, p.66).

Dentro dessa perspectiva tenho me interessado pelo uso da profanação por identidades e subjetividades minoritárias e/ou periféricas na constituição de atos autobiográficos. Uma vez que, sendo a autobiografia um dispositivo de poder associado à escrita individual sobre a personalidade de um sujeito branco, eurocêntrico e colonizador, os diversos usos, operados por essas "vozes menores", abolem e cancelam as separações que o conceito tradicional de autobiografia, como sagrado, havia separado e petrificado.

É nesse amplo panorama de aproximação, de um corpo-a-corpo com experimentações artísticas, onde se desdobram formas autobiográficas híbridas e profanadas, novas e nem tanto, resistentes a uma catalogação, que se insere meu olhar sobre o projeto teatral *Biodrama*, de Vivi Tellas.

II.

Em seu ensaio intitulado *Literaturas pós-autônomas*, a pesquisadora Josefina Ludmer (2010) elenca uma série de obras no contexto argentino que problematizam as fronteiras dos campos artísticos. Para ela, as margens antigamente tão demarcadas dos campos autônomos estão se tornando cada vez mais porosas, de modo que os critérios para a valorização de um objeto artístico já não são mais os mesmos, uma vez que "muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior." (LUDMER, 2010, p.1)

---

que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar. (AGAMBEN, 2013, p. 40-41)

Ludmer coloca o projeto teatral *Biodrama*, de Vivi Tellas, dentro desse panorama de literaturas pós-autônomas. *Biodrama* é ao mesmo tempo teatro e literatura, ficção e realidade/biografia.

> Essas escrituras não admitem leituras literárias; isto quer dizer que não se sabe ou não importa se são ou não são literatura. E tampouco se sabe ou não importa se são realidade ou ficção. Instalam-se localmente em uma realidade cotidiana para "fabricar um presente" e esse é precisamente seu sentido. (LUDMER, 2010, p.1)

O conceito de literaturas pós-autônomas, utilizado para tentar abarcar essa gama de obras no contemporâneo cujas fronteiras de campo artístico estão cada vez mais borradas, pode ser aproximado das proposições conceituais dos termos impertinência e inespecífico, levantados pela pesquisadora argentina Florência Garramuño. A autora chama a atenção para

> numerosas práticas estéticas contemporâneas produzidas no Brasil e na Argentina nos últimos anos (que) exploram uma estendida porosidade de fronteiras entre territórios, regiões, campos e disciplinas na produção de diversos modos do não pertencimento. A articulação de textos com correios eletrônicos, imagens, vídeos, documentários, autobiografias interrompidas e fragmentárias – entre muitas outras variáveis – cifra nessa heterogeneidade uma vontade de imbricar as práticas literárias e artísticas na convivência com a experiência contemporânea. (GARRAMUÑO, 2014, p.99)[2]

O projeto teatral *Biodrama* pode ser assim encarado como uma forma do inespecífico, pois trata-se de uma prática artística que explora formas diversas de escapar e fugir dos limites e das fronteiras tanto do campo do autobiográfico; quanto do campo do teatro, ao partir de uma prática que não tem a ilusão, tão relacionada ao teatro dramático, como o grande jogo da encenação proposta.

Dentro do meu escopo de pesquisa de atos pseudo/auto/biográficos, ou, como venho tateando e tentando chamar, atos de profanações autobiográficas, a aproximação com o projeto de Vivi Tellas, levanta um interessante ponto de inflexão. Nele a autobiografia não consiste, na verdade, no relato dos acontecimentos de uma vida, mas em um jogo de embaralhamento de fronteiras entre a realidade, das vidas tomadas como substratos para a criação dos experimentos teatrais, e a ficção, da própria encenação teatral.

Como forma autobiográfica profanada, o projeto é, em si, duplamente híbrido: tanto a sua forma, quanto o seu conteúdo, não seguem parâmetros de categorias estanques e pré-definidas de classificação da autobiografia (nem do teatro).

III.

"Em um momento descartável, que valor tem nossas vidas, nossas experiências, nosso tempo?" Este pequeno fragmento/pergunta aparecia em um breve texto de programa de mão, apresentando o ciclo *Biodrama*. Este projeto se desenvolveu no Teatro Sarmiento de Buenos Aires,

[2] Poderia ainda relacionar os conceitos de Ludmer e Garramuño com o conceito de *arte e escritura expandidas* desenvolvido pelo pesquisador Roberto Correa dos Santos. Este conceito é apresentado em seu livro (manifesto, experimento?) *No contemporâneo: arte e escritura expandidas*, onde a partir de um olhar complexificado e adisciplinar da Teoria da Arte busca trabalhar com "as questões formuladas e as aberturas propostas por obras de constituição indecidível, que lidam com tipos múltiplos de escrita e de plasticidade a um só instante, reforçando, em especial, a tensão afirmativa entre arte e escritura" (p.8). Nesse caminho, encaro o projeto teatral de Vivi Tellas numa dimensão expandida de arte e escrita, onde o (auto)biográfico e o teatro se relacionam num jogo profanatório duplo.

entre os anos 2002 e 2008, e foi criado e teve curadoria da diretora argentina Vivi Tellas. (O dito teatro é tido como um espaço consagrado à experimentação cênica). A ideia principal ou de onde se desenrolava o projeto era muito simples: trabalhar espetáculos teatrais encima da vida de pessoas argentinas vivas. Quatorze diretores foram convidados para a empreitada gerando quatorze espetáculos diferentes em suas maneiras de lidar com o biográfico na cena teatral. Naquela época, a necessidade de a pessoa ser viva e argentina se justificava na medida em que o país vivia uma radical mudança política, que vinha gerando uma crise e uma grande desordem econômica. Logo, tal evento foi idealizado pela diretora como forma de extrair uma discussão social a partir da perspectiva de encenações de sujeitos do cotidiano. Isso fez com que os artistas se questionassem sobre o valor da realidade política e social do país, fazendo com que a vida de pessoas comuns virasse objeto de estudo e criação como forma de investigar os valores humanos na arte.

Dentro dessa mesma busca, nasceu o projeto *Archivos*, que começou em confluência e paralelamente ao primeiro e segue tendo desdobramentos até hoje. São espetáculos montados pela própria Vivi Tellas, apresentados em seu atelier particular (lugar onde cabem cerca de 30 pessoas). Nesses espetáculos, além do material encenado ser a vida de pessoas comuns, estas próprias são colocadas em cena, encenando/vivendo suas próprias (auto)biografias. Quem são os sujeitos dessas encenações? São pessoas comuns, pois segundo Tellas cada pessoa é e tem em si mesma um arquivo, uma reserva de experiências, textos e imagens.

No momento atual da minha pesquisa, esse projeto tem me mobilizado mais a pensar, pois o estar em cena, contando, ou melhor dizendo, afetivando (um neologismo, se me é permitido para enfatizar o afeto atizado no jogo cênico) seu próprio arquivo questiona tanto o caráter autobiográfico, quanto o teatral. E dentro de *Archivos* o espetáculo *Mi Mamá y mi Tía*, de 2003, é o que gostaria de tecer alguns comentários neste artigo.

Estruturalmente, todos os espetáculos de *Archivos* têm alguns aspectos em comum. Em primeiro lugar, quando o público entra na sala, os intérpretes se encontram sempre em cena fazendo algo comum: discutindo, jogando cartas, ouvindo música, cantando, dançando. O espaço cênico é composto apenas por alguns objetos significativos que serão usados ao largo da apresentação. Um elemento se repete em toda a série, mas em lugares diferentes: uma mesa de trabalho, onde estão dispostos documentos e fragmentos de vida que serão ativados no decorrer do espetáculo.

Em *Mi mamá y mi tía*, Tellas coloca as suas verdadeiras mãe e tia em cena com o objetivo de performar os seus rituais familiares, como as exaustivas histórias e relatos judaícos que se repetiam com bastante frequência, todos os anos nos encontros familiares. Antes que Vivi Tellas levasse as suas duas familiares para o ambiente da sala de ensaio, nelas já havia sido internalizada uma forma de conhecimento teatral, por suas rotinas naturais do cotidiano. O tom familiar que a peça sugere também é reforçado pela entrada da diretora em cena nos momentos que as mulheres sentiam a necessidade de um apoio emocional pela falta de experiência técnica no campo do teatro. Ou nos momentos que a diretora intervinha diretamente na cena para comentar, a partir do seu próprio ponto de vista, algum dos relatos mencionados pela sua mãe e sua tia. Dessa maneira, a diretora inscreve a sua presença dentro da obra de diversas maneiras: como diretora, como personagem dos relatos contados e também como mediadora entre o espetáculo e o público.

No final do espetáculo, as duas mulheres convidavam o público para terminar a experiência com um jantar compartilhado entre todos por uma comida feita por elas mesmas. Isto permitia que o público tivesse um contato ainda mais próximo com essas não atrizes. A opção de terminar com um jantar compartilhado entre todos fez com que as performers, a diretora e os convidados pudessem refletir juntos sobre o que acabaram de vivenciar, criando um diálogo e um intercâmbio artístico. Esse ato de encerramento do espetáculo pode ser encarado como um intensificador da hibridização e não-hierarquização entre teatro e (auto)biografia no trabalho de Vivi Tellas, aspecto que gostaria de explorar nas minhas pesquisas futuras.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. "O que é um dispositivo?". In: *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

_____. A política da Profanação. *Entrevista na Folha de São Paulo*. Concedida a Vladimir Safatle. São Paulo, 18 de setembro de 2005. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1809200505.htm> Acesso em: 20 de outubro de 2016.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico* – Dilemas da Subjetividade Contemporânea. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

GARRAMUÑO, Florência. *Frutos Estranhos*: Sobre a Inespecificidade na Estética Contemporânea. Tradução de Paloma Vidal . Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à Internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LUDMER, Josefina. "Literaturas pós-autônomas". Tradução de Flávia Cera. In: *Sopro* – Panfleto político-cultural. Janeiro de 2010, n.20. p.1-4.

SANTOS, Roberto Corrêa & REZENDE, Renato. *No contemporâneo*: arte e escritura expandidas. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2011.

TELLAS, Vivi. *Biodrama.* Buenos Aires, Argentina: 2002-2008.

_____. *Archivos*. Buenos Aires, Argentina: 2003-2016.

_____. *Mi Mamá y mi Tía*. Buenos Aires, Argentina: 2003.

FORÇA E ATITUDES DAS MULHERES MACHADIANAS NOS CONTOS: AS CONFISSÕES DE UMA VIÚVA MOÇA e A MISSA DO GALO

Diná Mendes de Souza OLIVEIRA [1]
Profa. Dra. Maria Edileuza da Costa[2]

RESUMO: Nos contos de Machado de Assis, a condição do ser mulher está presente nas intrínsecas relações que se estabelecem entre as personagens e seus contextos. Sua construção revela perfis de mulheres em contextos diversos em que suas atitudes, escolhas mudam a trama, o desenrolar dos fatos, revelando o poder, a resistência da mulher ainda sem um espaço social definido. Observa-se, como esses perfis vão sendo desenhados e como o escritor, estudando a mulher, foca em sua alma, suas inquietudes e sentimentos. À luz de Cândido (2011), Matos (1997), analisamos duas mulheres em contos distintos em que suas atitudes revelam que, mesmo numa sociedade fechada a compreender o universo feminino, elas buscavam vencer barreiras sociais que as impediam de serem plenas.
Palavras chaves: mulher, sedução, força/atitude.
ABSTRACT: In the tales of Machado de Assis, the condition of being a woman is present in the intrinsic relationships that are established between the characters and their contexts. Its construction reveals profiles of women in diverse contexts in which their attitudes, choices change the plot, the unfolding of the facts, revealing the power, the resistance of the woman still without a definite social space. It is observed, how these profiles are being drawn and how the writer, studying the woman, focuses on her soul, her anxieties and feelings. In the light of Candido (2011), Matos (1997), we analyze two women in different tales in which their attitudes reveal that, even in a closed society understanding the feminine universe, they sought to overcome social barriers that prevented them from being full.
Keywords: woman, seduction, strength / attitude.

INTRODUÇÃO

Os contos machadianos nos abrem um outro viés para ver a genial forma que o autor observava e compreendia o Brasil e as suas relações sociais, políticas e econômicas da sociedade de seu tempo, e como ele representava essas relações e os comportamentos humanos em sua escrita recheada de implicações e de conjecturas. Machado de Assis foi um dos primeiros autores a escrever contos, aperfeiçoando esse gênero no Brasil. Segundo Mario Matos, no texto "Machado de Assis, o contador de histórias", ele se destaca dos demais autores de sua época por sua forma prosaica, bonita e intensa de contar histórias. Ainda segundo Matos (1997), Os contos machadianos, por mais que desenhe o ambiente urbano específico do Rio de Janeiro como o faz em (Papéis Avulsos, 1994), se empenha em analisar os sentimentos sutis dos personagens, decompor as almas. Nessa perspectiva, Machado, na minuciosidade que descreve os costumes daquela época, é capaz de criar, personagens, tipos, pessoas que representavam a sociedade e suas relações. Um exímio contador de história. Observador, prático e estudioso da alma humana

[1] Formada em Letras pela UERN, especialista em Linguística Aplicada- UERN, Mestrado Profissional em Letras- UERN e aluna do doutorado em Letras – PPGL – UERN. dinaeeduardo@hotmail.com

[2] Professora do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte- UERN. Professora e coordenadora do Programa de Pós Graduação em Letras, PPGL - UERN. Professora do Mestrado profissional em Letras – PROFLETRAS - UERN. Professora colaboradora do Programa de Pós Graduação em Ensino – PPGE-UERN. edileuzacostauern@gmail.com

e da relação dessa com o meio, dá a narrativa "feição de oralidade e transmite ao leitor a ideia de não ler, mas ouvir contar uma história.

Em seus contos, o perfil da mulher vai se desenhando em diferentes situações, podendo estar ligado a temas como casamento, adultério, submissão, tornando-se perceptível que Machado toma a mulher como objeto de atenção e estudo, focando em sua alma, suas inquietudes, mas especificamente nos sentimentos da alma feminina como angústias, sonhos e os dramas peculiares a esse gênero.

Nosso trabalho se volta especificamente à análise de duas mulheres, em dois contos distintos, e, apesar de muitos outros contos de Machado trazerem como figuras centrais as mulheres, essas, em especial, despertam nossa curiosidade e atenção para suas atitudes e seus comportamentos reveladores de que, mesmo em épocas remotas, em que a sociedade era muito mais fechada para compreender o universo feminino e predominava um sistema patriarcal e machista, as mulheres buscavam, a seu modo, e diga-se de passagem, modo muito particular, vencer as barreiras sociais que as impediam de serem felizes e realizadas. Aliás, em nome dessa realização, essas mulheres foram capazes de moldarem seus contextos e, de alguma forma, encontrarem seu espaço na sociedade, quase sempre alcançando a satisfação almejada. Assim, Machado as analisa psicologicamente, mesmo quando destaca seus aspectos físicos, visa nos apresentar a alma dessas mulheres.

Escolhemos as personagens pelos seus perfis, levando em consideração os contos das primeiras e uma das últimas coletâneas de Machado, para que os contos nos fossem dando perspectivas diversas de um Machado em dois momentos: ainda no período romântico e no período realista. Desse modo, da coletânea: *Contos Fluminenses* temos: "Confissões de uma viúva moça", e da coletânea de sua fase mais madura, escolhemos *Páginas Recolhidas,* de onde analisamos mais um contos: "A missa do Galo" As personagens são respectivamente: Eugênia e Conceição.

O primeiro conto que analisaremos é "Confissão de uma viúva moça", impresso em 1869, na Coletânea *Contos Fluminenses*, mas o conto já havia sido publicado no Jornal da Família. Nele conhecemos Eugenia, uma jovem viúva. A personagem se apresenta ao passo que narra a sua história numa carta para sua amiga Carlota. A história conserva um certo mistério que só se desvendará no decorrer da carta. Parece que por muitas ocasiões anteriores, a amiga quis saber o que fazia a viúva se afastar da corte e ir morar em Petrópolis, porém só agora, por meio de cartas, pois julga não ter coragem de fazer pessoalmente, é que Eugênia revela o principal motivo de seu reclusamento social. A viúva vivia cercada de remorso, angústia e culpa que, no momento em que escreve a carta, ela afirma já está curada.

Machado de Assis, não escreve esse conto de forma linear. Quando nos damos conta da personagem ela já está saindo de um período de dois anos de solidão e reclusamento, viúva e distante da corte. Aos poucos, a personagem vai nos fazendo voltar ao início dos fatos e compreender o seu universo. É assim que ficamos sabendo que Eugenia era uma mulher de classe média, casada com um homem dócil, cavalheiro, mas distante, indiferente e, às vezes seco aos sentimentos de Eugênia. O fato é que o casal tinha boas relações sociais, a casa era sempre cheia e, Eugenia era bem entrosada socialmente, mas não intimamente realizada enquanto mulher. Conhecemos pela própria personagem que ela era uma mulher de personalidade forte, birrenta, altiva e em suas vontades, superior a seu marido. Seu querer sempre prevalecia. Era decidida, o que é bastante raro nesse período histórico. Não afirmamos que no Século XIX não houvesse

mulheres assim, mas as manifestações nesses espaços sociais não permitiam que as mulheres ousassem revelar-se dessa maneira, e isso tornava Eugenia uma mulher rara. Ela era teimosa e o marido passivo às suas decisões. Lembremos do episódio da ida forçada por Eugenia ao teatro, contrariando a vontade do marido.

> (...) Deves compreender que eu tinha interesse em me não dar por vencida; mas acreditas facilmente que no fundo eu estava perfeitamente aborrecida do espetáculo e da noite. Meu marido, que não ousava retorquir, calou-se com ar de vencido(...)
>
> Assis, (1870. P. 91).

Não é descabida a afirmação de que Eugenia vivia um casamento como tantos outros de sua época, Século XIX e início do século XX, em que se cumpria os ritos sociais, as formalidades de uma relação que, quando não era de conveniência para estabelecimento da família, entidade simbólica da ordem e da classe social dominante, era por conveniência financeira e econômica, ou por status social. Para a mulher, o casamento era uma independência, pois ela definia o seu papel social no domínio do lar, uma forma de se afirmar socialmente como esposa, mãe, dona de casa, fugindo do domínio do pai, mesmo que fosse para o do marido. Resultava em uma vida de deveres, sem ser levado em consideração os sonhos, as singularidades da alma feminina, seus desejos e suas realizações enquanto mulher.

> (...) entramos no nosso lar nupcial como dous 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. Meu casamento foi resultado de um cálculo e de uma conveniência. Não inculpo meus pais. Eles cuidavam fazer-me feliz e morreram na convicção de que o era.
>
> Assis, (1870. P. 98).

Machado traz assim à materialização de uma personagem em seus contos, com voz e vez para expor seus próprios sentimentos, uma mulher narradora. Tendo o autor a consciência que escrevia para muitas mulheres que, ao ler essa história de Eugenia, se identificaria com seus sentimentos e, mesmo quando o tema adultério adquiria maior peso, o autor deixava claro que era possível compreender a história dessa mulher como uma forma de advertir às outras sob os males de se deixar levar pela paixão. (JOHN GLEDSON, 1998).

Na verdade, o autor expunha uma mulher corajosa que era capaz de impor suas vontades, questionar o sistema, sonhando e querendo um amor além das convenções sociais. No entanto, seu sentimento de culpa e sua autopunição era a maneira de Machado ser sutil e questionar a hipocrisia e a frieza dos casamentos que tornavam a convivência também fria e distante. Não era difícil, uma mulher que não tinha atenção, e que não se sentia amada e desejada, envolvida por um marido, se deixar levar por um galanteador. John Gledson (1998), chega a dizer que Machado nesse conto, além de levar as mulheres a ter voz, ele incentivava suas leitoras a pensar como exigir ser mais do que uma esposa de conveniência, a se sentir mulher amada e desejada pelo seu esposo. Ao mesmo tempo, alertava os homens, do perigo do descaso com suas mulheres.

Jean-Michel Massa no Livro "A juventude de Machado de Assis", nos diz que, importa muito nesse conto, o próprio fato ou o acontecimento necessário que permite ao leitor condenar em seu fôro íntimo um ato repreensivo, um vício ou uma falta. Nesse caso, a própria Eugênia já fazia isso quando se autopunia pelo seu "erro". (MASSA, 1971. P 615), É como se Machado de Assis

deixasse a critério do seu leitor o julgamento das ações das personagens, de acordo com seu olhar ou convicções.

Já Antônio Cândido (2011), na obra "Esquema de Machado de Assis" diz que, desde antes o estilo e a ironia em Machado de Assis andaram juntos e os seus contos eram reconhecidos como boa linguagem, mas na sua maturidade o que os definem é a finura "ironia fina, estilo refinado, evocando as noções de ponta aguda e penetrante, de delicadeza e força juntamente. (CANDIDO, 2011. P. 03). Na verdade, o tom irônico já estava presente nesse conto. Assim Machado dizia sem dizer, de forma discreta, subtendida. Isso nos faz lembrar uma citação de Cristo às igrejas da Ásia, nas cartas de João: *Quem tem ouvidos, ouçam o que o espírito diz às igrejas*. Assim era Machado, quem puder entenda!

Massa, 1971 retoma essa ideia da sutileza, da ironia, do humor e tudo bem temperado pelo cuidado das conveniências deixando claro que, nesses contos inicias já existiam, mas seria aprimorado mais tarde.

> Negar para afirmar a sugerir o contrário do que está sendo dito, em resumo, o jogo sutil do mecanismo admirável de sua inteligência, a armadilha em que se cai de boa fé, que atordoa e aprisiona até que se grite por misericórdia". (MASSA, 1971. P.618)

Comprovamos através de Massa que é justamente essa "sutileza" que tornou as obras de Machado, principalmente as posteriores, encantadoras. É um dizer sem ter dito, que vai envolvendo aos poucos e quando se busca compreender, muito já foi revelado em todas as sutis entrelinhas.

Uma outra mulher também notável está no conto: "A missa do Galo" publicado na coletânea *Páginas Recolhidas*. Essa é Conceição e, ela é a que mais nos intriga pela dubiedade do seu caráter, do seu comportamento. É uma diante do seu marido, dos familiares, diante das convenções sociais em que posa de uma mulher simples, pacata, submissa, conformada com as traições de seu marido que, por sinal, são sabidas por todos, e, em um dado momento ela assume o papel de uma mulher livre, revelando todo seu poder de domínio, de sedução e de sensualidade. Ela coloca à prova, o coração de um ingênuo jovem que está hospedado em sua casa, provando para si mesma que ainda está viva e que deseja a paixão que lhe falta. Conceição é casada, assim como Eugênia foi, mas é a segunda esposa de um Escrivão chamado Menezes, e é mais um exemplo de mulher malsucedida no amor, pois se casou ainda jovem com o mulherengo Menezes.

Era comum essa prática de entregar as filhas ainda adolescentes para casamentos com homens mais velhos e, nesses casos, o caráter do homem, sua fidelidade, se era ou não carinhoso, não eram critérios de escolha. Até porque como Machado de Assis bem representa em suas narrativas, havia diferenças enormes entre o que acontecia nos espaços públicos e privados em que os personagens circulavam. Eles também se revestiam de máscaras que só eram reveladas na intimidade de cada casa, da família ou nas ralações mais íntimas. Essa é então a primeira impressão do narrador personagem sobre Conceição:

> Boa Conceição! Chamavam-lhe "a santa", e fazia jus ao título, tão facilmente suportava os esquecimentos do marido. Em verdade, era um temperamento moderado, sem extremos, nem grandes lágrimas, nem grandes risos. No capítulo de que trato, dava para maometana; aceitaria um harém, com as aparências salvas. Deus me perdoe, se a julgo mal. Tudo nela era atenuado e passivo. O próprio rosto era mediano, nem bonito nem feio. Era o que chamamos uma pessoa simpática. Não dizia mal de ninguém, perdoava tudo. Não sabia odiar; pode ser até que não soubesse amar.

Assis, (1899. P. 13)

Essa imagem vendida por Conceição de si mesma, esconde a mulher viril e sedutora que mais tarde se manifestará na ocasião certa e para pessoa certa. Ela não parecia interessante aos olhos de Nogueira, não tinha nada que prendesse sua atenção. Entretanto, na intimidade de uma noite em que todos ou saíram ou foram dormir, Conceição se revela para aquele jovem inexperiente. Ela o envolve de uma forma tramada, ritualizada em frequentes investidas, dando dicas de um desejo de adultério, mas de forma sutil, elegante e muito sedutora, que muda completamente a forma do jovem vê-la.

É interessante observar que, quem narra a história, pois se trata de uma memória, é o próprio Nogueira, e, talvez por essa razão, ele só tenha tido a chance de dizer seu nome uma vez, justamente quando a mãe de Conceição, ao vê-lo arrumado e pronto para esperar acordado a hora da missa, chama o seu nome e o questiona sobre o tempo que terá que esperar. Entretanto, parece ser uma estratégia de Machado de Assis em evidenciar o quanto o nome e as ações de Conceição são muito mais evidenciadas e importantes para o desenrolar dos fatos.

Conforme a citação acima, no caso em que o narrador antes diz que Conceição era uma santa e como depois descreve suas investidas naquela noite e para fechar, quando ele diz que no dia seguinte, Conceição é a mesma mulher de antes, séria, passiva e ainda mais com próprio Nogueira, confirma essa dubiedade entre o jovem ingênuo que viveu essa situação e o narrador adulto que hoje analisa, julga e até descrimina as ações de Conceição. "Na manhã seguinte, ao almoço falei da missa do galo e da gente que estava na igreja sem excitar a curiosidade de Conceição. Durante o dia, achei-a como sempre, natural, benigna, sem nada que fizesse lembrar a conversação da véspera". Assis, (1899. P. 20).

Na verdade, Conceição é cuidadosa em suas ações, sufocando suas vontades em troca da manutenção de sua condição social, das organizações da vida social. Sua passividade era uma arma para se manter na sociedade dos homens, mas sua sedução era uma arma para se garantir mulher, dominadora, controladora, sabendo ser capaz de transitar entre essa postura de esposa digna e a mulher sensual e nada passiva.

Machado mais uma vez, traz à tona a discussão de que a alma da mulher é indomável, é forte e decidida e capaz de tudo para buscar a felicidade, a realização dos desejos negados por uma sociedade patriarcal, que não reconhece a importância da mulher até mesmo na atividade sexual. Pois muitas vezes eram tratadas apenas como objetos para uso e para fins de procriação. Conceição finge ser passiva, mas manifesta sua verdadeira natureza de mulher quando lhe é conveniente. A passividade segunda Cunha (2006) é alternada entre a figura do homem e da mulher dentro dos contos de Machado. Nas atitudes, a mulher impõe sua força, suas armas, trama e se articula, se empoderando e se tornando protagonista de sua história. O homem diante desse poder de sedução se torna passivo, conduzido para o desfecho que a mulher mesmo escolhe. Assim podemos ver nas atitudes de Conceição e nas reações do jovem Nogueira, que só mais tarde parece começar a entender o que se passou naquela noite como ele bem inicia seu relato no conto.

NUNCA PUDE entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta. Assis, (1899. P. 12)

Diante da análise desses contos e dessas mulheres que se sobrepõem nessas narrativas, percebemos que Machado de Assis teve um jeito único de participar dessa transição entre o Romantismo e o Realismo, pois suas mulheres nunca foram puramente românticas ou apenas

realistas. A gradatividade emergem, na medida em que cada personagem oscila entre a tradição e o novo e, de forma gradativa, essas mulheres realistas, traziam consigo resquícios das mulheres submissas do período romântico, pois elas não estavam de tudo livres das convenções sociais, entretanto, as mulheres machadianas, ainda que presas aos valores de uma sociedade burguesa e machista, sabiam fazer esse jogo de ir além, mas recuar se necessário, para se sobressaírem sem perder suas convicções.

Essas mulheres são ousadas, e buscam suas realizações, mesmo que estas não sejam reveladas, pois acontecem em bastidores e estão atreladas às relações íntimas em que só os envolvidos se dão conta dos perfis dessas mulheres. Quanto as suas ações, suas intenções podem ser mal interpretadas ou julgadas, mas elas lutam por seus ideais, mesmo que não sejam bem interpretadas, pois há ainda o peso de certos valores sociais. Machado, assim, deixa por conta dos leitores os julgamentos, pois ele se interessa em mostrar como se dão as relações sociais e como o contexto feminino se organizava, mesmo em um período de opressão, enfrentando a sua época e suas demandas sociais, se tornando mulheres corajosas, inovadoras, à frente de seu tempo. Portanto, nem machista, nem vulgar na descrição das mulheres, Machado desenha seres humanos reais, captando a essência da alma dessas mulheres fascinantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Joaquim Maria Machado de, **Obra Completa**, vol. II, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____Contos Fluminenses (1870) - **Confissões de uma viúva moça** http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/contos/macn001.pdf

_____Contos Páginas Recolhidas (1899) –**Missa do galo** http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/contos/macn006.pdf

ASSIS, Machado de. Contos: **uma antologia**, volume I / Machado de Assis; seleção, **introdução e notas** John Gledson. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

BERGAMINI, Denise Lopes. **As Mulheres No Conto de Machado de Assis**. In: DARANDINA revisteletrônica – Programa de Pós-Graduação em Letras / UFJF – volume 1 – número 2

CANDIDO, Antonio. **Esquema de Machado de Assis**. In: Vários escritos. Rio de Janeiro.

CUNHA, Cilaine Alves. **Tristezas de uma geração que termina**. In: Teresa. Revista de Literatura Brasileira, nº 6/7. São Paulo: Ed. 34; Imprensa Oficial, 2006

MASSA, Jean-Michel. Contos Fluminenses. **A Juventude de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

MATOS, Mário. Machado de Assis, **contador de histórias**. In: Obras completas. Vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

FRANZ KAFKA: GESTOS DE LIBERDADE E SUBMISSÃO

Pablo Baptista RODRIGUES
Ricardo Pinto de SOUSA
Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO: Michael Löwy, em seu livro *Franz Kafka: sonhador insubmisso,* afirma que Kafka jamais escondeu sua admiração pelos personagens que têm a coragem de seguir seu próprio caminho. Nosso intuito neste trabalho é o de indagar como ocorre o processo de liberdade e submissão em Franz Kafka, em diálogo com recortes da história da filosofia Ocidental. Nossas considerações partirão de dois textos: a obra *O processo,* de Kafka, e *O discurso da servidão voluntária,* de Étienne de La Boétie. Perseguir o fio vermelho de Ariadne deixado por Löwy, observando o Kafka que dialoga com princípios libertários, bem como a própria noção de submissão.
PALAVRAS-CHAVE: Franz Kafka; Étienne de La Boétie; Submissão; Liberdade

INTRODUÇÃO

Não é novidade para nós, a dificuldade que temos na construção de um texto para uma publicação. É exigido não menos que o trabalho de arquiteto das palavras para que nossos textos fiquem minimamente publicáveis e assim, aquilo que desejos e sentimos durante nossa pesquisa seja passado para a um determinado público na leitura futura de nosso trabalho.

Este trabalho tem como título "Franz Kafka: gestos de submissão e liberdade". A escolha da palavra "gesto" se justifica para introduzir o leitor, já no título, a perceber os movimentos do texto kafkiano em relação aos temas da servidão, submissão e liberdade. Ao pensarmos no texto escolhido, a obra *O processo,* podemos observar uma completa submissão ou insubmissão do protagonista kafkiano Josef K. diante do mundo que ele encontra pela manhã? O que da vida de Josef K. nos diz respeito? Seria possível pensar em uma pedagogia kafkiana sobre a liberdade e a submissão?

Em nenhum outro momento, o que Modesto Carone disse na edição de número 194 da Revista Cult nos faz tanto sentido (PUCHEU; TROCOLI, 2014). Em que o poeta de Praga, não é apenas um dos grandes autores do século XX, mas também um dos grandes autores do século XXI. E infelizmente, temos que concordar com Carone. Eu digo infelizmente, não por desprezo as contribuições de Franz Kafka e seus escritos ao campo da crítica e da teoria da literatura, mas por outro motivo.

Lidar com a obra kafkiana é estar diante da recuperação e da reconfiguração do cânone ocidental. Kafka é o autor que silencia as sereias de Ulisses e coloca Dom Quixote como criação de Sancho Pança. Ou ainda contribuições de seu método narrativo, como saliente Adorno (ADORNO, 1998), quando nos faz receber sua narrativa como se fosse o confronto direto com uma locomotiva. E ainda, podemos acrescentar, o trabalho que Kafka lançou a escrever uma obra quase inclassificável, onde as categorias tradicionais não abarcam sua densidade na concisão. Não me refiro a essas contribuições, mas a temática do autor. Se Kafka se relaciona ainda com nosso tempo, podemos dizer que ainda hoje, em algum lugar, alguém está sendo condenado sem ter feito mal algum.

Este trabalho, portanto, tenta alinhar, liberdade e política e submissão a dificuldade de nosso tempo, nesse desejo sincero de realizar uma pesquisa que não desconsidere a vida a política e o tempo presente.

Tomar a arte como ato de fronteira, isto é, assumir que estamos em certa medida em combate, com a necessidade de novas táticas e novas operações. Compreender o tempo das mortes de Deus e do Homem, de Nietzsche; o fim das grandes narrativas, por Lyotard; a morte do real por Baudrillard, a morte do autor, por Barthes, o fim da História da Arte, por Han Belting e Arthur Danto...

O que justifica falarmos ainda de Literatura e Arte como forma de resistência e combates políticos em temos sombrios como os nosso? Voltemos então, a esses cadáveres, fazendo com que eles falem em seu *rigor mortis.* Ou no caso de Kafka, ler nas cinzas de seus escritos, literatura. (HOUAYEK, 2011).

SOBRE A POSSÍVEL LIBERDADE NOS ESCRITOS DE FRANZ KAFKA

Sobre o trabalho de Kafka, diz Michel Löwy: "A *escrita* é, então, o *médium* pelo qual as instâncias dirigentes exercem seu poder. A reposta de Kafka utiliza o mesmo meio, mas com uma inversão radical: uma escrita da liberdade, literária ou poética, que subverte as pretensões dos poderosos" (LÖWY, 2005, p. 14). É dessa forma que Michael Löwy abre seu livro *Franz Kafka: sonhador insubmisso* (LÖWY, 2005) para nos apresentar uma leitura profunda e renovadora sobre o poeta de Praga.

Por meio da obra de Kafka, em especial a obra *O processo* continuaremos perseguindo o fio vermelho de Ariadne que nos é dado por Löwy na tentativa de observar o caráter libertário que a narrativa kafkiana nos apresenta. Nosso intuito é o de observar como ocorre o processo de construção da liberdade e submissão por meio do personagem Joseph K., estando atentos a essa "inversão radical" apontada por Löwy.

Nossa pesquisa parte do texto *Discurso da Servidão voluntária*, de Étienne de La Boétie, justamente por esse texto tocar na aceitação cega do povo diante do poder exercido pelas autoridades. E ainda no questionamento da possibilidade de libertação desses indivíduos subjugados (LA BOÉTIE, 2010). Para que assim possamos verificar como tais colocações são reconfiguradas em Franz Kafka e na sociedade contemporânea.

Entendemos por liberdade a capacidade de independência legítima de um cidadão, um povo ou uma nação. O conjunto de direitos reconhecidos ao indivíduo, isoladamente ou em grupo, em face da autoridade política e perante o Estado; poder que tem o cidadão de exercer a sua vontade dentro dos limites que lhe facultam a lei. Condição daquela que não se acha submetido a qualquer força constrangedora física ou moral. Condição daquele que não é cativo ou que não é propriedade de outrem. Estado daquilo que está solto, sem qualquer empecilho tolhendo os seus movimentos. Do latim *liberta, libertatis,* "liberdade condição de pessoa livre". Somos conscientes de que a filologia não pode sanar nossos problemas políticos, mas sim, nos ajuda a indagar se estamos em condição de liberdade ou submissão. E com isso, olhar nosso objeto literário de maneira mais apropriada.

Hannah Arendt em *O que é política?* afirma que o exercício da política é sinônimo de liberdade (ARENDT, 2007). Para a formação de sua definição a autora parte da Antiguidade grega chegando a Immanuel Kant. O ser livre, é o homem grego da *polis*, o que tem relações entre si em liberdade. São os que usufrui em não ser dominado, também em não dominar. Uma certa isonomia ou o mover-se entre os seus iguais. O que descarta nesse imaginário democrático grego as mulheres e os escravos

Depois em Santo Agostinho o homem se fundamentará ontologicamente, dizendo ser ele mesmo a liberdade, um começo, dado pelo nascer. O que após a Revolução Francesa, já na filosofia de liberdade de Kant se tornará a ideia de espontaneidade do homem. A liberdade então, pode ser percebida na possibilidade de cada vida que nasce, pois habita nela a potência de novos futuros.

Com essas definições, podemos ver o quanto o texto de Kafka se relaciona com os conceitos fundamentais de liberdade. Não por afirmá-los, mas na capacidade de críticá-los por meio do processo de "inversão radical" do autor. Cada definição poderia ser exemplificada com um trecho da vida do personagem de Kafka, porém, não na presença de liberdade, mas por sua ausência. Josef K. não se vê usufruindo de nenhum grau de independência legítima de um cidadão. Josef K. é massacrado pelo Estado, sendo completamente submetido a qualquer força constrangedora física e moral. Ele está cativo em seu quarto, ele é colocado quase que imóvel:

> – O senhor devia ter permanecido no seu quarto! Será que Franz não lhe disse?
> – Disse, mas que o senhor quer afinal? – Disse K. e olhou desse novo conhecido para o que se chama Franz, que tinha ficado em pé na porta, e deste de volta ao primeiro.
> Pela janela aberta se via outra vez a velha senhora, que com uma curiosidade verdadeiramente senil agora havia passado para a janela que ficava defronte para continuar vendo tudo.
> – Quero a senhora Grubach – disse K. fazendo um movimento como se estivesse se soltando dos dois homens, os quais, entretanto estavam muito distantes dele, e quis seguir em frente.
> – Não – disse o homem junto à janela, atirando o livro sobre uma mesinha enquanto se erguia. – O senhor não tem permissão para sair. O senhor está detido. (KAFKA, 2003, p. 8)

"Permanência". "Vigilância". "Soltar". "Permissão". "Sair". Vocábulos que nos permitem afirmar a imobilidade do personagem, ao invés de movimentação; submissão ao invés de liberdade. Nessa entrada inicial no texto, estamos diante do personagem que é condenado ser ter feito mal algum. E sua reação é um misto de se resignar e agir. Isto porque, diferentemente do não estranhamento de Gregor Samsa em sua condição de inseto monstruoso, Josef K. acorda, se espanta com o estranho em seu quarto, "Quem é o senhor?", e busca sua senhoria, a senhora Grubach, pois ela deveria ser responsabilizada ao permitir a entrada de um desconhecido no quarto de um dos seus locatários.

Diante da liberdade roubada, o gesto de nosso protagonista é reagir. A arte coloca em questão o direito, isso que a sociedade ocidental consagrou de direitos fundamentais do homem e direitos humanos. Vale lembrar do narrador de *O processo* ao se questionar se K. ainda vivia num Estado de Direito.

Pelo direito se luta, pois, criação de uma lei envolve a força, batalha por meio mais duro, antes da obtenção de um certo reconhecimento social (VON IHERING, 2012). Nesse sentido a obra de Kafka, *O processo,* poderá nos apresentar a luta de K., que é a luta de todo homem e mulher pelo direito à liberdade, ou nos mostrará como a realidade se impõe de maneira cruel a nos tirar à liberdade. E ainda, como se dá a nossa relação com o direito positivo, e como Franz Kafka inaugura uma espécie de inversão das condições tradicionais do Direito. O autor tcheco crítica, portanto, o vazio das leis e também como elas, apesarem de "ocas" permanecem. Se as leias são construídas absurdamente, por que o sistema judíridico se mantém?

Uma outra cena de extrema importância n'*O processo* é o da intervenção do tio e da prima de Josef K. na sua relação com seu próprio processo. Temos acesso no capítulo VI do peso da família, na figura do tio, que o questiona da possibilidade de ser verdade o "boato" a respeito do

processo K.: "Verdade – bradou o tio. – Como pode ser verdade? Que processo é esse? Não é um processo criminal, é?" (KAFKA, 2003, p. 91).

Após a leitura da carta de Erne, a prima de K., o tio chora, o que dá a cena um aspecto profundamente sentimental. A intervenção familiar aqui é decisiva pois ela sustentará o capítulo posterior. O capítulo da visita do tio, portanto, sustenta toda a busca de K. A ida aos tribunais e depois ao encontro do pintor Titorelli, personagem que K. recorre para pedir possível ajuda.

Já no capítulo "O advogado. O industrial. O pintor" se inicia com a saída de Josef K. de seu escritório do banco. K. afirma no decorrer logo no início desse capítulo estar quase feliz, justamente por poder se dedicar ainda que pouco ao seu processo. A saída do banco, saída do mundo que também o aprisiona, é a forma com que ele se torna agente de sua existência. O narrador nos auxilia a compreender Josef K. neste instante dizendo: "e deixou o banco quase feliz com o fato de poder se dedicar, por algum tempo, mais completamente à sua causa" (KAFKA, 2003, p. 131).

Essas três passagens ilustram a relação de nosso protagonista. A primeira, logo quando seu quarto é invadido, a ação de Josef K. é de agir em favor de sua liberdade individual. O mesmo ocorre com o aceite da imposição familiar sobre seu processo, de que ele deveria buscar possíveis auxiliadores, um deles o pintor Titorelli. E por fim a saída do escritório como sujeito que busca participar no processo de sua absolvição.

> Sei do seu processo [diz o industrial] através de um certo Titorelli. É um pintor, Titorelli é apenas o nome artístico dele, nem mesmo conheço seu nome real. Já faz anos que, de tempos em tempos, vem ao meu escritório trazendo pequenos quadros, pelos quais sempre lhe dou – ele é quase um mendigo – uma espécie de esmola. Aliás, são quadros bonitos, pradarias e coisas do gênero. Essas compras – já tínhamos ambos nos acostumado a isso – corriam muito bem. Mas certa vez as visitas se repartiram com muita frequência, eu o censurei, começávamos a conversar, interessava-me saber como ele podia se sustentar só com a pintura e então fiquei sabendo, com surpresa, que sua principal fonte de renda era fazer retratos. [...] Talvez – assim pensei comigo – Titorelli possa lhe ser um pouco útil, ele conhece muitos juízes e, mesmo que não tenha pessoalmente alguma influência, pode assim lhe dar um conselhos. (KAFKA, 2003, p. 127).

De forma geral, K., não deixa de agir, a principio. Assumir uma atitude apenas submissa de nosso personagem seria um erro de leitura. Porém, devemos destacar, que o fim brutal de Josef K. nos leva a crer na completa inutilidade de suas ações. Isto é, de nada adiantou a luta contra o mal que lhe abateu. K. portanto, é o grande perdedor. Símbolo do homem que é devorado pelo sistema, o Estado, as Leis e a Família.

Todas as coisas que têm sentimento e sentem a dor da sujeição suspiram pela liberdade, e com Josef. K não seria diferente. À sombra de uma condenação K, perde a memória da sua condição e o desejo de a ela regressar. La Boétie afirma que a fraqueza humana nos faz curvar perante a força do mundo que está diante de nós. O pensador francês nos leva a questionar o real motivo da maioria se sujeitar diante do poder de uma minoria. La Boétie, propõe à sua sociedade a possibilidade de libertação diante dos maus que governam. Mas no caso de Kafka, diferente de Étienne de La Boétie, como nós podemos resistir à engrenagem mortífera da justiça e do Estado, a estrutura burocrática e familiar?

Löwy, que aproxima Kafka de Étienne, em seu livro *Kafka sonhador insubmisso,* afirma que o cão é a alegoria da servidão voluntária em Franz Kafka, sendo a representação do comportamento canino, indício da postura humana frente as autoridades e da hierarquia. O

advogado Huld não deixa de se humilhar de forma canina diante do tribunal. O homem diante da lei traz pulgas em seu casaco. Josef K. morre como um cão, uma morte vergonhosa.

Löwy toma essa submissão kafkiana como possível forma de crítica, inclusive, à Primeira Grande Guerra, "Deveríamos ver nessa cena uma referência crítica à servidão voluntária dos soldados que, em agosto de 1914, marchavam em passo, com alegria?" (LÖWY, 2005, p. 126). De fato, os escritos de Kafka descrevem para nós um mundo entregue ao absurdo, um mundo completamente sem liberdade, onde a redenção só se manifesta de maneira negativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De fato, os escritos de Kafka descrevem para nós um mundo entregue ao absurdo, um mundo completamente sem liberdade, onde a redenção só se manifesta de maneira negativa. Não devemos desconsiderar os deslocamentos de Kafka, a sua forma literária por excelência. Ele desloca para mostrar, diz Günter Anders (ANDERS, 2007). E nas palavras de Modesto Carone, o ato submisso dos personagens de Kafka, podem ser uma outra via para a tentativa de compreender os gestos de liberdade no autor (CARONE, 2009). Sobre *A metamorfose* o tradutor nos diz que é admissível lermos o inseto Gregor, ser inútil e que já não produz e só consome como forma sensível de uma libertação.

O que podemos esboçar na construção dessa "liberdade negativa kafkiana" é que a maneira de ser ver livre é obtida por meio do se entregar nas engrenagens burocráticas. O herói de nossa narrativa se entrega como um cão aos seus algozes. O comandante "Na colônia penal", outro texto de Kafka, após a soltura do condenado, vê como alternativa dar seu próprio corpo para alimentar a máquina de tortura. No texto "O veredicto" não há outra possibilidade se não obedecer ao veredicto do pai e aceitar o suicídio-homicídio por afogamento. Caminho que para Gregor Samsa foi o da metamorfose violenta.

Novamente, podemos estar diante da reconfiguração da tradição por Kafka, nesse caso, o conceito de liberdade. Se ainda há ação independente n'*O processo,* poderíamos dizer, que seria para a inutilidade do processo de Josef K. É o se entregar por completo nas engrenagens da máquina burocrática, do Estado, das Leis, e da Família, buscando quem sabe, pôr em xeque a lógica do funcionamento dessas estruturas.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. "Anotações sobre Kafka". In: ADORNO, Theodor. *Prismas*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Britos de Almeida. São Paulo: Ática. 1998. p. 239-271.

ANDERS, Günter. *Kafka: pró & contra*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: CosacNaify, 2007.

ARENDT, Hannah. *O que é política?* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CARONE, Modesto. *Lição de Kafka.* São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

FULLER, Lon Luvois. *O caso dos exploradores de caverna*. Tradução Sabrina Lotaif Kheirallah. São Paulo: Hunter Books Editora, 2012.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de. Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

HOUAYEK, Hugo. *Pintura como ato de fronteira: o confronto entre a pintura e o mundo.* Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

JANOUCH, Gustav. *Conversas com Kafka*. Tradução Celina Luz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

KAFKA, Franz. *Diários.* Tradução Torrieri Guimarães. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

_____. *Essencial Franz Kafka*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2011.

_____. *Narrativas do espólio*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *O castelo*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *O processo*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

_____. *Um médico rural.* Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LA BOÉTIE, Étienne de. *Discurso Sobre a Servidão Voluntária*. São Paulo: Martin Claret, 2010

PUCHEU, Alberto. *Kafka poeta*. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

PUCHEU, A; TROCOLI, F. (Orgs.). "Dossiê Franz Kafka". In: *Revista Cult*, n. 194, 2014.

VON IHERING, Rudolph. *A luta pelo direito*. Tradução Dominique Makins. São Paulo: Hunter Books Editora, 2012.

HENRIQUETA LISBOA, SOPHIA ANDRESEN E MAURICE BLANCHOT: DIÁLOGOS E CONCEPÇÃO DO FAZER POÉTICO SIMBOLIZADO PELA MORTE.

Marcia de Mesquita ARAÚJO[1]
Cid Ottoni BYLAARDT[2]
Universidade Federal do Ceará

Resumo: Pretende-se mostrar como as poesias de Henriqueta Lisboa e Sophia de Mello B. Andresen possibilitam um diálogo com o pensamento de Maurice Blanchot sobre a fazer poético. O entrecruzamento dos textos literários e teórico se aproxima por reflexões acerca do processo da escrita literária. Há concepção de escrita simbolizada pela morte, não a morte do espaço físico de mundo real, soturna, mas dentro do espaço literário e em sua polissemia. Assim, diante da construção de um novo olhar: indeterminado, mas plenamente liberto, independente, propondo-se pensar o lugar da literatura como espaço para além do infinito, do absoluto, no caminho do qual o escritor renegaria o mundo físico e sua existência real para a autonomia da escritura, da obra de arte.
Palavras-chave: Henriqueta Lisboa, Sophia de Mello B. Andresen, Maurice Blanchot, escrita literária.

A ideia desse estudo construiu-se a partir das leituras de alguns poemas de Sophia de Mello Andresen em seu livro *Obra poética* (2011)[3], sendo possível perceber, interposta em alguns poemas, a reflexão a respeito do fazer poético, em especial no poema "Escrita do poema", dentre outros. Essa leitura nos remete de imediato à poeta brasileira Henriqueta Lisboa, cuja obra "Flor da Morte" (2004), fonte de minha pesquisa acadêmica, se encontra permeada de reflexões também acerca da escrita literária.

Como suporte teórico mais determinante temos o crítico Maurice Blanchot, dono de um pensamento teórico ímpar, que coloca em xeque a maior parte das teorias em torno da literatura. A obra que mais contribui para corroborar essas ideias-reflexões-pensamentos é *O espaço literário* (1987)[4], tudo sob o viés da literatura contemporânea e suas ricas possibilidades de interpretações. Na impossibilidade de uma conclusão que fecha e que determina algo, o que nos sobra, em lugar disso, é um estudo que questiona, que pergunta, que reflete ao invés de mergulhar nas certezas e convicções, logo, inquieta mais do que assossega, sendo exatamente essa a intenção deste texto.

Para iniciarmos nossa reflexão, partimos então, do poema de Sophia de Mello B. Andresen:

ESCRITA DO POEMA
A mão traça no branco das paredes
A negrura das letras
Há um silêncio grave
A mesa brilha docemente a seu pedido

De certa forma
Fico alheia

(2011, p. 523)

---

[1] Aluna do Programa de Pós-Graduação em Letras/Literatura - Universidade Federal do Ceará (UFC).
E-mail: luamarcia@gmail.com.br.
[2] Professor Dr. do Programa de Pós-Graduação em Letras/Literatura - Universidade Federal do Ceará (UFC).
[3] ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Portugal. Caminho, 2011.
[4] BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário.* Trad.: Alvaro Cabral. Rio de Janeiro:
Rocco, 1987.

O que logo nos chama atenção, para iniciarmos esse pensamento sobre o fazer poético, é o próprio título do poema "Escrita do poema", em que pode nos sugerir não uma fórmula, mas uma ação, ação essa quiçá mais importante do poeta em seu caminho errante da escrita literária, uma escrita que não vem (ou ao menos não deveria vir) com a intenção de determinar algo, pelo contrário, em lugar disso abrir o leque de possibilidades.

No poema temos uma mão, o branco da parede, as letras, a negrura das letras, a mão diante do significante, mas no meio está o "silêncio grave", a ausência do significado, o silêncio que não diz. Há a mesa que docemente brilha como se atendesse a um pedido. Mas de quem ou de que seria esse pedido? Para quê esse pedido?

A mão traça algo, mas algo que está na ausência do significado, que está no silêncio, na brancura, na negrura das palavras, ou seja, algo indeterminado em que a voz poética parece nos dizer que a poeta está alheia a determinar algo, a ordenar que a poesia se faça, como se estivesse alheia às coisas do mundo, à luminosidade do mundo. É a poesia que se faz presente e que a toma, ela é senhora soberana, é ela quem toma a mão da poeta e dali em diante nada mais a autora pode dominar. Não é a poeta que se apropria da poesia, pelo contrário, é a poesia que se apropria da poeta mediante a escrita, dentro de um espaço que não pertence à lógica e à razão, mas que é possível dentro do espaço literário.

O ato da escrita é uma elaboração do feito artístico, há um embate de forças. Uma consiste no poder de parar a mão do escritor –de parar de escrever–; a outra se dá pela necessidade do autor de atender à exigência da obra, atender a essa força impulsionadora e fascinante que o seduz e o compraz, em que ele busca aproximar-se do nada de onde ela procede, tem origem, ao mesmo tempo em que se afasta dele, interpondo entre ambos a realidade concreta e ilusória da linguagem e escrita literária. Sobre esse duelo de construção, esse embate de forças, Blanchot também se deteve, dando atenção ao modo como as forças até aqui descritas atuam na elaboração do feito artístico. Vejamos:

> Acontece que um homem que segura um lápis, mesmo que queira fortemente soltá-lo, sua mão, entretanto, não o solta, ela fecha-se mais, longe de se abrir. A outra mão intervém com mais êxito, mas vê-se então a mão a que se pode chamar doente esboçar um leve movimento e tentar retomar o objeto que se distancia. (1987, p. 15)

Esse fenômeno que experimenta a mão do artista em certos momentos: uma enorme necessidade de agarrar o lápis, de dominar a escrita e ter o poder de interromper o que se escreve, é de uma ordem, uma exigência imperiosa a qual Blanchot chama de "preensão persecutória". É a mão do controle. Essa mão move-se dentro de um tempo pouco humano, que não é o da ação viável, nem o tempo da esperança, mas antes, como explica o autor francês, é a sombra do tempo, "a sombra do tempo, ela própria mão de uma sombra deslizando irrealmente para um objeto convertido em sua sombra" (BLANCHOT, 1987, p.15). Tempo pouco viável o dessa mão doente, ele é o mesmo que o autor associa com a narrativa: tempo não humano, tempo inexistente, em que tudo se encontra presente, agora mesmo e já. Não obstante a perseguição e o desejo de retomar o lápis, essa mão não se importa em dar fim ao trabalho. Ela parece querê-lo sempre presente, sempre em trânsito, ela se recusa a dar-lhe um fim e entregá-lo ao passado. Atendendo ao apelo que lhe faz a fala errante, essa mão faz do escrever um "entregar-se ao fascínio da ausência de tempo" (ibid, p. 21).

Escrever é um ato de entregar-se totalmente à escrita, é entregar-se ao fascínio da ausência de tempo, é um tempo sempre presente, sem presença. Mas há mesmo como ser total essa entrega? A voz poética declara, diante da cena da escritura: "De certa forma / fico alheia". Se o alheamento se dá "de certa forma", ele não é completo. Há então um embate entre a mão doente que traça as letras e um ser que de alguma maneira pertence a um espaço que não é o literário. De um lado, há uma entrega ao fascínio da ausência de tempo; de outro, há alguém que não consegue se alhear completamente e que "de certa forma" parece exercer algum controle. Eis a consciência do risco. Assim se faz a poesia. Não obstante, a ideia de alheamento pode conduzir a outro pensamento, como se verá adiante.

Refletindo sobre o ato da escrita literária também podemos nos remeter ao poema "O Saltimbanco", da obra *Flor da Morte* (2004), da poeta brasileira Henriqueta Lisboa. Vejamos:

O Saltimbanco

Brinca com a morte o saltimbanco.
Que morte? A de soltos cabelos
e corpo elástico de onda,
gêmea, esposa, parelha?

Será morte igual à outra,
esta com que o saltimbanco
brinca, nos fios ariscos,
dançante na bicicleta,
no galope do ar com flores
vencendo de um salto a abóboda?

Será outra, acaso fúlgida
como os acenos da turba
enlouquecida de vinhos
em cascata despenhando-se
pelas montanhas da aurora?
Será mais bela que a vida
a morte do saltimbanco
— Ofélia sorrindo n'água
com fascínio de amante
e seios deliquescentes?

Ah, o saltimbanco brinca:
lírio em voo de núpcias.

(LISBOA, *Flor da Morte*, 2004, p.1 77)

Esse poema também está permeado de reflexões a respeito do fazer poético. E o que poderia nos apontar isso? Algumas ideias como a do saltimbanco como representação do poeta, a do salto como representação da inspiração, a fascinação do artista diante do "brincar com a morte", nos leva a pensar no ato do artista, por que não pensar, então, no ato da escrita?

O poema todo é construído por interrogações, há um espetáculo da morte, uma dança, um mistério que nos atrai. O título do poema chama a atenção, pois saltimbanco, além de significar artista, segundo Houaiss, também figurativamente significa pessoa que não é digna de confiança e consideração, farsante, e isso pareceria negativo se pensarmos esses substantivos dentro de uma lógica racional, comum, dentro de um sistema moral ou religioso, mas aqui, justamente fora dessa luminosidade ocidental, mas dentro do espaço literário, podemos pensar no saltimbanco

como o poeta, o ser errante, um ser incerto, como incerto e obscuro é o mundo poético, obscuro no sentido de indefinido, da mesma forma que indefinida é a arte, a poesia, a literatura, não há uma verdade única, não há nem mesmo uma verdade determinada dentro do espaço literário.

O saltimbanco brinca, e esse verbo brincar é não falar a sério, é gracejar, é expressão do desejo, assim como a inspiração que também o é. Brincar com a morte é não olhar para ela nem com pavor e medo nem como algo que nos traia, muito menos algo de que possamos ser senhores, ter o domínio. Mas o saltimbanco sabe que a morte é um risco, e o risco é entregar-se ao não-essencial, esse não-essencial que é a matéria da literatura, da arte. Temos, então, uma concepção de arte, fazer arte é correr risco, é correr risco porque estamos entregues a uma insegurança ilimitada, é morrer para a infinitude, essa morte é uma morte que jamais acaba porque ela está sempre acontecendo, é o morrer sem morrer, o estar sempre a morrer, a impossibilidade da morte.

Mas de onde vem esse pensamento? Blanchot nos fala que o escritor para escrever deve morrer para o mundo, isso nada mais significa que entregar-se totalmente à literatura, assim, podemos compreender que o autor francês nos leva a pensar em uma arte pura, uma arte não contaminada pelas coisas do mundo ou que se desvie delas, morrer para o mundo é não contaminar a obra com as coisas externas. Um escritor não escreve a obra, ele escreve um livro, ele não apreende a obra, mas ele tenta uma aproximação da obra, "uma ilusão sob a forma de livro" (BLANCHOT, 1987, p. 13), porque ele não determina a obra, ele a escreve, mas é ela que se apodera dele, é ela que segura sua mão e o leva para o *outro lado* "o lado que não está voltado para nós, nem é iluminado por nós" (ibid, p.130) é o que Rilke, mencionado por Blanchot, chama também de "relação pura", "o fato de estar, nessa relação, fora de si, na própria coisa e não numa representação da coisa"(ibid, p. 132), e assim, também, como a voz poética nos fala no poema de Andresen, podemos perceber essa similitude em relação ao mergulho na escrita literária, esse outro lado, nos versos: "De certa forma/Fico alheia".

Sobre esse outro lado Blanchot diz:

> Seria, portanto, o que nos escapa essencialmente, uma espécie de transcendência, mas da qual não podemos dizer que tenha valor e realidade, da qual sabemos somente que estamos "desviados" dela. (BLANCHOT, 1987, p. 131)

Esse desvio, esse não poder voltar-se para ela, a obra, se dá por conta de sermos seres ilimitados, "o limite detém-nos, retém-nos, desvia-nos" (BLANCHOT, 1987, p. 131), ter acesso ao ilimitado, ou seja, ao espaço literário, "seria, portanto, entrar na liberdade do que é livre de limites" (idem), entrar no lado obscuro, por isso o escritor não tem o domínio da obra, não tem a obra, mas uma representação dela. Uma representação da obra não é a obra. Só podemos ter acesso a esse ilimitado através da linguagem, o autor não tem a sua obra, o que ele tem é um discurso sobre ela, e um discurso não é a obra.

> [...] a obra só é obra quando através dela se pronuncia, na violência de um começo que lhe é próprio, a palavra ser, evento que se concretiza quando a obra é a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê. (BLANCHOT, 1987, p. 13)

O artista pertence à obra, mas o que pertence a ele é somente o objeto, um livro, um quadro, ainda a esse respeito continua Maurice Blanchot:

> O escritor pertence à obra, mas o que lhe pertence é somente um livro, um amontoado mudo de palavras estéreis, o que há de mais insignificante no mundo. O escritor que sente esse vazio acredita apenas que a obra está inacabada, e crê que um pouco mais de trabalho, a chance de alguns instantes favoráveis permitir-lhe-ão, somente a ele, concluí-la. Por tanto, volta a por a mão na obra. Mas o que quer terminar continua sendo o interminável, associa-o a um trabalho ilusório. E a obra, em última instância, ignora-o, encerra-se sobre sua ausência, na afirmação impessoal, anônima, que ela é — e nada mais. (BLANCHOT, 1987, p. 13).

Na primeira estrofe do poema o Saltimbanco brinca com a morte, mas que morte seria essa? Seria igual à *outra*, mas que outra? Assim parelha, gêmea, esposa, como algo que lhe pode parecer íntimo, sem ressalvas e medos? A de corpo elástico de onda, que vem e que torna, que pode surgir de um salto a retornar com ele? Também podemos pensar na questão da inspiração? Aquela em que o saltimbanco mergulha sem medo, que brinca, que se entrega mesmo sabendo do risco da morte?

Para essas reflexões recorremos mais uma vez ao pensamento de Blanchot, em que ele nos fala de uma noite, sendo que ele a denomina de primeira noite, aquela em que há uma função: a do repouso, a do silêncio e do descanso, a noite em que se dorme, é a que é acolhedora, do sono, em que tudo desaparece. Porém quando tudo desapareceu surge então a "outra noite", que é a inspiração, "é o que se pressente quando os sonhos substituem o sono" (BLANCHOT, 1987, p.164), essa outra noite é a noite da literatura, é a que é incerta, a que não acolhe, a que não se abre, nela "está-se sempre do lado de fora" (idem), e que tampouco se fecha. Não é a verdadeira noite, é a noite sem verdade, a qual, entretanto, não mente nem é falsa, "não é a confusão onde o sentido se desorienta, que não engana" (idem), mas que também não garante o correto.

Essa "outra" é o outro lado, é a inspiração, é aquele lado que o artista está sempre buscando, mas que nunca tem um fim, é a morte que não se encontra, "é o esquecimento que se esquece, que é no seio do esquecimento a lembrança sem repouso". Morrer é, assim, "abranger a totalidade do tempo e fazer do tempo um todo, é um êxtase temporal" (ibid):

> Nunca se morre agora, morre-se sempre mais tarde, no futuro, um futuro que nunca é atual, que só pode chegar quando tudo estiver consumado, e quando tudo estiver consumado não haverá mais presente, o futuro será de novo passado. Esse salto pelo qual o passado se junta ao futuro por cima de todo presente é o sentido da morte humana, impregnada de humanidade. (BLANCHOT, 1987, p. 165).

A tarefa de morrer é também a tarefa artística, o salto do artista é incerto, ele não sabe se ao saltar atingirá o cume da abóbada, mas salta para o incerto, o infinito, salta para a morte – o voo de núpcias–, salta para a arte, pois a arte também é um caminho desconhecido, em que toda a prática, o talento, o saber soçobram rumo ao incerto. Assim como o poema de Andresen, em que nos diz de uma mão que traça algo incerto, ausente de forma e significado, em que temos, apenas, a negrura das letras no branco das paredes, o que pode nos remeter a um ato de escrita. Não há uma determinação de algo, uma manifestação explícita de um significante atrelado a um significado, o que há é um silêncio grave, um silêncio profundo e de grande intensidade. Quanto ao saltimbanco, mesmo com todas as possíveis técnicas acrobatas esse artista não tem a certeza de nada, mas inspirado, mesmo assim, opta pelo salto para o infinito. Ele tem que ignorar o mundo, porque esse é finito, é o mundo dos homens, assim como a poeta fica, de certa forma, alheia, nos versos de Andresen. O artista quer fazer uma obra e fazer da morte sua obra, pois o caminho da arte é como o caminho da morte: desconhecido.

Blanchot, refletindo sobre o pensamento de Rainer Maria Rilke, poeta alemão do século XX, a respeito dessa relação, desse diálogo de morte e arte, nos explica que a arte é um caminho desconhecido, em que toda a prática, o talento, o saber soçobram rumo ao incerto:

> A arte talvez seja um caminho na direção de si mesmo, pensa Rilke em primeiro lugar, e talvez em direção de uma morte que seria nossa, mas onde está a arte? O caminho que aí conduz é desconhecido. A obra exige, sem dúvida, trabalho, prática, saber, mas todas essas formas de aptidão mergulham numa imensa ignorância. A obra significa sempre: ignorar que já existe uma arte, ignorar que existe um mundo. (BLANCHOT, 1987, p. 121).

O que essa citação blanchotiana nos traz nada mais é do que uma ideia interessante de pensar a arte, livre de todos os saberes que o homem tenta imprimir nela, em que fala de uma obra autônoma, ou seja, fazer arte é ignorar que já existe uma arte, fazer arte é ignorar que existe um mundo, isso é uma forma de morrer para o mundo, para a cultura, para a arte preexistente, só assim podemos pensar em uma arte pura ou desviada ao máximo desses saberes e verdades.

Assim, na leitura dos poemas apresentados, tanto da poeta mineira, quanto da poeta portuguesa, podemos refletir sobre uma concepção de fazer poético, que esteja fora do mundo, do tempo cronológico do mundo, e que mesmo em um salto ou em um silêncio profundo parece nos falar da busca de uma arte pura, da busca incessante, que esteja fora do tempo e do espaço, descontaminada de determinações e saberes, uma arte que só nos permita sua fala através da "outra noite", onde nada está a serviço do homem, nem tem utilidade e hierarquia, uma arte que tenha o mínimo de contaminação das coisas e sentimentos do mundo, em que o artista esteja alheio, ou seja, tenha que morrer constantemente para a realização da escrita, essa é sua experiência de êxtase – sua experiência de morte – onde o que pode parecer vazio na verdade é plena fecundidade.

REFERÊNCIAS

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, *Obra poética*. Portugal. Caminho, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário.* Trad.: Alvaro Cabral. Rio de Janeiro:

Rocco, 1987.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico*. SP: Editora Objetiva, 2009.

LISBOA, Henriqueta. *Flor da morte.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

HERÓI: SER OU NÃO SER?

Marília Angélica Braga do NASCIMENTO
Ana Marcia Alves SIQUEIRA (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará

Resumo: Este trabalho tece reflexões em torno do conceito de herói, problematizando sua utilização no âmbito literário. Procuramos discutir a atribuição do termo "herói" a diferentes tipos de personagens, considerando sua (in)adequabilidade para se referir a protagonistas de criações literárias mais modernas. Assim, partindo do pressuposto de que a cultura, de modo geral, e a literatura, de modo particular, contribuíram para a formação de um modelo heroico idealizado no imaginário humano, refletimos sobre o uso do termo supracitado para se referir a personagens que não se caracterizam exatamente como modelo de heroísmo. Em termos de análise, comentamos especificamente as personagens Lalino Salãthiel e Augusto Matraga, protagonistas de dois contos do volume *Sagarana*, de Guimarães Rosa.
Palavras-chave: Herói. Anti-herói. Lalino Salãthiel. Augusto Matraga. Guimarães Rosa.

Se tomado de modo solto ou aleatório, o termo "herói" pode ativar uma gama de imagens que perpassam a experiência humana. Dessa forma, o rol seria imenso, podendo ser ilustrado por personagens que vão desde a esfera mitológica, se pensarmos num Hércules ou num Prometeu, por exemplo, passando por figuras epopeicas, como Odisseu, ou trágicas, como Édipo, até chegar a figuras mais modernas como um Dom Quixote e mais uma série de personagens que geralmente são vistas como representativas de heroísmo. Os exemplos seriam inúmeros se fôssemos considerar as mais diferentes épocas da história da literatura universal ou mesmo da literatura ocidental. O número tenderia ao infinito, sobretudo se considerarmos os diferentes gêneros compreendidos pela arte literária.

A questão do herói, conforme salienta Martin Cezar Feijó (1984, p. 10), "atravessa os tempos numa sobrevivência surpreendente." Uma prova disso é a própria elaboração deste estudo, motivado por indagações em torno dessa temática. Todavia, a ideia aqui não é historiar ou traçar uma trajetória da figura do herói e de suas configurações ao longo do tempo. Embora toquemos nesse aspecto, o ponto central que procuramos examinar, ainda que de modo breve, em virtude das contingências do espaço discursivo aqui delimitado, é o conceito de herói e sua utilização no âmbito literário. Nesse intuito, buscamos discutir a atribuição do termo "herói" a diferentes tipos de personagens, considerando sua (in)adequabilidade principalmente no que se refere a protagonistas de formas literárias mais modernas, como o romance, a novela, o conto, por exemplo, uma vez que a forma romanesca estrutura seu enredo sobretudo em torno das ações de uma personagem central, de um ser ficcional que protagoniza a história narrada.

Desse modo, tendo em vista que o texto literário constrói-se como releitura da realidade, ou seja, que esta serve de referência para sua construção, apresentando-nos personagens muitas vezes designadas como herói, surgem, inquietando-nos, alguns questionamentos, colocados nos seguintes termos: em que circunstâncias uma personagem é vista como herói? Ou o que exatamente faz dela um herói ou um anti-herói? Ou um pícaro? Ou um malandro? Essas classificações podem se confundir? A personagem que protagoniza a narrativa ficcional pode figurar como categoria que não se encaixa em nenhuma delas? Esses rótulos ou etiquetas são ainda aplicáveis satisfatoriamente a certos tipos de personagens nascidas na modernidade literária?

Tais questionamentos são aguçados quando tomamos, por exemplo, personagens como Augusto Matraga e Lalino Salãthiel, protagonistas, respectivamente, das narrativas "A hora e vez

de Augusto Matraga" e "A volta do marido pródigo", insertas no volume *Sagarana*, publicado em 1946 pelo escritor mineiro João Guimarães Rosa (1908-1967). Assim, indagamos: assumindo o papel de protagonizar as narrativas em foco, seriam Matraga e Lalino heróis? Se não, o que seriam eles? Poder-se-ia classificá-los conforme alguma das outras designações acima mencionadas ou seria necessário pensar em novas denominações? Nesse sentido, pretendemos analisar a configuração de ambas as personagens, problematizando possíveis classificações que poderiam ser a elas atribuídas.

Perante essas questões, convém, pois, comentar, inicialmente, o conceito de herói, pensando ao mesmo tempo as relações com outros conceitos a ele associados. Feijó (1984) esclarece que o herói nasce no contexto do mito – por meio das crenças e dos ritos das sociedades primitivas –, penetra na História – com a formação das sociedades estratificadas em classes, do Estado e de suas instituições, com o registro escrito – e projeta-se na Literatura, transformando-se "numa importante categoria estética", que manifesta uma espécie de busca da compreensão da essência humana.

Consultando o verbete "herói" (e heroína) do *Dicionário de termos literários*, podemos conferir a afirmação de Massaud Moisés (1978, p. 272) sobre o termo, que vem do "grego *hêros*, homem divinizado, filho ou descendente de deus", servindo para designar, de modo genérico, "o protagonista, ou personagem principal (masculina ou feminina), da epopéia, prosa de ficção (conto, novela, romance) e teatro." Nesse sentido, observa-se que a referida designação está intimamente ligada ao conceito de personagem, o que nos remete às considerações de alguns estudiosos dessa categoria narrativa. Antonio Candido (2009), por exemplo, aborda-a considerando-a no contexto do romance e conferindo-lhe relevo em meio aos elementos centrais responsáveis pelo desenrolar da narrativa. Para ele, a personagem é o que há de mais vivo, atuante e comunicativo no romance, uma vez que ela confere vida ao enredo, às ideias, aos significados e valores nele contidos. De acordo com essa perspectiva, podemos tomar o herói como essa personagem que, por meio de suas ações, de seu comportamento e atitudes, coloca-se como elemento fundamental e decisivo na construção do texto ficcional.

Em consonância com o pensamento de que a personagem – incluindo-se aí o herói – é uma categoria essencial para os estudos narrativos, Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (1988, p. 210) consideram que

> A postulação teórica do conceito de *herói* relaciona-se diretamente com uma concepção antropocêntrica da narrativa: trata-se de considerar que a narrativa existe e desenvolve-se em função de uma figura central, protagonista qualificado que por essa condição se destaca das restantes figuras que povoam a *história* (v.). Esta e as categorias que a estruturam são, pois, organizadas em função do *herói,* cuja intervenção na *ação,* posicionamento no *espaço* e conexões com o *tempo* (v. estes termos) contribuem para revelar a sua centralidade indiscutível.

As considerações acima atestam a relevância da figura heroica em sua relação com outros elementos, colocando-a como eixo em torno do qual estes giram e atribuindo-lhe, portanto, papel fundamental para a estruturação da narrativa. Os autores referem-se ao herói como uma figura de destaque, um "protagonista qualificado" e, como vimos, conforme a acepção veiculada no verbete de Moisés, a visão grega que nos foi legada enfatiza, um caráter elevado para a figura do herói, distinguindo-o de outros seres por apresentar qualidades e feitos notáveis. Como se sabe, esse aspecto foi difundido pela literatura clássica e resgatado pelo Renascimento e, pelo menos

em parte, pelo Romantismo, de tal modo que foi essa imagem elevada, de um ser diferenciado e digno de admiração por características positivas, como coragem, nobreza, espírito de justiça, entre outras, que permaneceu no imaginário coletivo. Mas, se designamos como herói esse ser "superior" dotado de ares quase divinos, faria sentido chamar de herói – como ainda tem sido feito nos estudos literários – personagens que surgem, por exemplo, com propostas literárias como as do Realismo e do Naturalismo, e mesmo no Romantismo, que destoam dessas características positivas admiradas por nós até hoje?

Pensando a literatura como algo que nasce em um contexto social, em determinado meio ambiente, como parte de uma cultura, René Wellek e Austin Warren (1971) veem-na não como mera documentação, não como simples reprodução da vida, mas como possibilidade de interpretação desta. Em virtude disso, tecendo considerações sobre as relações entre literatura e sociedade, eles afirmam que "Os heróis e as heroínas da ficção, os vilões e as aventureiras, encerram interessantes indicações sobre essas atitudes sociais." (WELLEK e WARREN, 1971, p. 130).

Em consonância com esse pensamento, e considerando o conceito de herói não estritamente em termos de construção estética, mas também em termos axiológicos, Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1976) afirma que ele se relaciona aos códigos culturais, ideológicos e éticos da sociedade, sofrendo variações de acordo com a época histórica, o grupo social e os valores a este pertencente. Desse modo, num determinado contexto sociocultural, o herói pode corresponder exemplarmente aos códigos adotados pela sociedade na qual se insere, encarnando seus valores morais e ideológicos. Em outro, ele pode encarnar uma atitude transgressora, não se submetendo aos paradigmas exaltados pela comunidade, assumindo, contrariamente, um comportamento digno de repreensão, desprezo, condenação ou punição.

Observa-se, assim, que as sucessivas reconfigurações sócio-histórico-culturais influem na criação literária, indiciando mudanças não apenas na forma do texto ficcional, mas também na construção das personagens que nele atuam. A partir do período setecentista, por exemplo, despontam novidades que procuram modificar aspectos tradicionais do romance cortês, dispensando uma maior atenção a elementos da realidade cotidiana, aos condicionamentos sociais, aos anseios individuais. Desse modo, as modificações processam-se no que tange aos aspectos estruturais, temáticos ou estilísticos, alcançando também a figura heroica. A esse respeito, Georg Lukács (2009) teoriza sobre diferenças entre o herói da epopeia e o protagonista do romance moderno, designado como herói problemático. Para ele, o primeiro vence todos os obstáculos que lhe são interpostos e cumpre com sucesso sua trajetória porque o mundo epopeico configura-se como um todo essencial e harmônico, plenamente dotado de sentido, enquanto o segundo, diferentemente, precisa caminhar sozinho, sem auxílio de deuses, esbatendo-se inutilmente perante as contrariedades que lhe são impostas pelo mundo fragmentado onde se move. Assim, um vence e o outro é vencido. Onde estaria então o heroísmo deste último? Tratar-sei-ia, neste caso, de um herói realmente, já que não logra vitória?

Se o protagonista não consegue sair vencedor de suas lutas, se ele não apresenta a valentia, o destemor, a força, as qualidades que normalmente notabilizam a figura heroica, ele seria o avesso do herói? Seria uma espécie de anti-herói? Acerca deste último, Reis e Lopes (1988, p. 192) afirmam que "A peculiaridade do *anti-herói* decorre da sua configuração psicológica, moral, social e econômica, normalmente traduzida em termos de desqualificação." Os autores acrescentam que "o estatuto do *anti-herói* estabelece-se a partir de uma desmitificação do herói, tal como o Renascimento ou o Romantismo o entenderam". Para eles, "a transição da *epopéia* para o

romance" constituiu-se "como um fator de desvalorização", "banalizando a figura do protagonista e apresentando-o não raro eivado de defeitos e limitações". Sob essa perspectiva, o anti-herói é apresentado "como personagem atravessada por angústias e frustrações", que "concentra em si os estigmas de épocas e sociedades que tendem a desagregar o indivíduo" (REIS e LOPES, 1988, p. 192).

Em nossa compreensão, a caracterização acima parece se confundir com aquela delineada por Lukács e atribuída ao que ele chamou de herói problemático. Seriam, então, expressões diferentes para se referir a um mesmo tipo de personagem? Vale observar, entretanto, que antes da literatura produzida após o Romantismo, que parece ter consagrado a figura do anti-herói, já havia manifestações que apresentavam características desse tipo de personagem. Exemplos disso são Dom Quixote, que surge como paródia dos protagonistas das novelas de cavalaria, e Lázaro de Tormes, que tenta sobreviver em uma sociedade estratificada e estamental pautada na hipocrisia. Este último inaugura a linhagem dos pícaros, protagonistas dos romances picaresco que se propagaram na Espanha durante o século XVI. O pícaro configura-se como indivíduo marginal, valendo-se da astúcia e da trapaça na luta pela própria sobrevivência. Assim, o pícaro coloca-se na condição de anti-herói na medida em que se mostra como inversão do tipo de protagonista que ainda permeava a prosa de ficção à época de seu aparecimento. A partir de então, nota-se, portanto, uma desconstrução do modelo de herói pautado em valores sublimados, que será intensificada pela literatura realista e naturalista.

Na esteira dessa desconstrução, no contexto brasileiro, surge um tipo específico de protagonista, caracterizado por Antonio Candido (1993, p. 26) nos seguintes termos: "é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores.". Trata-se do malandro, que pratica a astúcia gratuitamente, fato que o aproxima de certas figuras celebradas pelas histórias populares, como Pedro Malasarte, por exemplo. O malandro teria, assim, origens nos modelos populares que comumente se valem da esperteza, em tipos folclóricos, em figuras lendárias que, seguindo uma linha satírico-cômica, povoam o imaginário popular.

Feitas essas considerações, voltemos aos protagonistas que suscitaram alguns dos questionamentos aqui colocados: Lalino Salãthiel e Augusto Matraga. O primeiro, também designado como Laio pelas outras personagens ao longo da narrativa, é apresentado ao leitor nos seguintes termos: "Mas, lá detrás, escorregando dos sacos e caixotes que vêm para o armazém, dependura o corpo para fora, oscila e pula, maneiro, Lalino Salãthiel." (ROSA, 1984, p. 84). O "molejo" e a lepidez dos gestos sugerem as sutilezas da personagem no que se refere a seu modo de agir e, principalmente, à maneira de arquitetar planos para o alcance dos objetivos visados, como se nos vai revelando no decorrer dos capítulos. Chama-nos a atenção, pela fonética, o primeiro nome da personagem, o qual nos remete ao adjetivo "ladino", utilizado para designar alguém que se vale constantemente da astúcia, da esperteza, qualificativo este que corresponde adequadamente à personagem em questão. Tais características remete-nos ao pícaro e também ao malandro, haja vista ambos valerem-se desses expedientes, embora por motivações distintas.

As atitudes de Lalino atestam a astúcia da personagem, sua esperteza para não agir precipitadamente, mas de maneira cautelosa, mesmo que, no momento imediato, não tenha ainda um plano traçado: "– Esperando sem pensar em nada, p'ra ver se alguma idéia vem...". (ROSA, 1984, p. 108).

A maneira de andar e de se vestir é outro aspecto indicador de semelhanças com o malandro. Lalino dirige-se ao patrão "bamboleando, sorridente. Blusa cáqui, com bolsinhos,

lenço vermelho no pescoço, chapelão, polainas, e, no peito, um distintivo, não se sabe bem de quê. Tira o chapelão: cabelos pretíssimos, com as ondas refulgindo de brilhantina borora." (ROSA, 1984, p. 84). O modo de se trajar contrasta, assim, com o dos colegas de trabalho, uma vez que Generoso, um dos empregados, afirma que Lalino chega "todo enfeitado".

Mas, em outro aspecto, Lalino assemelha-se ao pícaro. Ele parece ter aversão ao trabalho, característica revelada em suas atitudes: é o único que chega atrasado, por volta das dez horas da manhã, quando todos os demais já se encontram em pleno serviço, conforme podemos perceber na fala de Tercino, um dos outros trabalhadores: "– Trabalhar é que não trabalha. Se encosta p'ra cima e fica contando história e cozinhando o galo..." (ROSA, 1984, p. 85). A expressão "cozinhar o galo" veicula exatamente o sentido que a observação insatisfeita do colega quer destacar: Lalino procura "matar" o tempo, gastar as horas de trabalho em "conversa fiada", inventando histórias de teatro para o patrão, a fim de adiar ainda mais o começo do serviço. Ao contrário do pícaro, porém, que rejeitava o trabalho por querer se assemelhar à nobreza, classe social que não trabalhava, Lalino adia o início das atividades sem motivo plausível.

É interessante observar que o título da narrativa justifica-se pela atitude covarde de Lalino de abandonar a mulher, Maria Rita, sem nada lhe comunicar, indo embora como em fuga: "Ela não sabe de nada, porque eu vou assim, meio assim, de fugido..." (ROSA, 1984, p. 97). Iludido pela fantasia, como o filho pródigo da parábola bíblica, ele parte para o Rio de Janeiro, na esperança de desfrutar a vida na companhia de mulheres bonitas e loiras como as que contemplava nas "figuras e fotografias da revista de cinema". Passados meses, tendo usufruído o que queria e dilapidado todo o dinheiro, de modo semelhante à personagem da parábola, ele decide retornar para casa, mas, somente à custa de muitos estratagemas, de muita astúcia e pertinácia, consegue reaver a esposa, alcançando, portanto, o seu intento.

Augusto Matraga, por sua vez, protagonista da novela que leva seu nome, ele é apresentado logo nas primeiras linhas: "Matraga não é Matraga, não é nada. Matraga é Esteves. Augusto Esteves, filho do Coronel Afonsão Esteves, das Pindaíbas e do Saco-da-Embira. Ou Nhô Augusto – o homem –" (ROSA, 1984, p. 341). A despeito da negativa inicial, que poderia indicar um indivíduo de pouca importância, percebemos, nesta apresentação e em outros trechos do enredo, uma origem abastada. A filiação e a própria designação "Nhô" indicam o *status* social (sem falar do significado do primeiro nome, índice de nobreza) dessa personagem rosiana.

Walnice Nogueira Galvão (2008), argumenta que os três nomes da personagem (Matraga, Augusto Estêves e Nhô Augusto) correspondem, respectivamente, a uma esfera mítica (nome de santo), social (nome de fazendeiro rico e prepotente) e individual (nome do "indivíduo em sua demanda"). Observa-se, também, que a tríade onomástica guarda relações com as diferentes etapas da vida do herói, as quais podem ser identificadas e distintas pelo leitor ao longo da narrativa. (GALVÃO, 2008, p. 76).

Nhô Augusto mostra-se um sujeito imponente, conforme a descrição que dele se faz quando se aproxima para dar o lance no leilão da Sariema: "E, aí, de repente, houve um deslocamento de gentes, e Nhô Augusto, alteado, peito largo, vestido de luto, pisando pé dos outros [...]" (ROSA, 1984, p. 342). Ao contrário de Lalino, que inspira risos escarnecedores dos colegas, o fazendeiro, com seu porte altaneiro e sua firmeza no andar, impõe respeito e temor por parte daqueles que o rodeiam. Nessa altivez de aspecto e de postura, ele se aproxima, de certa forma, do herói idealizado pela literatura clássica, que ganha admiração dos que o cercam, redundando em reconhecimento e fama.

Apesar do *status* social, após a morte do pai, e levando uma vida desregrada, Nhô Augusto acaba perdendo suas posses e seus homens para o rival Major Consilva, além da mulher, que foge com o amante, Ovídio Moura, levando consigo a filha. Informado desses acontecimentos, enfurecido, Nhô Augusto decide ir confrontar, sozinho, seu inimigo: "Nele mal-e-mal, por baixo da raiva, uma ideia resolveu por si: que antes de ir à Mombuca, para matar o Ovídio e a Dionóra, precisava de cair com o major Consilva e os capangas. Se não, se deixasse por acertar, perdia a força." (ROSA, 1984, p. 350).

Aqui podemos observar o desejo de vingança da personagem, ligado ao sentimento de defesa da honra, pois temia, em caso de não ir se defrontar com o Major, "perder a força". E, em relação à traição da mulher, Quim Recadeiro, seu capanga fiel, havia alertado: "- ... Eu podia ter arresistido, mas era negócio de *honra*, com sangue só p'ra o dono" (ROSA, 1984, p. 349, grifo nosso). Todavia, Nhô Augusto tem seu intento frustrado. Ao chegar à chácara do Major, sem ter sequer a oportunidade de descer do cavalo e empreender um confronto justo (individual) com aquele, é atacado a pauladas pelos jagunços a serviço de seu desafeto. Após o ataque covarde, deixando o desafiante praticamente moribundo, os algozes recebem a ordem de marcá-lo a ferro e matá-lo. Mas, por um descuido deles, a vítima, depois de marcada, acaba fugindo. A partir de então, tem início um verdadeiro processo de penitência e purgação da personagem rosiana.

As características de valentia, destemor, sentimento de defesa da honra, aproximam a personagem da figura heroica anteriormente comentada e revela um contraste em relação a Lalino Salãthiel, por ser este mais próximo do pícaro e do malandro, conforme observamos. Todavia, apesar dos aspectos louváveis, Matraga padece de ambiguidades e de conflitos em sua caracterização, precisando enfrentar provações em sua jornada até encontrar seu destino. Nesse percurso, ratificamos, ele remete, em certos momentos, ao herói elevado, mas, por outro lado, também resvala, deixando vir à tona os instintos que procuram desvirtuá-lo. O heroísmo dessa personagem manifesta-se sobretudo em sua capacidade de, após um verdadeiro processo de purgação, conseguir domar seus ímpetos violentos e resignar-se a uma vida de paz e de solidariedade com o próximo, ajudando-o e defendendo-o oportunamente.

O protagonista renuncia aos instintos em favor de sua redenção e se sente interiormente satisfeito por fazê-lo. Ao final de seu percurso, seguindo uma lógica contrária aos valores terrenos e carnais, Nhô Augusto resigna-se e consegue vencer a tentação de voltar atrás, uma vez que seu objetivo é alcançar algo mais elevado, a sublimação da vida eternal.

As modificações da figura que protagoniza o texto ficcional, como dito anteriormente, marcam uma nova postura, acentuada pela estética romântica, responsável por difundir, entre outros aspectos, o individualismo, a atitude egocêntrica, a introspecção, o isolamento. Os novos elementos engendram uma figura marcada pela solidão, órfão de divindades protetoras, de numes tutelares e de objetos encantados. Ela precisa se valer por si mesma, movimentando-se em um mundo considerado como desprovido de sentido, pois suas expectativas são continuamente frustradas em virtude de serem mais amplas que as possibilidades de realização. O homem moderno debate-se solitariamente em seus conflitos interiores. O Romantismo traz à cena esse tipo de protagonista porque o romance cultivado então, ora procurando atender a valores burgueses, ora se contrapondo a eles, focaliza o indivíduo inconformado com o mundo ao seu redor, a vida para ele carece de sentido.

Assim, diante do exposto, compreendemos que a figura do protagonista literário não se constitui como paradigma rígido, permanente, inalterável, mas, ao contrário, está sujeita a

modificações, remodelações, mudanças decorrentes de fatores diversos. Assim, as novas configurações heroicas defrontam-se com novos desafios a serem vencidos, com diferentes provações, as quais ora podem requerer uma postura, ora podem solicitar outra. O desafio pode residir, inclusive, na escolha da atitude a ser tomada sob a responsabilidade de assumir as consequências, sejam elas boas, sejam más.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In*: _____ *et al* (org). **A personagem de ficção**. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 51-80.

_____. Dialética da malandragem. *In*: **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p.19-54.

FEIJÓ, Martin Cezar. **O que é herói**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Matraga: sua marca. *In*: **Mínima mímica**: ensaios sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 47-88.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. 2. ed. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

MOISÉS, Massaud. Herói. In: Dicionário de termos literários. Cultrix, 1978

REIS, Carlos e LOPES, Maria Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

ROSA, João Guimarães**. Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

WELLEK, René; WARREN, Austin. Trad. José Palla e Carmo. **Teoria da literatura**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.

JOSÉ SARAMAGO: O POETA POSSÍVEL

Denise Noronha LIMA
Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal do Ceará

Resumo: O primeiro livro de poesia de José Saramago, *Os Poemas Possíveis* (1966), deve ser considerado fundamental para o alicerce que sustenta a construção ficcional do escritor português. Analisando as cinco partes do livro, destacaremos os temas e as técnicas que caracterizam o estilo e a poética de Saramago, já anunciados nesse seu retorno à literatura, de que havia se afastado desde 1947. Vincularemos esse estudo ao contexto da obra e à memória do escritor, propondo uma leitura em que o eu, a história, o tempo e a tradição se apresentam como pilares sobre os quais a obra de Saramago se ergue, e de onde emerge a figura do autor e sua mundividência.
Palavras-chave: José Saramago, Poesia. Memória.

Na longa entrevista que concedeu a Carlos Reis, em 1997, Saramago afirmou que desejava, com a poesia que escreveu no início de sua vida literária, tentar explicar-se: "creio, aliás, que foi sempre essa a minha grande questão. Mesmo aí, nessa poesia, tratava-se menos de uma aventura poética do que do começo de uma tentativa, que se prolongou até hoje, de dizer ou de encontrar suficientes razões para eu dizer quem sou" (SARAMAGO in REIS, 1998, p. 110). Explicar-se, aqui, significa, portanto, dizer quem é. E como o autor acreditava que nós somos a memória que temos, dizer quem é, através da escrita literária, seja em poesia, romance, crônica ou qualquer outro gênero, significa tomar a memória como base, mesmo que involuntariamente, pois ela está não apenas nas lembranças que temos, mas em nosso próprio jeito de ser.

Percorrer a trajetória de Saramago, acompanhar a formação e a evolução de sua poética consistiria, assim, em mapear as várias formas que ele escolheu para "dizer-se" (a expressão é do autor). Por outras palavras, seria atingir a memória sob as palavras, a memória a tecer o homem e a obra. Em 1966, esse homem chegava aos 44 anos, e sua obra ainda não era. Talvez por isso, seu primeiro livro de poemas – afinal aquele que efetivamente lhe abriu espaço na historiografia literária portuguesa – nascerá sob o signo da probabilidade, da incerteza presente já no título: *Os Poemas Possíveis*.

Se qualquer estudo sobre essa obra deve informar o fato de que ela foi reeditada, com emendas do autor, dezesseis anos depois, no nosso caso isto é imperativo, menos pelas alterações feitas do que pela importância que atribuímos ao prefácio que Saramago escreveu para a segunda edição:

> Aparece esta edição de *Os Poemas Possíveis* dezasseis anos depois da primeira. Não é assim tanto, comparando com os dezasseis séculos que sinto ter juntado à minha idade de então. Pode-se perguntar se estes versos (palavra hoje pouco usada, mas competente para o caso) merecem segunda oportunidade, ou se a não ficaram devendo a porventura mais cabais demonstrações do autor no território da ficção. Se, enfim, estaremos observando um simples e nada raro fenómeno de aproveitamento editorial, mera estratégia daquilo a que costuma chamar-se política de autores, ou se, pelo contrário, foi a constante poética do trabalho deste que legitimou a ressuscitação do livro, porque nele teriam começado a definir-se nexos, temas e obsessões que viriam a ser a coluna vertebral, estruturalmente invariável, de um corpo literário em mudança. Aceitemos a última hipótese, única que poderá tornar plausível, primeiro, e justificar, depois, este regresso poético.
> Poesia datada? Sem dúvida. Toda a criação cultural há-de ter logo a sua data, a que lhe é imposta pelo tempo que a produz. [...]

> Poesia do dia passado, da hora tarda, poesia não futurante. E contra isto não haveria remédio. Salvo tentar trazê-la até ao seu autor, hoje, por cima de dezasseis anos e dezasseis séculos. Assim foi feito, e esta edição aparece não só revista, mas emendada também. Quase tudo nela é dito de maneira diferente, diferente é muito do que por outra maneira se diz, e não faltaram ocasiões para contrariar radicalmente o que antes fora escrito. Mas nenhum poema foi retirado, nenhum acrescentado. É então outro livro? É ainda o mesmo? Eu diria (e com este remate me dou por explicado) que o romancista de hoje decidiu raspar com unha seca e irônica o poeta de ontem, lacrimal às vezes. Ou, para usar expressões menos metafóricas, procurou tornar *Os Poemas Possíveis* possíveis outra vez. Ao menos (SARAMAGO, 1982, p. 13-14).

A primeira ideia que sobressai desse texto é a relação que o escritor estabelece com o tempo. Os dezesseis anos que passaram, entre uma edição e outra, ter-lhe-iam proporcionado experiências importantes, tanto de vida quanto literárias, a ponto de permitir a transformação imaginária do período em dezesseis séculos. Por outro lado, o tempo histórico também pode ser visto de uma perspectiva mais ampla nesse texto. É possível pensar, por exemplo, que o autor é fruto de uma tradição histórica e cultural de dezesseis séculos. Se recuarmos esse tempo do ponto em que o prefácio veio a público – 1982 -, será na Alta Idade Média que nos encontraremos, quando a Europa se reconfigurava após a queda do Império Romano e a invasão dos bárbaros. O surgimento do Cristianismo, que moldou o homem ocidental desde então, é o acontecimento mais importante do período, estando relacionado com todos os que lhe seguiram, inclusive com a obra de Saramago, de que será um dos temas centrais.

Na parte seguinte do prefácio, ao se perguntar sobre o merecimento dos poemas quanto a uma segunda oportunidade, Saramago toca no ponto crucial do texto, a nosso ver: a hipótese de que nesse livro "teriam começado a definir-se nexos, temas e obsessões que viriam a ser a coluna vertebral, estruturalmente invariável, de um corpo literário em mudança", sugerindo a ideia de germinação em *Os Poemas Possíveis,* o que não invalida a autonomia do livro como obra poética de qualidade suficiente para encarar com dignidade os seus sucessores.

Fortalecendo o vínculo entre a obra e o seu tempo, Saramago admite que sua poesia é datada, porque "toda a criação cultural há de ter logo a sua data, a que lhe é imposta pelo tempo que a produz". Mas isso não significa que seus poemas sejam de circunstância, sem pretensão à universalidade. A arte não precisa ser documental para ser histórica: apenas o fato de ser uma criação humana já a inscreve no tempo humano.

Para tornar esses poemas "possíveis outra vez", ou seja, para que eles pudessem ainda dizer algo do seu autor, mesmo a uma distância de "dezasseis séculos", e ao mesmo tempo não perder a sua essência, a segunda edição foi revista e emendada por Saramago, sob a justificativa de que "o romancista de hoje decidiu raspar com unha seca e irônica o poeta de ontem, lacrimal às vezes". O estudo de Horácio Costa (1997) sobre o período formativo do escritor é um dos raros que apontam algumas das alterações feitas na edição de 1982. Mesmo considerando, como Saramago avisa no prefácio, que algumas emendas contrariam os versos originais, na maioria dos casos ocorrem mudanças que não afetam a essência dos poemas, resultando antes no aprimoramento de sua forma. "É então outro livro? É ainda o mesmo?" A essas perguntas, cabe lembrar que nenhum livro é o mesmo depois de dezesseis anos da publicação, mesmo que tenha sua forma inalterada, porque seus leitores atuais serão outros, e outro será o tempo da releitura. Quanto ao autor, se já não é o mesmo, também não será tão diferente que se torne outro: algo ainda se reconhece se cotejados os dois. Por isso, os poemas ainda são não apenas possíveis, mas indispensáveis.

Para os padrões de um livro de poesia, *Os Poemas Possíveis* é uma obra extensa: contém 147 textos, divididos em cinco partes de tamanhos desiguais, a não ser que vejamos simetria no fato de a primeira e a última partes serem longas (com 48 e 67 poemas, respectivamente), ao passo que as intermediárias possuem 8, 14 e 10 textos. As partes são nomeadas, e os títulos em si anunciam os grandes temas que ocuparão a vida e a obra de Saramago, a saber: 1ª parte: "Até ao sabugo", numa dicção neoclássica, trata da natureza do fazer poético e da obstinação do artista; 2ª parte: "Poema à boca fechada", em que predominam poemas de teor social ou engajado;. 3ª parte: "Mitologia", de índole pagã ou anticlerical, em que já aparece o ateísmo como motivo; 4ª parte: "O amor dos outros", em que o amor, às vezes erótico, é vivido pelo poeta e por grandes personagens, como D. João, Inês, D. Quixote, Romeu e Julieta; 5ª parte: "Nesta esquina do tempo", que tece relações entre o eu, a memória, o tempo e a tradição.

Embora haja uma inegável coerência nessa divisão, no que respeita à adequação dos títulos ao conteúdo dos poemas, é tênue a linha que separa as partes, ocorrendo por vezes a sensação de que um mesmo poema poderia participar, ao mesmo tempo, de duas ou mais delas. Longe de ser um defeito do livro, tal integração apenas demonstra a sua uniformidade e o equilíbrio do poeta ao percorrer os diferentes temas. O primeiro deles aborda a busca permanente pela realização artística através da palavra. "Até ao sabugo" (p. 19)[1], o poema que abre o livro, dá o tom dessa luta com a escrita:

> Dirão outros, em verso, outras razões,
> Quem sabe se mais úteis, mais urgentes.
> Deste, cá, não mudou a natureza,
> Suspensa entre duas negações.
> Agora, inventar arte e maneira
> De juntar o acaso e a certeza,
> Leve nisso, ou não leve, a vida inteira.
>
> Assim como quem rói as unhas rentes.

Roer as unhas rentes é não reconhecer um limite. Ou, admitindo-o, buscar novas vias. Por vezes, no entanto, o poeta desanima, especialmente quando sente a pressão do tempo sob a forma da idade. "Lugar-comum do quadragenário" (p. 36) concentra, em apenas oito versos, toda a pungência do seu desalento:

> Quinze mil dias secos são passados,
> Quinze mil ocasiões que se perderam,
> Quinze mil sóis inúteis que nasceram,
> Hora a hora contados
> Neste solene, mas grotesco gesto
> De dar corda a relógios inventados
> Para buscar, nos anos que esqueceram,
> A paciência de ir vivendo o resto.

A escolha pela conversão dos anos em dias, ainda por cima triplamente referidos, hiperboliza a dimensão do tempo, e imprime no poema o efeito fadigado dos dias inúteis, "hora a hora contados". Difícil não relacionar estes versos com o fato de que Saramago tinha, à época, 44 anos. *Os Poemas Possíveis* assumem, assim, seu lado confessional, aproximando o autor do eu-

[1] Como mencionaremos vários poemas ou versos da edição que estamos utilizando, a segunda de *Os Poemas Possíveis* (SARAMAGO, 1982), indicaremos daqui por diante apenas o título e a página em que o texto se encontra.

lírico e revelando, sob o passado infrutífero do poeta ("De naufrágios, sei mais que sabe o mar", dirá em "Oceanografia", p.53), a memória do autor, bem como a sua expectativa: "Falta ver, se é que falta, o que serei: / Um rosto recomposto antes do fim" ("Passado, presente, futuro", p. 38). Por isso, a busca não cessa.

A preocupação do poeta não está no que dizer, mas em *como* dizer. Não deseja mais usar "selos lambidos de outras línguas", imagem pejorativa para referir-se às formulas já gastas, que tornam a escrita impessoal, tal qual o rigor dos alfinetes no poema, como ocorre – acrescentemos – em *Terra do Pecado*. Esta, aliás, parece ser a chave para compreender a angústia da criação literária do autor nesse período: voltamos sempre ao ponto em que é a voz que falta. Não qualquer voz, mas a sua, a pessoal.

Uma das marcas pessoais que Saramago imprimiu na sua obra foi a de uma postura política definida diante de questões como o capitalismo, o latifúndio, a Igreja, as ditaduras, o imperialismo, e todas as formas de injustiça. Em *Os Poemas Possíveis*, este aspecto surge, predominantemente, na segunda parte, "Poema à boca fechada". Entretanto (o que é sintoma do equilíbrio da obra), o poema que abre esta parte, e que também lhe empresta o título, serve como ponte para a anterior, visto que a dubiedade de sentido de certas palavras o faz referir-se tanto à situação que descrevemos anteriormente – a ausência de uma voz própria do poeta – quanto ao silêncio imposto, fora do campo literário, pela ditadura salazarista:

POEMA À BOCA FECHADA

Não direi:
Que o silêncio me sufoca e amordaça.
Calado estou, calado ficarei,
Pois que a língua que falo é doutra raça.

Palavras consumidas se acumulam,
Se represam, cisterna de águas mortas,
Ácidas mágoas em limos transformadas,
Vasa de fundo em que há raízes tortas.

Não direi:
Que nem sequer o esforço de as dizer merecem,
Palavras que não digam quanto sei
Neste retiro em que me não conhecem.

Nem só lodos se arrastam, nem só lamas,
Nem só animais boiam, mortos, medos,
Túrgidos frutos em cachos se entrelaçam
No negro poço de onde sobem dedos.

Só direi,
Crispadamente recolhido e mudo,
Que quem cala quanto me calei
Não poderá morrer sem dizer tudo (p. 69).

A ambiguidade existe já no título, em que a expressão "boca fechada" reveste com duas camadas, pelo menos, o seu sentido literal. Da perspectiva do autor no campo literário, o silêncio pode referir-se àquele intervalo entre a sua primeira e frustrada publicação, e esta, quase vinte anos depois. Nesse ínterim, "Palavras consumidas se acumulam / Se represam, cisterna de águas mornas". Não vale a pena dizê-las, pois elas não expressariam o quanto o poeta *sabe*, embora seja

apenas um desconhecido. O poeta é aquele que durante duas décadas recolheu-se em nome do que chamaríamos a dignidade da literatura: se não vale a pena comunicar, melhor calar-se. E, no entanto, ele sabe: "a língua que falo é doutra raça". Apenas não é tempo ainda, mas este chegará, quebrando o silêncio, pois "quem se cala quanto me calei / Não poderá morrer sem dizer tudo".

De um modo geral, o tom do poema manifesta a tensão que subjaz, de um lado, à relação do poeta com a palavra e, de outro, com o seu contexto, se considerarmos que Portugal vivia, na época da escrita de *Os Poemas Possíveis*, sob a ditadura militar que teve início nos anos de 1930 e duraria até 1974, com a Revolução de 25 de Abril. A força coerciva do regime paira na atmosfera do poema, deixando vestígios nos versos que aludem à morte, ao medo e ao silêncio. Por esse motivo, "Poema à boca fechada" aparece como uma síntese da temática de *Os Poemas Possíveis*, concentrando as duas forças motrizes que conduziriam toda a obra do autor: a palavra e o homem.

Os outros sete poemas dessa parte focalizam o compromisso do autor com o seu tempo e o seu mundo, seja na esfera local, aludindo à situação política portuguesa, como em "Inquiridores", p.70 ("Está o mundo coberto de piolhos: / Não há palmo de terra onde não suguem, / Não há segredo de alma que não espreitem / Nem sonho que não mordam e pervertam"); seja ampliando o olhar para a condição humana, como em "Fala do Velho do Restelo ao astronauta" (p.76):

> Aqui, na Terra, a fome continua,
> A miséria, o luto, e outra vez a fome.
>
> Acendemos cigarros em fogos de napalme
> E dizemos amor sem saber o que seja.
> Mas fizemos de ti a prova da riqueza,
> E também da pobreza, e da fome outra vez.
> E pusemos em ti sei lá bem que desejo
> De mais alto que nós, e melhor e mais puro.
>
> No jornal, de olhos tensos, soletramos
> As vertigens do espaço e maravilhas:
> Oceanos salgados que circundam
> Ilhas mortas de sede, onde não chove.
>
> Mas o mundo, astronauta, é boa mesa
> Onde come, brincando, só a fome,
> Só a fome, astronauta, só a fome,
> E são brinquedos as bombas de napalme.

A alusão do título ao sisudo e lúcido personagem que, no canto IV de *Os Lusíadas* (CAMÕES, 1995, p. 136), repreende duramente os portugueses que embarcavam, movidos pela ambição, rumo às grandes navegações, é apenas uma das vezes em que Saramago lança mão da intertextualidade em *Os Poemas Possíveis*, recurso, aliás, que se tornará uma das marcas de sua escrita. Substituindo o tom agressivo do Velho do Restelo camoniano pela ironia sábia de quem já viu muito da vida e do mundo, o poeta redimensiona a perspectiva do primeiro quadro: não é mais da terra para o mar que se projeta a ambição do homem, e sim da Terra para o espaço.

Da terceira parte do livro – "Mitologia" – em que sobressai a dicção neoclássica da linguagem da obra, provém uma das "obsessões" do autor: o poeta Ricardo Reis que, embora não apareça diretamente nos poemas, parece tê-los influenciado tanto na forma quanto nos temas. De dois modos, um positivo, outro negativo, o heterônimo epicurista impressionou Saramago.

No primeiro caso, pelo rigor poético, o mesmo que o autor conseguiu imprimir em seu primeiro livro de poemas, cujos versos, na maioria decassílabos, ecoam o tom neoclássico de Ricardo Reis, como no poema que nomeia esta parte do livro:

MITOLOGIA

Os deuses, noutros tempos, eram nossos
Porque entre nós amavam. Afrodite
Ao pastor se entregava sob os ramos
Que os ciúmes de Hefesto iludiam.
[...]
Quando castos os deuses se tornaram,
O grande Pã morreu, e órfãos dele.
Os homens não souberam e pecaram.

O mundo pagão do poeta neoclássico é trazido para *Os Poemas Possíveis*, não para ser recuperado, mas para ser confrontado com o deísmo que o substituiu, e que o último verso anuncia. Será a forma escolhida pelo poeta para declarar o seu ateísmo, primeiro na descrença do desiludido: "É dia de Natal. Nada acontece" ("Natal", p. 80), para chegar ao mais puro ceticismo: "Sinal de Deus não foi, que Deus não há / (Ou se há, vive longe e nos engana)" ("Quando os homens morrerem", p. 83).

A quarta parte do livro, composta por dez poemas, traz no título um outro tema que habitará os romances de Saramago: "O amor dos outros". Da trilogia dedicada a D. João, destaque-se "Sarcasmo de D. João no inferno", que ecoa ainda as notas profanas da parte anterior: "Contra mim, D. João, que pode o inferno, / Que pode o céu e todo o mais que houver? / Nem Deus nem o Diabo amaram nunca / Desse amor que junta homem a mulher" (p.97). Todas as formas de amor humano estão, portanto, fora da esfera do sagrado, porque, como dirá o narrador de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, "são coisas da terra, que vão ficar na terra, e delas se faz a única história possível (SARAMAGO, 1999, p. 20). Essa atmosfera profana que envolve o amor reaparecerá, antes do *Evangelho*, no *Memorial do Convento*, romance que também abrigará D. João, mas cujo amor lascivo será suplantado pela pureza do amor de Blimunda e Baltazar, "pagãos inocentes", como diria Ricardo Reis.

Nos demais poemas desta parte, o autor como que presta homenagem a personagens femininas de conhecidas histórias de amor, a primeira, de origem real (Inês de Pedro), a segunda, fruto de alucinação (Dulcineia de D. Quixote), e uma terceira, trágica (Julieta de Romeu). A mulher será, como a crítica não demoraria a perceber, a força mais atuante, como personagem, nas narrativas de Saramago. Os poemas em questão são uma pequena amostra do tipo de relação que o autor desenvolverá com as figuras femininas daí em diante.

A última parte de *Os Poemas Possíveis*, comparada às anteriores, semelha o mar onde desaguam todos os percursos trilhados nos poemas que a antecedem. Em outras palavras, "Nesta esquina do tempo" (título retirado de um dos poemas) reúne, sem perder o sentido de integração, a diversidade de temas elaborados ao longo do livro: a busca de uma dicção própria, a relação com o passado, o retorno ao classicismo, o amor, a escrita poética e o seu sujeito. A reunião desses motivos, feita pelas mãos de quem parece querer juntar os pedaços de si para compor um novo ser, é mediada pela relação do poeta com o tempo, evidente logo no poema de abertura, "Contracanto" (p. 107), que opõe o presente a um canto novo, o que há de vir:

Aqui, longe do sol, que mais farei
Senão cantar o bafo que me aquece?
Como um prazer cansado que adormece
Ou preso conformado com a lei.

Mas neste débil canto há outra voz
Que tenta libertar-se da surdina,
Como rosa-cristal em funda mina
Ou promessa de pão que vem nas mós.

Outro sol mais aberto me dará
Aos acentos do canto outra harmonia,
E na sombra direi que se anuncia
A toalha de luz por onde vá.

Pares antitéticos como luz e sombra, prisão e liberdade situam o poeta na fronteira desses estados, lugar onde a promessa de um "sol mais aberto" se anuncia, para transformar em outra voz o seu canto débil. A confiança no futuro, no entanto, só é possível com a experiência do passado. Se o passado do poeta lhe é indiferente enquanto um conjunto de acontecimentos pessoais ("Outono", p. 113), não o é a sua existência dentro de uma tradição histórica e literária. Isso explica o retorno a mitos antigos, como em "Medusas" (p. 121) e "Afrodite" (p. 129), bem como o resgate de formas poéticas medievais como a cantiga, em redondilhas de sabor trovadoresco. Não é de estranhar, por isso, uma certa dicção camoniana em "Lembrança de João Roiz de Castel'Branco", aliada a dois motivos caros a Saramago, frequentes nesta parte do seu primeiro livro de poesia: a oposição entre luz e sombra (ou cegueira), e a memória como identidade pessoal: "Onde a memória de mim nunca passou, / Onde é escondido meu nome de segredo". A memória alimenta a sombra e a luz, pois em si contém o esquecimento e a lembrança de que todo o homem é feito. Por isso, o lugar da memória é também o lugar do nome.

Em *Os Poemas Possíveis*, essa ideia é reiterada com o poema "Canção" (p. 174), que encerra o livro. Unindo-se tematicamente ao texto de abertura da obra, "Até ao sabugo" (p. 19), promove o fechamento de um ciclo, ao mesmo tempo que renova a promessa de um novo canto: "Canção, não és ainda [...] Aqui me voltarás em outro dia". Desenha também um movimento de retorno à epígrafe que Saramago utilizou, os versos de Antonio Machado: "Demos tempo al tempo: / para que el vaso rebose / hay que llenarlo primero" (p. 15), que anunciavam a primazia do tempo na composição de todas as partes do livro. Tempo e paciência: determinação.

REFERÊNCIAS

AGUILERA, Fernando Gómez (Org. e Sel.). **As Palavras de Saramago**: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas Tradução de Rosa Freire d'Aguiar, Bernardo Ajzenberg, Eduardo Brandão e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

COSTA, Horácio. **José Saramago**: o período formativo. Lisboa: Caminho, 1997.

REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Lisboa: Caminho, 1998.

_____. **Os Poemas Possíveis**. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1982.

LEITOR CIDADÃO: DAS TECNOLOGIAS PARA O HALLOWEEN

Maria Selta Pereira[1]
Antônio Humberto Barbosa da Silva[2]
EM Francisca de Abreu Lima

RESUMO: Nosso artigo é apenas um recorte do projeto que vem sendo desenvolvido na sala do LIE - , envolvemos Literatura e tecnologias. Este trabalho teve como objetivo conhecer o valor cultural da festa Halloween, seus artefatos históricos e suas crendices no envolvente momento de sincretismo religioso. E no referencial teórico: Abromovich (1995), Cavalcante (2007), Soares (2010) e Eliade (2010). Na metodologia utilizamos pesquisa bibliográfica e de campo com anotações em fichas pré-elaboradas. Enfim, na avaliação, percebemos que se faz necessário uma abordagem na área de Ensino Religioso para maior compreensão dos familiares quanto a diferença de Ensino Religioso para Doutrinação Eclesial.
Palavras-chave: Leitor. Tecnologia. Valores Culturais. Halloween.

INTRODUÇÃO

1- As tecnologias como elemento introdutório ao processo de escrita das crianças.

Atualmente as tecnologias estão em todos os espaços da sociedade aproximando cada indivíduo ao acesso a uma diversidade de informações como também a interação em redes sociais. De acordo com Rangel e Freire:

> A interação em rede não acontece somente através de opções variadas de telas ou de diferentes caminhos previamente traçado por links, mas também pelas oportunidades de discussões em chats ou em fóruns, assim como por meio de projetos desenvolvidos em grupos e pela produção coletiva de textos (RANGEL & FREIRE, 2012, p.60).

Assim podemos associar a importância das tecnologias no processo da escrita dos alunos em processo de alfabetização. Essa construção pedagógica é essencial, diante dos níveis alfabéticos como trabalhado no convencional.

De acordo com Ferreira e Teberosky:

> A escrita se ensina como algo estranho à criança, de forma mecânica, em lugar de pensar que se constitui num objeto de seu interesse, do qual se aproxima de forma inteligente (FERREIRA & TEBEROSKY, 1999, p. 293.).

São significativos os números de crianças que ressignificam sua escrita através do uso das tecnologias - suportes esses que favorecem à criança construir e reconstruir os conceitos de escrita. As atividades proporcionaram uma ação reflexível diante da escola e das ferramentas utilizadas pelas tecnologias contemporâneas. Portanto, a criança sente satisfação no aprimoramento da escrita, diferente de jovens que trazem um conceito formado e que acreditam que estando online são permitidos textos com cortes gramaticalmente descontextualizado, fora da forma padrão.

Em acordo com Ferreira, psicolinguística argentina radicada no México, com ajuda desses recursos ocorrerão práticas que levam à alfabetização "que corresponde ao nosso espaço e

[1] seltapsicopedagogia@yahoo.com.br
[2] antonio00h@hotmail.com

tempo". E isso é verificável em sala de aula durante as vivências pedagógicas, reforçando a ideia de que os professores, os livros didáticos não são a única fonte de informações.

Outro aspecto relevante que podemos inferir a essas ações são as responsabilidades assumidas pelos adultos diante da formação tecnológica das crianças, sinalizando para os pontos positivos.

2- O USO DAS TECNOLOGIAS PARA O DESENVOLVIMENTO DA LEITURA.

Como utilizar as tecnologias de forma eficaz para o aprimoramento da Leitura no cotidiano escolar das crianças em processo de alfabetização?

De acordo com Furtado (2008):

> "Intervir, no intuito de garantir às crianças condições favoráveis para o desenvolvimento da estruturação espacial, é uma das formas de prepará-las para uma boa aprendizagem. " (p.141).

Portanto, a intervenção faz-se necessária para ajudar a criança a ser bem sucedida. Nesse empenho à criança, trazemos para o ambiente o uso das tecnologias na prática de leitura online, um desafio para o aluno que se encontra internalizado nos jogos eletrônicos diários. Mas aqui o uso das tecnologias para leitura em primeiro momento com o revestimento das ideias da leitura tais como conhecendo os paradidáticos em pdf, disponibilizados no Blog Ensino Religioso. Entre as leituras do blog, revisitando os outros ambientes, como o da turma do 5º ano no facebook.

De acordo com Rangel e Freire:

> A presença e o uso dessas tecnologias no mundo contemporâneo solicitam decisões e ações políticas eficazes "[...] no sentido de compensar as terríveis desigualdades sociais e regionais que o acesso desigual a essas máquinas está gerando (BELLONI, 2012, p. 10 apud RANGEL & FREIRE, 2012, p.40-41).

Em todo processo de formação sempre haverá o designo para desigualdade, pois de início a forma de aprender já se impõe a desigualdade.

> Da necessidade social de que houvesse mais livros no século XV, chegamos ao tempo contemporâneo. [...] Falamos de ciberespaço, da World Wide Web, composta de gigantes do mundo corporativo e de miúdos usuários das redes sociais (Orkut, Twiter, Facebook, entre outros) e dos blogs e fitólogos, nos quais cada um pode expor atividades e ocorrências do seu cotidiano, (RANGEL e FREIRE, 2012, p..21)

Ao longo do tempo, podemos concluir que a literatura ainda não conseguiu formar leitores, talvez por questões metodológicas ou influência dos movimentos literários, das gerações e de autores (RANGEL, 2012, p.21 e 22).

Portanto, ao desenvolver suas etapas leitoras, sabemos que os leitores têm seus direitos, que afirma Penna (2008, p.126 apud Rangel, 2012):

- O direito de não ler.
- O direito de pular páginas.
- O direito de não terminar um livro.
- O direito de reler.
- O direito de ler qualquer coisa.

- O direito ao bovarismo.
- O direito de ler em qualquer lugar.
- O direito de ler uma frase aqui e outra ali.
- O direito de ler em voz alta.

3- CONTEXTUALIZAÇÕES CULTURAIS DO HALLOWEEN

Halloween tem sua origem na língua inglesa, que traz na simbologia Festa das Bruxas, com origem pagã, onde o povo cultivava a morte, em comparação com a religiosidade dos cristãos que celebram o Dia de Finados. Esses elementos estão presentes nas culturas de determinados grupos.

Portanto a festa do Halloween, que encanta as crianças que têm a sensibilidade da fantasia, do sonho, da mágica, vem lentamente chegando ao Brasil e se estabelecendo; atualmente tem aumentado os adeptos das festas, e este ano de 2016 tem crescido o número de escolas participantes com seus alunos. Em nosso bairro onde acontecia apenas em uma residência a festa do Halloween com fantasia e tudo que as crianças gostam: doces, bombons, e muita animação.

Aconteceu também numa escola de educação Infantil, em duas (2) escolas de Ensino Fundamental I, e duas (2) escola de Ensino Fundamental I e II.

E assim podemos contextualizar para o aluno a origem da Festa, o valor cultural, como também refletir com as pessoas que estão ao redor e guardam muitos de preconceitos, e são bastante receosas. Como já falava Rubem Alves, todo ser humano traz em si uma religiosidade, uma expressão cultural.

Quando o aluno se depara com seus pais na entrevista sobre “A origem do Halloween”, observa que muitos desconhecem o fato histórico cultural que teve a origem dentro ritual profano nos quais mulheres curandeiras eram associadas a feiticeiras e acusadas de fazerem uso de feitiçarias. Assim, muitas foram queimadas em fogueiras.

METODOLOGIA

Utilizamos pesquisas bibliográficas e além dessa a de campo, com anotações em fichas pré-elaboradas e a interação com os alunos. Leituras on-line, onde a criança faz um pré-inscrição para participar diante de um cronograma estabelecido. Não havendo mais suporte para tantas participações, fechamos para em outro momento ser reaberto.

Pesquisa de livros em pdf em site de literatura com temática proposta. Produções de textos; Pesquisa com familiares; Entrevista com pessoas da comunidade. Outra atividade de suma importância foi conhecer o Blog de Ensino Religioso: O sagrado no cotidiano; e a escolha de músicas, e conhecendo as Melhores músicas de Halloween entre outras atividades utilizadas na hora do recreio, tais como crianças leem para crianças da Educação Infantil.

RESULTADOS E CONCLUSÕES

Como resultados, obtivemos alguns pontos bem favoráveis e significativos para a formação leitora dos alunos, como: bom desempenho nas atividades propostas - os alunos avançaram no processo de leitura e escrita como também na socialização coletiva de ler para outras crianças.

As pesquisas foram bastante significativas para produções de texto e a contextualização cultural de valor significativo para um povo.

Pudemos verificar que através da fala dos alunos fica algo significativo no valor cultural desses povos que vem do mundo americanizado. Por isso, além da significação fica seu contraste com a literatura, a ficção e o mito, que é proposto para o leitor na ação literária. Então, através da avaliação, percebemos que se faz necessário uma abordagem na área de Ensino Religioso para maior compreensão dos familiares quanto a diferença de Ensino Religioso para Doutrinação Eclesial, quanto a seus valores dentro da cultura das gerações.

REFERÊNCIAS

ABROMOVICH, F. Literatura Infantil: **Gostosuras e Bobices**. 5º edição. São Paulo: Scipione, m.

BRASIL, Ministério da Educação. Secretária de Educação Fundamental. Parâmetros Curriculares Nacionais: **Língua Portuguesa**. Brasília: MEC/SEE, 1997. Disponível em < http://portal.mec.gov.br/arquivo/pdf/livro 02pdf> acesso em: 10 set. 2010.

CAVALCANTI, Joana. Caminhos da Literatura: **Infantil e Juvenil**. São Paulo: Paulus, 2002.

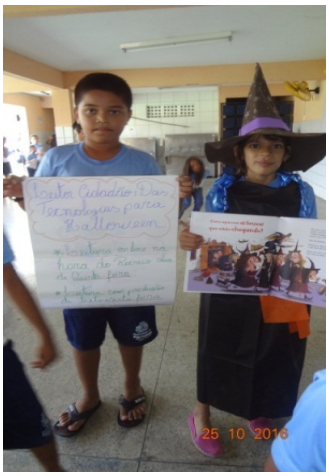
DRUCE, Arden. Bruxa, bruxa venha à minha festa. Tradução de Gilda de Aquino. Ministério de Educação-FNDE, Projeto Trilhas: Brinque Book, 2012.

ELIADE, Mirceia. O Sagrado e o Profano: **A essência das religiões**. Tradução de Rogerio Fernandes- 3º ed.- São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FERREIRO, Emília. & TEBEROSKY, Ana. Psicogêneses da Leitura e escrita. Porto Alegre: Artmed, 1999.

RANGEL, Mary & FREIRE, Wendel. Educação com Tecnologias: **Texto, Hipertexto e leitura**. Rio de Janeiro: Walk Editora, 2012.

ANEXOS



1-Divulgação da leitura Online

3_EM Francisca de Abreu Lima - Diretor

2_Crianças acompanha os colegas leitores.

4_Momento do recreio, com informes.

5_Uso das tecnologias

6, 7, 8_ Crianças a aprimorando a leitura e a escrita através de jogos, escrita e tecnologias.

9__A Bruxa e Caldeirão, paradidático.

10_Criança ler para crianças do Infantil na hora do recreio

1- A Herdeira das bruxas

2- A Bela e a Fera
Dia Da Música
22 de novembro
3- Te ofereço P A Z.
4- Bruxas, Bruxa
venha à minha Festa.

MALÉVOLA, DE VILÃ A VÍTIMA: A ADAPTAÇÃO DO CONTO "A BELA ADORMECIDA" NO CINEMA COMO NECESSIDADE DE PRODUÇÃO DA INDÚSTRIA CULTURAL

Adelannia Chaves DANTAS
Maria José da SILVA
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN

Resumo: Este trabalho tem como objetivo analisar a construção da personagem Malévola e sua relação com a Bela Adormecida, nos dois filmes produzidos pela Walt Disney Productions, mudando a perspectiva de vilã para vítima, como resultado da adaptação fílmica, buscando a visão que a indústria cultural proporciona sobre a comercialização dos filmes e a alienação causada no público. A pesquisa descritiva de caráter interpretativo foi baseada nos fundamentos teóricos de Adorno e Horkheimer (2006) e Benjamin (2013). Foi possível depreender do estudo que a indústria cultural influencia na criação da personagem e no desenrolar de suas ações, como também das causas dessas.
Palavras-Chave: *A Bela Adormecida*. *Malévola*. Adaptação cinematográfica.

INTRODUÇÃO

O presente estudo tem como objetivo tecer considerações sobre a personagem Malévola e suas concepções em duas obras fílmicas: *A Bela Adormecida* (1959) e *Malévola* (2014), buscando investigar a representação de vilã no primeiro e vítima no segundo, levando em consideração a necessidade de produção tida pela indústria cultural, abordando os aspectos positivos e negativos das adaptações cinematográficas dos contos de fadas.

A Bela Adormecida é uma animação produzida pela Walt Disney Productions que buscou a versão mais conhecida da história, a dos Irmãos Grimm, trazendo a história de uma princesa enfeitiçada por uma bruxa para adormecer e só acordar com o beijo de um amor verdadeiro. *Malévola*, filme do gênero fantasia, também da mesma produtora, apresenta a versão da antagonista, onde ela é vítima da ambição do rei Stefan, e resolve vingar-se amaldiçoando sua filha, porém, torna-se protetora da menina posteriormente.

O trabalho aqui exposto justifica-se pela importância assumida no estudo da arte cinematográfica como expressão da indústria cultural apresentada por Adorno e Horkheimer (2006), considerando o filme como um produto comercial das produtoras, supostamente baseado nos gostos dos espectadores e para esses como o atendimento às necessidades consumistas, sendo apresentada como objeto de estudo a adaptação do conto *A Bela Adormecida.*

A INDÚSTRIA CULTURAL E O CINEMA

Com o advento do capitalismo ocorrem várias mudanças na maneira de tratar a arte. O artista que antes dependia apenas de um financiador, agora passa a ser remodelado pelo sistema capitalista que dita todas as regras para sua produção. Por outro lado, é a partir do capitalismo que sucede a democratização da arte. Uma vez que, com a facilidade da reprodutibilidade da obra de arte não há mais dificuldades para a acessibilidade. Porém, com essa facilidade de reprodução, a arte perde a autenticidade, ou seja, a sua aura. Como, por exemplo, o cinema que ao multiplicar os filmes em DVDs substitui a sua essência singular por uma existência massiva.

Dessa forma, o filme é sem dúvida a arte mais reproduzível e apta para melhoria, e com isso a ideia de tradicional é tida como passageira, perdendo o seu valor de eternidade: "O filme é, portanto, a obra de arte mais passível de melhoria. E essa sua capacidade de ser melhorado está intimamente ligada a sua recusa radical do valor de eternidade" (BENJAMIN, 2013, p. 65). Assim, ao contrário do teatro o filme é uma criação que dispõe de várias técnicas desde a captura até o corte final.

A valorização de um filme está no sucesso de suas vendas e na capacidade do uso das técnicas na montagem do produto. Portanto, os consumidores estão interessados não no conteúdo, mas sim na organização das técnicas.

> As distinções enfáticas que se fazem entre os filmes das categorias A e B, ou entre as histórias publicadas em revistas de diferentes preços, têm menos a ver com seu conteúdo do que com sua utilidade para a classificação, organização e computação estatísticas dos consumidores (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 101).

Do mesmo modo, ocorre com as adaptações de obras literárias, a indústria cultural padroniza os filmes, enfatizando primordialmente o mercado, dado que o filme se constitui em um produto que visa atingir o maior número de consumidores. Portanto, para Adorno e Horkheimer a ideia de indústria está justaposta ao de cultura, pois quando uma obra de arte é direcionada para a comercialização proporciona um desequilíbrio entre autonomia artística e o interesse no lucro das vendas.

Podendo citar como exemplo o filme *Branca de Neve e o Caçador* (2012), do diretor Rupert Sanders, onde a Rainha Ravenna foi instruída desde pequena pela mãe para conquistar o reino e ser sempre superior aos outros, sendo suas ações uma repercussão da educação maléfica na infância. A adaptação que apresenta uma vilã vitimizada projeta a falsa ilusão da retificação da humanidade, de que o mal não está na essência do ser humano e sim causado por outro indivíduo.

De acordo com Adorno e Horkheimer (2006), a indústria cultural consiste na maioria das vezes na repetição dos mesmos conteúdos, enfatizando o aperfeiçoamento na produção técnica, já que os consumidores se prendem mais à técnica do que ao conteúdo. Apesar disso, o artista tem a possibilidade de ultrapassar o estilo da época, podendo fugir do esquematismo, rompendo com o sistema e contribuindo para a diversidade estrutural e assim proporcionar uma reflexão. Porém, a ideia de conformidade estética da reprodução técnica da obra permanece como obrigatório.

A indústria cultural também dispõe da antecipação na recepção do produto, pois é possível realizar uma pesquisa sobre o interesse e a necessidade do público, para garantir o sucesso nas vendas do produto. Este procedimento é de fato uma maneira maquiada de mostrar para as pessoas que existem diferenças na elaboração do produto, mas de fato não há quase distinções entre um dos outros.

De acordo com Adorno e Horkheimer (2006), a obra de arte verdadeira é capaz de causar reflexões independentemente de apresentar ou não uma nova estética. Em contraponto, a indústria cultural assume a função predominantemente comercial, preocupados apenas com a forma. Podendo citar como exemplo uma música advinda da indústria cultural, só o refrão é suficiente para entender o todo.

Contudo, a indústria cultural é criada para prender a energia das pessoas, para que o consumidor gaste a sua excitação no trabalho ou no consumo. Nesse sentido, uma produção

fílmica considerada entretenimento não pode ser vista como arte, já que arte e entretenimento são incompatíveis.

Assim sendo, a indústria cultural influencia o indivíduo que por sua vez apreende a se comportar por meio do capitalismo, visto que o sujeito se modifica para enquadrar nesse sistema, que através das técnicas fílmicas acaba transpondo a ideia que o espectador pertence aquele mundo e consequentemente interfere ativamente no comportamento do indivíduo na vida real.

As obras fílmicas apresentam técnicas para apreender o seu espectador como: a trilha sonora, as imagens e os efeitos, tendo a capacidade de provocar no telespectador a analogia entre o mundo fictício e o mundo real, fazendo com que essas duas dimensões se aproximem, anulando assim a atividade intelectual do espectador, pois o mesmo estaria enclausurado diante das imagens e sons que presencia.

> [...] quem está tão absorvido pelo universo do filme - pelos gestos, imagens e palavras -, que não precisa lhe acrescentar aquilo que fez dele um universo, não precisa necessariamente estar inteiramente dominado no momento da exibição pelos efeitos particulares dessa maquinaria (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 105).

Dessa maneira, cinema, rádio, revistas e todos os meios de comunicação em massa são considerados como o grande contribuinte para uniformização técnica. Na verdade, o propósito é vender e o discurso de igualdade de expressão para a valorização da cultura popular não passa de uma falsa imagem de igualdade social para disfarçar os disparates sociais.

A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA - MALÉVOLA: DE VILÃ A VÍTIMA

O cinema marca o processo pelo qual o filme falado dialoga com outras artes. Os cineastas na sua maioria retratam obras literárias de sucesso, já que a chance de a adaptação cinematográfica atingir o sucesso de vendas é bem maior; apesar de aparentar menos custos financeiros, a adaptação segue uma escrita de roteiro, filmagem e pós-produção, e até que a narrativa esteja considerada pronta, o investimento torna-se grande.

No entanto, de acordo com Adorno e Horkheimer (2006), com a facilidade da reprodutibilidade da obra de arte e com a criação do cinema como forma de comercialização, a arte perde a sua função social e leva a fórmula da repetição da padronização e consequentemente deixa de ser arte para ser entretenimento. Entretanto, a produção fílmica pode despertar no espectador o interesse pela obra literária, possibilitando assim o primeiro contato e, por conseguinte estimulando novos leitores. Assim, para Bazin (1991) a adaptação fílmica representa algo positivo para o avanço do cinema, pois a adaptação ajuda na democratização da arte de maneira criativa e produtiva.

As adaptações cinematográficas conquistam a maioria do seu público alvo, dado que, estar em contato com obras já conhecidas recriadas no cinema tornam as pessoas mais confortáveis, reconhecendo assim os contos antes lidos ou ouvidos, no caso dos contos de fadas (FRANCO; OLIVEIRA, 2014). Dentro das adaptações têm surgido recentemente outras adaptações, onde as obras são reinventadas, retomando os seres que são familiares ao público, mas dando um novo rumo aos sujeitos fictícios.

Essas adaptações buscam nas histórias originais aspectos não explicitados, criando um novo enredo com personagens conhecidas, sendo que apresenta os acontecimentos antes ou

depois do conto original além de personalidades diferenciadas dos protagonistas. São exemplos: A garota da capa vermelha (2011), direção de Catherine Hardwicke, que é uma narrativa de suspense que se passa na Idade Média, onde uma garota vive em um vilarejo atormentado por um lobisomem, sendo ela apaixonada por um jovem que por acidente acaba carregando justamente essa maldição e resolvem fugir. O filme é uma adaptação do conto "Chapeuzinho vermelho" e da animação de 1922 de Laugh-O-Grams Films; João e Maria: caçadores de bruxas (2013), direção de Tommy Wirkola, que sugere uma continuação da história que foi contada pelos Irmãos Grimm, contando o que as crianças (já adultas) fazem após o fim do conto conhecido, sendo que tornam-se caçadores de bruxas. João e Maria não possuíram uma animação, mas alguns curtas-metragens, como *Babes in the wood* da série *Silly Symphonies* (1929 – 1939) da Walt Disney Productions.

Outra característica das readaptações dos contos de fadas é a classificação de idade, visto que as animações são livres ao público, enquanto as adaptações possuem classificação acima de 10 anos (*Malévola*), 12 anos (*Branca de Neve e o caçador*) e 14 anos (*João e Maria: caçadores de bruxas* e *A garota da capa vermelha*) (www.adorocinema.com.br recuperado em 22 Fev. 2016). É perceptível que o público alvo não é voltado só para crianças, tendo as produtoras como objetivo atingir um grande número de espectadores, de adolescentes a adultos mais jovens.

O produto fílmico gera outra produção da indústria cultural, pois com o lançamento do filme, são produzidos CDs, DVDs, brinquedos, cosméticos, roupas inspiradas nas personagens, atingindo mais uma vez um grande número de consumidores, envolvendo desde crianças a adultos. Uma das causas é a imensa cultura da propaganda desenvolvida nas mídias para o lançamento dos filmes, Ponte (2011, p. 39) coloca que "a campanha publicitária de cada filme deve acompanhar os anseios [da] plateia com promessas de um novo refletido, onde se pode reconhecer situações e personagens um pouco mudadas". Como por exemplo, o *marketing* do filme em estudo, Malévola é interpretada pela Angelina Jolie, atriz hollywoodiana mundialmente conhecida, assim, atraindo seus fãs para o cinema; grande número de pôsteres são lançados na divulgação, contendo a protagonista em evidência (caracterizada como a vilã), além dos *teasers* e *trailers*.

Ao adentrar o filme homônimo da Walt Disney Productions, observa-se que é feita uma releitura da personagem Malévola, toda a trama decorrida parte da perspectiva da vilã, havendo uma mudança na visão que a fada (antes bruxa) possuía. A bruxa é uma das mais conhecidas vilãs dos contos de fadas, e na animação d'*A Bela Adormecida*, é caracterizada e apresentada como má do início ao fim. Já em *Malévola*, é a fada boa, em seguida má, depois fada madrinha (como Aurora a chama), sendo construída a personagem dentro da dualidade do bem e do mal.

As vilãs dos contos de fadas, a princípio, representavam o mal contra as princesas e seus príncipes, feriam os princípios éticos e morais adotados pela sociedade, e como consequência eram castigadas de alguma forma, servindo como uma "lição de moral", mas o ponto que pretende-se questionar aqui é que elas eram más e só, enquanto nas adaptações elas são más e o porquê disso é detalhado nos filmes, como a Rainha Má da Branca de Neve, que é treinada desde pequena pela mãe para tornar-se rainha e dominar o reino.

Obviamente, o exemplo mais completo dessa mudança de vilania é Malévola. Sua suposta história de vida é iniciada em uma floresta habitada somente pelas fadas, os Moors e os demais animais existentes no espaço. Desde criança a fada convive harmoniosamente com todos, tornando-se líder. Ainda quando pequena conhece e torna-se amiga do menino Stefan, ambicioso e cheio de artimanhas, que após a adolescência abandona Malévola e segue sua ambição de ser o

rei. Anos depois, encontraram-se novamente, e ele a trai, roubando suas majestosas asas. Partindo desse ponto, a fada alimenta o ódio por Stefan, agindo por vingança, tornando-se só agora a vilã conhecida da animação.

As mudanças são marcadas pelo comportamento, cenário e figurino: ela deixa de conversar com os Moors como sempre fazia, o sorriso perde a suavidade antes existente e passar a soar com maldade e tensão, adota um corvo como seu empregado, sendo seu único companheiro e submetendo-o às suas incumbências; a floresta torna-se em parte sombria e murcha, cercada por um muro de espinhos enormes; o tecido da roupa deixa de ser rústico para ser nobre e brilhoso, sua silhueta ganha destaque na roupa mais ajustada ao corpo, os cabelos antes soltos entre os chifres passam a ser presos, enfatizando somente os chifres, além da maquiagem existente na bruxa, destacando uma cor pálida e lábios salientes.

As vestimentas da personagem deixam o marrom esverdeado (que lembra as cores da terra) para dar vez ao preto. A cor em questão é símbolo de toda vilã, o preto representa as trevas e a maldade, associado também aos poderes obscuros (*cf.* CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009). Com o uso na contemporaneidade, essa mesma cor está associada à elegância e superioridade, dando de certa forma, liberdade à personagem.

Em relação ao cenário e figurino da personagem, é importante ressaltar que ao final do filme, ambos voltam a ser como no início, floresta viva e roupas simples dos tons de terra. Outra característica marcante em Malévola é que, apesar das informações de vilania impregnadas no figurino dela, ainda é vítima durante toda a trama, mesmo no momento em que está realizando um feitiço para o mal da filha do rei Stefan (motivo da vingança), a personagem não é vista como vilã. Propp (1984) aborda que no decorrer do enredo, o sujeito ficcional não se limita a executar só bons ou só maus comportamentos, mas alternar-se no movimento das atitudes benevolentes e malevolentes. No caso, após o feitiço, a bruxa ajuda a cuidar da criança.

No processo comparativo das duas Malévolas, em relação às semelhanças, vê-se que essas só estão presentes no figurino, no parceiro (o corvo) e no feitiço, os demais acontecimentos são extremamente diferentes, fazendo assim a inversão de papéis, de vilã (animação de 1959) à vítima (filme de 2014).

Uma personagem conflitante, presa entre o bem e o mal, que define um final diferente da história d'"A Bela Adormecida", onde o beijo de amor verdadeiro que desperta a princesa Aurora do seu sono eterno é fruto do amor maternal de Malévola para com a menina, e não o beijo de um príncipe. Esse mesmo amor salva a princesa de outros tormentos anteriores, pois foi Malévola e não as três fadas (diferentemente da animação, as fadas são desleixadas e irresponsáveis) que cuidou da criança.

Como produtos da indústria cultural, as adaptações cinematográficas dos contos de fadas apresentam versões diferentes das animações, mas o final feliz está em todas, visto que os espectadores, apesar de necessitarem consumir novos filmes, por exemplo, são presos dentro de determinadas estruturas, sendo que a indústria mantém um padrão sempre repetido para geração de lucros, dado que o reforço às respostas emocionais deve ocorrer ao final do filme.

Nas adaptações, princesas e vilãs são as mesmas dos enredos originais, porém, refletem um certo teor de liberdade, mudando o curso de seus destinos, como Tiana, de *A princesa e o sapo* (2009), que sonha com seu próprio restaurante ao invés de um príncipe encantado, ou, ainda, a princesa Mérida de *Valente* (2012), que representa uma mulher guerreira ao mostrar a sua mãe que pode ser uma boa rainha sem necessariamente casar-se.

Nos enredos há a necessidade da dualidade do bem e do mal, pois ela já está enraizada na sociedade e o público espera que ambos coexistam no filme para que sejam diferenciados o mocinho e o vilão. Sendo assim, por mais que as vilãs sejam vítimas de algo, é preciso haver uma representatividade de que exista maldade, mesmo que essa seja relativizada e justificada por algum trauma ocorrido.

Com todas essas variáveis de personalidades nas personagens esperadas nas adaptações, verifica-se também a diversidade de gêneros apresentados, dado que a indústria cultural precisa "agradar" o máximo de espectadores, como a presença do romance, suspense, fantasia e ação presentes no filme *Malévola*. Essa fusão de gêneros é uma tendência da indústria cultural, como aborda Ponte (2011):

> [...] há uma tendência da indústria cultural a promover ora uma fusão de diversos gêneros no cinema, ora uma filtragem de gêneros, visando, em ambas as opções, aumentar o público consumidor, conforme sua necessidade. No entanto, o movimento mais natural é a fusão dos gêneros [...] (p. 159).

São muitos os mecanismos utilizados pelas produtoras para atrair a sociedade consumista, são frequentes "as tentativas de se moldar novidades na expressão do cinema [...]" (PONTE, 2011, p. 31), porém, nem sempre conseguem o retorno esperado com o lançamento de determinado filme, sendo necessário inovar, mas repetir a estrutura esperada pelo público. Por isso, o investimento é realizado, o filme é produzido e a divulgação é imensa e persistente para que o retorno seja garantido.

Malévola é uma das melhores exemplificações, a adaptação de uma animação mundialmente conhecida na versão nova de uma vilã muito adorada, para agradar um público de idade diversificada, com gostos diferenciados. O filme atingiu a marca de R$ 1 bilhão nas bilheterias no ano de 2014 (http://www.purepeople.com.br/noticia/-malevola-com-angelina-jolie-bate-a-marca-r-1-bilhao-nas-bilheterias_a22649/1 recuperado em 22 Fev. 2016), sendo o filme de maior sucesso da atriz Angelina Jolie.

CONCLUSÃO

Com as mudanças de comportamento da sociedade atual, as produtoras cinematográficas, com a necessidade de repetir para vender, utiliza os contos de fadas (sendo aqui os filmes de animação) em adaptações com histórias reinventadas para agradar o número máximo de espectadores, enquadrando assim os comportamentos contemporâneos nas personagens já conhecidas, como princesas independentes e vilãs sem crueldades.

As produções fílmicas são apostas feitas para agradar em grande número o público, mas deixam a desejar em outros aspectos, como uso de recursos tecnológicos demasiados ou mudanças radicais nas personagens, desagradando em parte.

No caso de *Malévola*, é possível concluir que pontos positivos e negativos estão em equilíbrio. Por um lado, o filme propõe sugestões intrigantes que justificam determinadas passagens clássicas da animação *A Bela Adormecida*, como o motivo do feitiço de Aurora. Já em outra vertente, a mudança de personalidade da bruxa-fada é inquietante, quebra a perspectiva

de uma das maiores vilãs dos contos de fadas, forçando uma transformação da personagem, passando da concepção que o leitor tem de bruxa para a de fada madrinha.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: **A dialética do esclarecimento.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BELA ADORMECIDA. Direção: Les Clark, Eric Larson e Wolfgang Reitherman; Roteiro: Erdman Penner e outros. Título original: **Sleeping Beauty**. Cor. 75 min. Distribuidores: Wall Disney e Buena Vista Estúdios, 1959.

BAZIN, A. **O Cinema**: Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Porto Alegre: L&PM, 2013.

CHEVALIER, J.; GHERBRANT, A., com a colaboração de: André Barbault,... [et al.]. **Dicionário de Símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). [Tradução Vera da Costa e Silva... [et al.]]. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

FRANCO, M. D. B.; OLIVEIRA, R. P. Malévola: a vilã conflitante no espaço fílmico. In: X Semana de extensão, pesquisa e pós-graduação. 2014. **Anais.** Porto Alegre: Centro Universitário Ritter dos Reis. P. 1-10.

MALÉVOLA. Direção: Robert Stromberg; Roteiro: Linda Woolverton e Paul Dini. Título Original: **Maleficent**. Cor. 99 min. Distribuidores: Wall Disney e Buena Vista Estúdios, 2014.

PONTE, C. A. **Indústria cultural, repetição e totalização na trilogia pânico.** 2011,315 p. Tese (Doutorado em Teoria e história literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1984.

MEMORIAL DE AIRES, VIDA E POLÍTICA NO ROMANCE DE MACHADO DE ASSIS

Antonio Euclides V. de P. e N. HOLANDA
Universidade Federal do Ceará

Resumo: O trabalho aborda duas vertentes dos estudos machadianos: os elementos biográficos e os elementos políticos. Duas perguntas se apresentam: se há elementos indicativos da biografia autoral na obra *Memorial de Aires* e os quais elementos políticos existentes nesse romance. Machado revelou seu tempo e espaço enquanto evitava falar de si. Em *Memorial de Aires,* o autor mostra-se de maneira menos diáfana, embora os vestígios de sua biografia sejam também simulacro da realidade por que passava o Brasil. Dessa forma, os elementos políticos e os fatos históricos, ao tempo que se misturam a elementos biográficos, se metaforizam em explicação do tempo. Os estudos machadianos precisam começar a se debruçar também nessa fronteira dos escritos do bruxo do Cosme Velho.
Palavras-chave: Machado de Assis. Memorial de Aires. Biografia. História.

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho é o início de uma pesquisa que pretende abordar dois elementos dos estudos machadianos: a vida e o tempo histórico em que a obras do autor carioca acontecem. Nesse primeiro trabalho, pretende-se apenas descrever elementos essenciais que corroboram para essa faceta dupla do texto machadiano. Assim, por um lado, pretende-se destacar elementos biográficos do autor presentes em sua obra ficcional; por outro lado, em consonância com a corrente já seguida por Schwartz, Gledson e Chalhoub, objetiva-se averiguar os elementos históricos e sociais da obra machadiana.

Dessa maneira, o estudo tem o intuito de descrever dois eixos da escrita machadiana: o lado pessoal, por vezes biográfico, e o lado social, por vezes político. Nesse estudo, o objeto de análise será uma só obra: *Memorial de Aires*. O último romance do autor é, provavelmente, aquele em que os eixos biográficos e sociais mais se acentuam em relação. Essa metodologia conduz a uma análise em que o teor literário da obra atua como ponte que relaciona e ressignifica os elementos biográficos e sociais do texto.

A obra de Machado de Assis é bastante ampla: romance, teatro, poema, conto, crônica e crítica literária, além de vasta correspondência, mas não possui uma manifestação do autor sobre si mesmo. Pelo menos não em sentido estrito: não há uma autobiografia de Machado de Assis. No plano de vista literário, Machado era um escritor que buscava construir suas personagens; eram elas= e sua vivacidade que lhe importavam expor na obra.

Quando escreveu sua famosa crítica a'*O primo Basílio*, Machado apontava a falta de verossimilhança das personagens de Eça de Queiroz. Para o autor brasileiro, as personagens jamais poderiam ser títeres do autor da história. Essa noção estética não está circunscrita às análises de crítico literário; o autor, no prólogo de *Quincas Borba*, por exemplo, observa que:

> (...) Um amigo e confrade ilustre tem teimado comigo para que dê a este livro o seguimento de outro. "Com as Memórias Póstumas de Brás Cubas, donde este proveio, fará você uma trilogia, e a Sofia de Quincas Borba ocupará exclusivamente a terceira parte." Algum tempo cuidei que podia ser, mas relendo agora estas páginas concluo que não. A Sofia está aqui toda. Continuá-la seria repeti-la, e acaso repetir o mesmo seria pecado. Creio que foi assim que me tacharam este e alguns outros dos livros que vim compondo pelo tempo fora no silêncio da minha vida. Vozes houve, generosas e fortes, que então me defenderam; já lhes agradeci em particular; agora o faço cordial e publicamente. (ASSIS, 2015, p.789)

Desse excerto, pode-se depreender que Machado não pretendia descrever elementos biográficos, menos ainda a si, em seu tempo, mas literariamente representar personagens verossímeis e seres humanos completos.

2 BIOGRAFIA E HISTÓRIA

Em busca de produzir elementos humanos completos, a obra machadiana é repleta de biografias ficcionais. Alguns de seus romances maduros são narrados em primeira pessoa e contados como um simulacro do processo memorialístico. Brás Cubas e Bentinho propõem ao leitor um texto cuja narração configura uma confissão aberta e pessoal de suas vidas. Vidas ficcionais, mas que mantêm, para o leitor e para o crítico, as questões relevantes quanto à 'narrativa do eu' e suas representações no texto, bem como sobre os limites problemáticos entre ficção e história.

Em *Memorial de Aires*, cabe indagar duas coisas: de que forma as personagens se constroem; como se apresentam para a representação da realidade humana, mimetizando uma obra biográfica; de que forma esse simulacro de real se reverte em reflexão e do histórico. Além disso, cabe indagar se há, em Aires, um *alter ego* machadiano ou se, ao menos, existem vestígios biográficos.

Memorial de Aires é um romance que se distancia dos demais romances machadianos por uma série de elementos. Quando comparado a *Memórias Póstumas de Brás Cubas,* percebemos que, neste livro, o pacto referencial é desconstruído desde o início. O narrador já se coloca na impossível posição de defunto-autor. Na dedicatória "ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver" (ASSIS, 2015a, p.598), no 'Prólogo do autor'[1] e no texto 'Ao leitor', o pacto mimético é negado pela impossibilidade de uma obra vir de além-túmulo.

Se comparado a outro livro biográfico de Machado de Assis, *Dom Casmurro,* pode-se perceber que Bentinho, diferentemente de Aires, "pretende persuadir o leitor e evitar a suspeita de que tudo possa não ser como parece, sem, é claro, destruir as bases de suspeição sobre as quais se assenta uma interpretação melhor" (GLEDSON, 1991, p.22). Essa construção de dubiedade, que nega ao narrador-personagem a força de sua certeza, deixa evidente um autor-narrador por trás do autor-narrador-personagem.

Em *Memorial de Aires*, a dubiedade já não é evidente. Se não se trata de um romance autobiográfico, os eventos narrados ali não encontram referência na vida do autor, porém, não deixa o romance de conter vestígios da vida de Machado de Assis. Essa é a percepção, por exemplo, de Lúcia Miguel Pereira, para quem a obra é um "diário de saudades" (1949, p.129), em que a falta da esposa Carolina, já falecida ao ano da composição do romance, é revelada na obra[2].

Mesmo assim, é impossível determinar com certeza a referencialidade dentro da obra. Isso se dá por diversas razões. Primeiro, o Conselheiro Aires não representa Machado de Assis, não

[1] Machado de Assis sempre foi um autor arredio no que diz respeito à sua identidade. Assinou crônicas na Revista *O Cruzeiro* como Eleazar e escrevia os prólogos de seu livro assinando "M. de A.", esquivando e negando o nome à autoria, que vinha apenas na capa.

[2] Em correspondência à Mario de Alencar, no dia 8 de janeiro de 1908, Machado pede que o amigo não revele que Carolina, sua falecida esposa, fora a modelo de composição da personagem Carmo, de *Memorial de Aires*. (ASSIS, 2015b, p. 1378)

lhe serve de *alter ego*. Assim já nota Gledson (2003), que informa, por exemplo, que a posição de Aires sobre a escravidão muda de tom em relação àquela de Machado. Na verdade, o romance

> *Memorial de Aires* se apropria do protocolo memorialístico. É um texto escrito em 1ª pessoa, no qual há a encenação de uma escrita – a do diário. Entretanto, não é um diário qualquer, em que o sujeito registre suas observações acerca dos acontecimentos cotidianos; mais apropriado seria afirmar que, nesse diário, o Conselheiro Aires registra acontecimentos relativos a pessoas que o cercam, mas não a ele diretamente. (DA SILVA, 2000, p.62)

Essa apropriação de uma vida que não é a sua. A obra é um diário-crônica da vida de outro. Ao mesmo tempo, revela-se um Machado por trás de uma máscara, no que estabelece uma "fusão fantasia-ficção-realidade-não-realidade: o Eu tentando ser um Eu histórico, um Símbolo, experiência entre um quase-passado e um quase-presente em fábula" (PALO, 2008, p.192).

Desta maneira, temos que a fronteira entre vida e obra, entre ficção e realidade, se torna fluida. Não é a incerteza sobre os fatos que estabelece essa fluidez; por certo que o pano de fundo histórico é representativo ao mesmo tempo em que as personagens são plenamente ficcionais. A incerteza ocorre na subjetividade das personagens. Os fatos narrados não são reais, mas as personalidades são construções que se aproximam de vidas reais.

No caso de *Memorial de Aires*, esse paralelo é bem próximo: Aires seria Machado; Carmo seria Carolina. Essa sintonia fora expressa pelo próprio Machado, que informa ser Carmo um retrato ficcional de Carolina. Aquele paralelo, por outro lado, é apontado por Salvador de Mendonça (em carta aberta publicada no Jornal do Comércio em 1º de setembro de 1908) que, ao tempo da publicação, afirmava que o escritor se projetava "em sua personagem Aires, na qual se confundem a figura do autor fictício e o autor biográfico[3]" (PALO, 2008, p.184).

Essa confusão de quase referencialidade entre escritor-autor e autor-narrador-personagem se dá porque "Aires é um narrador-testemunha que busca capturar os acontecimentos e reunir as informações ouvidas e lidas ou os fatos presenciados para, em seguida, analisá-los e refletir sobre eles" (DA SILVA, 2000, p.62). Esse comportamento observador se coaduna com a maneira com que Machado se portava na vida, ou, pelo menos, com a maneira com que se leem seus escritos. Além disso, "[p]ara muitos, a questão parece resumir-se nisso: as opiniões de Machado são as de Aires, moderadas e equilibradas, mas, no fundo, do lado certo" (GLEDSON, 2003, p.253).

Essa fluidez das personagens, contudo, surge também no enredo da obra. O *Memorial de Aires* se passa nos anos de abolição da escravidão. Uma vez que o romance aparenta foco nos negócios particulares de Aguiar, Carmo, Fidélia e Tristão, esse pano de fundo social em nada parece ser relevante ao enredo. Contudo, não há razão para crer nessa irrelevância. Gledson informa, na verdade, que "o romance mostra a verdadeira história da Abolição" (2003, p. 254). Isto significa que, ao contrário da história documental, o processo de abolição se deu por uma sucumbência histórica de um grupo poderoso, que, migrando de negócios e interesses, não combateu avidamente seus interesses momentâneos. Ao mesmo tempo, a mentalidade abolicionista se incorporava no imaginário. Não houve, segundo se depreende do romance, heroísmos, bondades ou maldades, apenas mudança.

Essa maneira narrativa, que por vezes esconde o pano de fundo social, como se ele servisse apenas de elemento capaz de situar o leitor, é utilizada por Machado de Assis em vários textos.

[3] A nota completa sobre essa passagem é retirada pela autora de uma obra de Maria Helena Werneck.

Chalhoub, por exemplo, mostra como em *Helena* a narrativa nada mais é do que uma "interpretação da sociedade brasileira durante o período de hegemonia do projeto Saquarema" (2003, p.18). Essa metodologia narrativa é também utilizada em no dueto *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*; o narrador estabelece uma metáfora e uma interpretação da sociedade enquanto narra eventos privados. No primeiro caso, a questão do surgimento da república; no segundo, a abolição da escravidão.

Do ponto de vista do texto biográfico, ou de seu simulacro, a retomada de elementos históricos referenciais auxilia na construção de legitimidade da narrativa. Assim, temos um narrador que compartilha com o leitor a história do que acontecia há um tempo não muito distante. O leitor machadiano de 1908[4] lembrava-se dos eventos ao redor da abolição da escravidão. Nesse sentido, Conselheiro Aires era um narrador contemporâneo, um cronista de seu tempo. Essa característica amplia-se pelo fato de ele se mostrar

> sempre atento ao outro, e essa atenção lhe fornece matéria para reflexão. Sua fonte é a experiência vivida, mas também a experiência observada, testemunhada. É dotado de senso prático, o que imprime ao que narra dimensão utilitária, no sentido de que dá conselhos e sugestões aos outros, interferindo assim na continuidade do que está sendo narrado. (DA SILVA, 2003, p.63)

Ao apontar esses elementos, Da Silva (2003, p.63) aproxima Aires do narrador trabalhado por Benjamin em seu estudo sobre Leskov. Não perde a razão, já que Aires configura-se sim em um homem de prático, "um homem que sabe dar conselhos ao ouvinte" (BENJAMIN, 2012, p.212). Essa característica torna-o não mais uma personalidade, mas um sábio, que se individualiza ao mesmo tempo que revela a sabedoria local. Aires faz-se como Paulo a gritar pela República em *Esaú e Jacó*: um portador do seu tempo, transmissor de frases e discursos que ficarão sento "patrimônio comum" (ASSIS, 2015a, p. 1092).

3 CONCLUSÃO

Nesse sentido, estabelecemos os eixos e as pontes descritas no começo desse trabalho. Machado de Assis, descrevendo a si mesmo como personagem, bem como à sua esposa, não realizou um autorretrato ou configurou um texto (auto)biográfico, mas construiu uma narrativa histórica em que os personagens que ali viviam, naquela interpretação do novo mundo social, eram inspirados em suas características pessoais.

As difíceis relações entre ficção e realidade, entre formas de expressão do eu encontram nas obras de Machado de Assis, em particular em *Memorial de Aires*, um terreno fértil para inquietações. Por um lado, há um narrador-personagem não referencial, do qual sempre se pode levantar dúvidas, principalmente sobre o tom das opiniões. Por outro lado, esse mesmo narrador é ponto fulcral em uma obra que congrega inúmeros vestígios biográficos do autor que assina a advertência, M. de A. Ao mesmo tempo, os elementos históricos presentes como pano de fundo concomitantemente reforçam o simulacro memorialista e desestabilizam a referencialidade entre narrador e autor. Machado de Assis esconde-se à mostra nesse último romance, revelando vestígios de sua vida, sem jamais permitir ao leitor que o conheça por inteiro.

[4] Memorial de Aires foi primeiramente publicado em 1908.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado. **Obras Completas**. Org. deAluízio Leite et alii. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015a. v.1

ASSIS, Machado. **Obras Completas**. Org. de Aluízio Leite et alii. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015b. v.3

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura**.** 8ªed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis Historiador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DA SILVA, Cibele Imaculada. A relação pessoa/personagem: representações do eu no espaço textual em Memorial de Aires, de Machado de Assis. **Revista Scripta**, [S.l.], v. 3, n. 6, p. 61-65, 2000. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10335>. Acesso em: 07 Nov. 2016.

GLEDSON, John. **Machado de Assis:** ficção e história**.** 2ªed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

_____. **Machado de Assis:** impostura e realismo, uma reinterpretação de Dom Casmurro. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PALO, Maria José. A crônica da vida: Memorial de Aires. In: MARIANO, Ana Salles ; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte (Org.). **Recortes Machadianos**. 2ªed. São Paulo: NANKIN; EDUSP, 2008.

PEREIRA, Lúcia Miguel**. Machado de Assis:** estudo crítico e biográfico. 4ªed. São Paulo: Editora Brasileira, 1949.

NAOMI SHIHAB NYE E A POÉTICA DO SUJEITO EM INTERSTÍCIO

André Filipe PESSOA
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco – Campus Caruaru

Resumo: Este trabalho comenta a relação da produção poética de Naomi Shihab Nye através das teorias dos Estudos Culturais. A análise aborda a linguagem poética como via de integração cultural entre a memória histórica coletiva e individual, no que se refere à intersecção da rememoração e ressignificação identitária. O trabalho, assim, argumenta a relação do referente simbólico da tradição cultural cristalizada pelos projetos globais e a luta constante das narrativas locais na negociação do estado representativo do sujeito intersticial. Os comentários de Mary Louise Pratt e Walter Mignolo, acerca da noção de "transculturação" de Fernando Ortiz, nos impulsionam a ver a relação íntima entre *logos*, *cogito* e *ethos* em direção a corpos e espíritos humanos.
Palavras-chave: Naomi Shihab Nye. Estudos Culturais. Literatura Norte-Americana. Mimesis.

Em termos gerais, o termo "transculturação" remete ao encontro cultural dentro de um espaço híbrido, onde indivíduos de origens culturais diferentes estabelecem relação de troca dos valores culturais, que cada um carrega, (re)estruturando a herança cultural. "Transculturação" foi termo cunhado nos anos quarenta pelo sociólogo cubano Fernando Ortiz (1940 *apud* PRATT, 2008; MIGNOLO, 2012), em substituição à "aculturação": "[...] processo de transição de uma cultura para outra [...]" (ORTIZ, 1940 *apud*, MIGNOLO, 2012). Ao contrário do último, "transculturação" remete a um processo de troca na experiência cultural: "[...] transmutação cultural" [...] (ORTIZ, 1940 *apud*, MIGNOLO, 2012). Quando culturas díspares se chocam, os elementos representativos dessas culturas acabam por se refazerem. Ortiz (1940 *apud* MIGNOLO, 2012) usa o termo "transculturação" para se referir ao processo de construção dos arquétipos da herança cultural cubana considerando vários elementos: ético, religioso, artístico, linguístico etc. A transculturação acontece como se os indivíduos estivessem em um processo de entropia cultural, i.e., no contato entre duas culturas, o refazer simbólico torna-se irreversível. As culturas em processo de transculturação reestruturam seus signos representativos. O resultado da transculturação, embora ainda que ao sublimar elementos culturais de um dos lados do escambo, é a ressignificação. Mignolo (2012), por sua vez, comenta que o termo "transculturação" tem como referência primeira uma ideia de mistura biológica/cultural de pessoas. Mignolo (2012) constrói então o conceito de "semiose colonial", que incorpora o aspecto mais representativo da linguagem, i.e., "[...] os conflitos engendrados pela colonialidade no nível das interações sócio-semióticas, [...], na esfera dos signos" (MIGNOLO, 2012). O conceito de semiose colonial

> [...] tenta, porém talvez não inteiramente com sucesso, dispersar a noção de 'cultura'. [...] Porque cultura é uma palavra chave do discurso colonial para classificar o planeta, particularmente depois da segunda onda de expansão colonial, de acordo com o sistema de símbolos (linguagem, comida, vestimenta, religião etc.) e etnia (cor de pele e posição geográfica) [...]. (MIGNOLO, 2012).

A semiose colonial de Mignolo (2012) completa a noção de encontro cultural no que se refere à representação do elemento simbólico. Por outro lado, a semiose colonial diz respeito a um posicionamento "estático" na significação. Dizendo de outra forma, a busca de Mignolo (2012) motiva-se no significar e não no ressignificar. Por este viés, o termo "transculturação", para nós, consegue ser mais claro por dois aspectos: (1) pela sua ideia de trânsito e movimento; (2) por já estar incluso em seu conceito a linguagem. Sobre este último aspecto, argumentamos que a

omissão, ou escolha, de Ortiz (1940 *apud*, MIGNOLO, 2012) foi entender a linguagem no campo da significação referencial. Não muito diferente da escolha de Mignolo (2012) e de Pratt (2008).

Pratt (2008), ao fazer a sua análise sobre o plano das representações, situa o seu olhar "na extremidade receptora do império" (PRATT, 2008). O caso de Mignolo (2012) é semelhante. A sua "semiose colonial" carrega uma unilateralidade de análise. Esclarecemos ao leitor que não se trata de um erro. Por outro lado, há tanto em Mignolo (2012) quanto em Pratt (2008) uma escolha didática na abordagem do tema. Pratt (2008) argumenta que se alguém analisa apenas o ponto e vista europeu, reproduzirá o monopólio cultural que a empresa imperial avistou. Por outro lado, ao situarmos o olhar na outra extremidade da relação – na colônia – percebemos como os receptores do imperialismo fizeram sua própria interpretação cultural. Nossa busca é pelo olhar intersticial. Pois a poesia de Naomi Shihab Nye não permanece estática em uma das extremidades. Ela se desloca, se transforma e é transformada pelo diálogo do interstício. E embora Nye se apresente como "bicultural", argumentamos que a sua poesia é "transcultural". Para entender essa assertiva, devemos separar a pessoa biológica do poeta e a sua obra. Nye, como ser biológico, não pode escapar de certo "determinismo" (Que o leitor não entenda de maneira pejorativa o termo). Usamos "determinismo" por conectar mais rapidamente a noção de biológico e genealógico. Além disso, o seu íntimo pessoal não pode ser lido tal qual lemos um poema. A obra, através da linguagem, consegue acessar o íntimo do Outro quando transcreve o íntimo do Eu. No caso de Nye, sua obra transita em várias tradições literárias e em várias experiências culturais sem o sentimento de recalque ou retaliação. Sua obra faz da experiência em diferentes culturas uma forma de conexão:

> [...] Parece que todos os autores estão engajados na construção de pontes – de suas cabeças para a página, de uma página para a outra, dos escritores para os leitores. Talvez os escritores biculturais que são ativamente conscientes da ou interessados na herança construam um outro tipo de ponte também, essa entre mundos. [...]. (NYE, 2000, p. 266).

Nye (2000) tem razão em uma coisa: a consciência de uma herança cultural híbrida desperta um sentimento de diálogo com o mundo. Mas, por outro lado, insistimos que há uma potência semiológica na produção de Nye, que, mesmo ela não tendo notado, fazemos questão de apontar. Sua composição poética põe em cheque a polarização dos estudos relacionados às questões ligadas à transculturação, mesmo que se argumente que sua produção seja em língua inglesa e que em sua obra não apareça a *créolization* ou *mestizaje* linguística. O que está sedo discutido por sua obra é uma relação mais íntima com o elemento cultural. Uma ligação espiritual, pela qual os signos de diferentes culturas são postos em posição de diálogo. Essa atitude poética desmantela o interior do sujeito, o seu *ethos*. Não seria esta a forma mais transcendente de transculturar-se? O que dizer então dos Estados Unidos através deste olhar?

Precisamos entender que o caminho para uma leitura transcultural dos Estados Unidos está agregada a uma reestruturação do entendimento acerca dos projetos globais e das narrativas locais, ou poéticas locais – em nosso caso. O último remete à abordagem sociocultural transdisciplinar que acontece no decorrer do que acreditamos ser o acinzamento da concepção binária entre elementos culturais em direção a um diálogo. Em outras palavras, reconhecer que a complexidade humana não pode ser nomeada por uma forma maniqueísta simplista e binária, pois, do movimento "de... para..." há sempre um "entre" que tem sido sufocado por uma história ocidentalmente cristianizada e centralizada nas práticas de homogeneização cultural. Os Estados

Unidos da América apontaram em seu projeto político, sobretudo no limiar do século XX, seus objetivos para esta causa. No entanto, este projeto unionista e homogeneizante tornou-se insuficiente para a demanda que se erguia das necessidades daqueles atraídos ou trazido por uma projeção de prosperidade e felicidade. Encontros e desencontros marcam a percepção de sujeitos dentro do estado híbrido da identidade. A concepção geral de que o discurso literário é refeito para dar espaço às vozes que eram abafadas por causa dos sotaques e tons de pele, dá lugar a um esforço das histórias e poéticas locais de se *nomear* para o mundo. Desta forma, podemos argumentar que

> [a] literatura americana deve ser vista não mais como uma junta de trabalhos internos de um país em particular ou comunidade orgânica imaginada, porém, como interseção sistemática com transversais entre o território nacional e o espaço intercontinental. (GILES, 2003. p. 63).

Seria prudente acrescentarmos ao "intercontinental" na afirmação de Giles (2003), a palavra "transcontinental", por configurar uma ideia mais dinâmica de fluidez cultural. Giles (2003) aponta para uma leitura dos Estudos Norte-Americanos que seja capaz de enxergar as crises da ambivalência construídas sobre o objetivo do salvacionismo e do "unionismo". Entender a construção discursiva sobre a ótica da interseção sistemática é (re)estabelecer o complexo "jogo" de interações intrínsecas no cerne das idealizações semiológicas da construção da identidade nacional e individual. Ideias, de tal forma, arraigadas entre si, mas que remetem a uma disparidade de construções do sujeito.

A afirmação de Giles (2003) traz uma luz à análise dos Estudos Culturais Norte-Americanos, porém, por outro lado, aponta uma problemática: a interseção sistemática da América do Norte a transforma em um grande entrelugar, onde cada indivíduo delimita uma nova fronteira entorno do seu Eu individual que se confunde com o Eu coletivo e histórico. Giles (2003) aponta para um reconhecimento do território norte-americano como uma larga área de "zona de contato". Mary Louise Pratt (2008) refere-se à "zona de contato" como

> espaços sociais onde culturas díspares encontram-se, chocam-se, lutam umas com as outras, geralmente em relação altamente assimétrica de dominação e subordinação – tais como colonialismo e escravidão, ou suas consequências como eles são vividos em todo mundo hoje. (PRATT, 2008).

Não à toa, Pratt (2008) toma emprestado o termo "contato" com os linguistas. Pois a linguagem como aqueduto do *cogito* está intrinsecamente, e, ousamos dizer, primeiramente relacionada com a interação e reestruturação do real. Se não é pela linguagem, ou por causa dela, que "modelamos" e nomeamos o biótico? Da mesma forma, Walter (2003) estende a noção de "zona de contato" para dentro, através e entre as Américas, e fronteiras como sendo demarcações de gênero, classe, comunidade e *psyche*, não apenas pontos limítrofes geopolíticos. A produção literária norte-americana configura-se neste espaço como representação semiológica deste território de encontros culturais, em situação similar de *antropofagia*, realçando e agrupando as características de uma extensa "zona de contato".

A visão da absorção do homem pelo próprio homem funciona como forma de reestruturar a herança cultural brasileira que nos serve, de forma adaptada, como ideia chave para uma nova formação de memória através da reestruturação da herança cultural. Andrade (2009) escreve: "Queremos a revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as

revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem" (ANDRADE, 2009). O contraponto de Andrade (1928) ao reverter o "nós" para a periferia desperta um sentimento de "devolução". Não uma "devolução" comercial, antes uma devolução cultural, pela qual a modificação do centro foi possível. Andrade (2009) também nos revela o fim de um medo institucional, o medo de sermos "nós". Naomi Shihab Nye, em *Transfer* (NYE, 2011), compõe poemas a partir dos títulos enviados pelo seu pai, Aziz Shihab. A história de estar no limiar da civilização, civilização ocidental, por assim dizer, pode ser percebida, reconhecida nas palavras de Nye (2011) quando ela procura pelas palavras do seu pai para compor os poemas. Em consonância com outros "poetas hifenizados", como Joy Harjo[1], Nye aposta na força da aceitação em busca de uma interação menos rígida, mais fluida das relações culturais. Nye escreve:

> Pele lembra quanto tempo os anos cresceram
> quando pele não é tocada, um túnel cinza
> de singularidade, pena perdida da cauda
> de um pássaro, rodopiando em um batente,
> [...]
> Pele comeu, caminhou,
> Dormiu sozinha, soube como erguer uma
> mão de adeus. Mas pele sentiu
> que isso nunca foi visto, nunca reconhecido como
> um terra mapeada, [...]
>
> Pele esperançou, isso é o que pele faz.
> Cura no lugar de cicatrizes, faz uma estrada.
> Amor significa você respirar em dois países. [...].
>
> (*Skin remembers how long the years grow*
> *when skin is not touched, a gray tunnel*
> *of singleness, feather lost from the tail*
> *of a bird, swirling onto a step,*
> [...]
> *Skin ate, walked,*
> *Slept by itself, knew how to raise a*
> *see-you-later hand. But skin felt*
> *it was never seen, never known as*
> *a land on the map,* [...].
>
> *Skin had hope, that's what skin does.*
> *Heals over scarred place, makes a road.*
> *Love means you breathe in two countries.*
> [...]). (NYE, 2002, p. 104).

A primeira imagem do poema: a pele como receptáculo do ser que se desloca, nos remete à noção da separação entre corpo e alma. A potencialização estética nasce da constante função paradoxal dos elementos da matéria: a pele vezes a humanização dela. A segunda imagem que destacamos encontra o suporte na pena como objeto que flutua solto e para no solo firme, até que outra rajada de vento a desloque novamente. A leveza da pena reforça a maleável condição do espírito humano à deriva nos contatos do mundo: "amar é respirar em dois mundos". A imagem da pele como coberta do espírito e as imagens do vento e da respiração sugerem o ato divino da animação do homem pelo sopro. Não apenas retoma o sopro à entrada da alma, mas

[1]Poetisa norte-americana de descendência indígena, membro ativo da tribo Creek, nascida em Tulsa, Oklahoma.

ainda sua ligação com a linguagem: palavras são sopros, pausa de respirações e aspirações, movimentos da alma de dentro para fora da pele. O movimento de entrada e saída da palavra reúne em si um duplo papel: a palavra como signo compartilhado, criação de uma coletividade que encontra a individualidade para a ressignificação. "Dentro" e "fora" do humano são, então, espaços de troca semiológica.

Foucault aponta que as "heterotopias sempre pressupõem um sistema de abertura e fechamento que ao mesmo tempo isola-as e as fazem penetráveis" (FOUCAULT, 2009). Esta condição heterotópica é comum nos contatos culturais. Homi Bhabha (1998 *apud* WALTER, 2003, p. 20), quando escreve sobre o "terceiro espaço", comenta o estado de negociação onde nem a colaboração, nem a assimilação acontecem, ele diz:

> [os indivíduos no terceiro espaço] implantam a cultura parcial, a qual eles mesclam para construir visões de comunidade, e versões de memória histórica, que veem forma narrativa para as posições de minoria que eles ocupam: o fora de dentro [*the outside of the inside*]: a parte no todo. (BHABHA, 1998 *apud* WALTER, 2003, p. 20).

A noção do "terceiro espaço", para este trabalho, sintetiza a concepção de Foucault sobre a heterotopia e a noção de Bhabha (1998 *apud* WALTER, 2003) quando aponta o constante estado de negociação cultural dentro desses espaços transitórios. Ainda, aproximam-se da ideia da quebra do binarismo maniqueísta imediato que se entende por "centro" e "margem", "império" e "colônia" dentro das produções literárias. As fronteiras, deste modo, não são apenas linhas imaginadas, muros e cercas físicas, além disso: linhas do imaginário, muros e cercas do íntimo do sujeito; sua relação com o *ethos* e com o mundo. Walter (2003) aponta a noção de fronteira como: "[f]ronteira aqui não significa uma linha de separação mas a abertura de um espaço limiar, uma 'zona de contato' intersticial em termos de raça, etnia, cultura e nação" (WALTER, 2003, p. 20). Permeando esses quatro itens apontados por Walter (2003), a linguagem transita entre o íntimo e o compartilhado, o individual e o universal reconfigurando corpo e espírito. Edward Said (2007) faz abrangente análise do repertório de representação construído para o Oriente pela missão colonizadora e imperialista de repressão, supressão e reducionismos semióticos que o Ocidente desenhou ao longo dos discursos legitimados. Said (2007) analisa para a construção humana de representações ideológicas. Ele enfatiza que "nem o termo 'Oriente' nem o conceito de 'Ocidente' têm estabilidade ontológica; ambos são constituídos do esforço humano" (SAID, 2007, p. 13). Tal modelo representativo do Oriente criou fronteiras de tolerância forjadas no repertório da herança cultural ocidental como formas de dominação e nominação. O esforço humano opera em duas vias: (1) forma representativa de poder ligada à formulação do discurso perpetuado pelas forças hegemônicas dominantes como forma de manter o *status quo*; (2) a busca da diversidade na representação revelando as heterotopias silenciadas. O silêncio é a supressão do sopro: a palavra aprisionada. Mais perversa é a inversão, quando por um sopro alheio o sujeito tem seu espírito nos grilhões da representação do grupo do Mesmo. Desta forma, o poder se infla do malogro ideológico insuflando no discurso modelos de ser do sujeito.

A ligação direta do poder com o discurso não é "pouca coisa", como assinala Foucault (2009), "as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder" (FOUCAULT, 2009, p.10). O poder exercido pelo discurso constrói-se tão logo sua força imagética na construção da *verdade*. Consideramos, então, o discurso como elemento humano *metafísico* de deslocamento da verdade. Foucault (2009) esclarece: "chegou o dia em que a verdade

se deslocou do ato ritualizado, eficaz e justo, de enunciação, para o próprio enunciado: para o seu sentido, sua forma, seu objeto, sua relação" (FOUCAULT, 2009, p.15). Esta concepção de discurso, para nós, é primordial para entendermos como a luta pela representação encontra no interior da linguagem literária, e por sua vez no íntimo do sujeito, uma maneira de revelar angústias do pertencimento silenciadas pela repressão colonizadora. Porém, o discurso não se sustenta por si só, ele precisa encontrar o suporte institucional para referendá-lo: ciência, antropologia, política, economia. Os projetos da semiologia global se apossam dos cristais representativos referenciais na formação de um discurso modelo. Em contrapartida, a literatura de Nye transgride esse modelo revelando as ranhuras do espelho utópico. Este jogo entre o discurso cristalizado e a transgressão pela linguagem literária assemelha-se com a identidade dupla das colônias.

A Literatura, por sua vez, assume um papel na posse representativa, na posse da *razão da nominação* para a *dominação* das coisas, mormente, dos indivíduos. Então, os caminhos do "discurso" e da "representação" se bifurcam. O discurso flutua no plano referencial. Ele aponta o sujeito no mundo. A representação potencializa o signo revelando como o sujeito se relaciona com o mundo através do corpo e do espírito.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropofágico.*Revista de antropologia*, São Paulo,n. 1. maio 1928. Disponível em: <http://www.puccamp.br/centros/clc/jornalismo/projetosweb/2003/Semanade22/manifesto.htm>.Acesso em: 12 jul. 2009.

BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola. 2009.

_____. Of Other Spaces, Heterotopias. In: _____. *Architecture, Mouvement, Continuité 5*. 1984, p. 46-49. Disponível em: <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>. Acesso em: 25 ago. 2009.

GILES, Paul. Transnationalism and Classic American Literature. *MPLA Journal*, Nova York, v. 118, n. 1, p. 62-77, 2003.

GLISSANT, Edouard. O Mesmo e o Diverso. In: _____. *Le discours antillais*. Paris: Seuils, 1981. p. 190-201. Disponível em: < http://www.ufrgs.br/cdrom/glissant/glissant.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2012.

KAPLAN, Amy. Introduction, Manifest Domesticity. In: _____. *The Anarchy of Empire in the Making of U.S. Culture*. Cambrige: Havard UP, 2002. p. 1-49.

LIMA, Luís Costa. *O Redemunho do Horror*: as margens do ocidente. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.

MATURANA, Humberto R.; VARELA, Francisco, J.. *A Árvore do Conhecimento*: as bases biológicas da compreensão humana. São Paulo: Palas Athena, 2001.

MIGNOLO, Walter D.. *Local Histories/Global Designs*: coloniality, subaltern knowledges, and border thinking. New Jersey: Princeton University Press, 2012. E-Book.

NYE, Naomi Shihab. Making a Fist. In: ELMUSA, Sharif; ORFALEA, Gregory (Org.). *Grape Leaves*:a Century of Arab-American Poetry. New York: Interlink Books, 2000.

_____. *Red Suitcase*. 1. ed. Rochester: Boa, 1994.

_____. *Transfer*. 1. ed. Rochester: Boa, 2011.

PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes*: Travel Writing and Transculturation. 2. ed. London/ New York: Routledge, 2008. E-Book.

SAID, Edward. *Orientalismo:*o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WALTER, Roland. *Narrative Identities:*(inter)cultural in-betweenness in the Americas. Bern/Frankfurt/New York: Peter Lang, 2003.

NO LUGAR DO OUTRO: O PROBLEMA DO TESTEMUNHO NAS OBRAS DE PRIMO LEVI

Artur Viana do NASCIMENTO NETO
Marcelo Magalhães LEITÃO
Universidade Federal do Ceará – UFC

Resumo: O sobrevivente, no ato de testemunhar, tem que saber lidar com, pelo menos, dois sentimentos contraditórios em relação às lembranças que lhe são evocadas. Primeiro, o trauma da experiência e, portanto, como atitude de autodefesa, o silêncio e a fuga do resgate mnemônico daquilo que viveu ou presenciou alguém viver. Segundo, a avidez de testemunhar o que experimentou e presenciou, como única forma de libertação do trauma e como única forma de homenagear a memória dos que não sobreviveram. Partindo disso, o presente artigo se propõe a analisar justamente os limites da narrativa do sobrevivente, e de que forma o seu relato é válido e configura um testemunho. Para isso, nos apoiamos nas obras literárias de Primo Levi.
Palavras-chaves: Testemunho; Sobrevivente; *Shoah*; Primo Levi.

1. INTRODUÇÃO

Testemunhar é reportar eventos verídicos, por um sujeito que, tendo vivido e presenciado os acontecimentos dos quais ele se apresenta como relator, pode falar sobre eles. A testemunha, portanto, narra a sua experiência com o fim de, revisitando o passado através da memória, apresentar a verdade dos fatos.

Ao apresentar esse conceito de testemunho, pretendemos deixar clara a ideia de testemunha como aquele que viveu a experiência (do latim, *superstes*), diferentemente daquele que se põe como relator-observador, ou seja, aquele que lança um olhar de fora, um terceiro (do latim, *terstis*) que, embora seja partícipe do mesmo evento, vive ele outra experiência (AGAMBEN, 2008, p. 27). Trabalharemos esses dois conceitos de sujeito testemunhal, salientando a impossibilidade de ambos no que diz respeito ao testemunho integral da experiência.

2. O TESTEMUNHO DO SOBREVIVENTE

Considerando o que já foi posto, faz-se necessário, agora, apontarmos as lacunas que põem em questão o próprio sentido de testemunho, no tocante à narrativa das experiências vividas por sobreviventes da *Shoah*.

Antes de tudo, é imprescindível compreender que o testemunho dos sobreviventes não reporta a experiência do horror em sua totalidade. Por mais que se fale da experiência de si em relação à *Shoah*, a experiência total à qual todos os prisioneiros, em tese, estavam destinados a passar: a experiência do aniquilamento, da submersão, da morte, não foi vivida pelos sobreviventes, falta esta que não lhes confere a autoridade do relato indefectível. A sobrevivência é uma fuga à regra, nos princípios dos campos de extermínio. Os que foram poupados, de alguma forma, foram privilegiados, e a não experiência total não os torna testemunhas integrais do evento. Os sobreviventes testemunham por delegação, no lugar do "outro", no lugar daquele que, ao morrer, tocava o mais fundo da experiência da *Shoah*.

De modo muito consciente, Primo Levi, sobrevivente de Auschwitz, confirma a existência dessa lacuna e, portanto, a contradição entre aquilo que ele relata em seus escritos e o próprio conceito de testemunho, quando, em sua obra *Os afogados e os sobreviventes* (2016), ele escreve:

> Repito, não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. [...]. Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os "muçulmanos", os que submergiram – são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria um significado geral. Eles são a regra, nós, a exceção. [...]. Os que submergiram, ainda que tivessem papel e tinta, não teriam testemunhado, porque sua morte começara antes da morte corporal. Semanas e meses antes de morrer, já tinham perdido a capacidade de observar, recordar, medir e se expressar. Falamos nós em lugar deles, por delegação. (2016, p. 66-67).

Levi nos faz observar que não há somente uma diferença entre a sua experiência de sobrevivente e a experiência daquele que não sobreviveu (os "muçulmanos"[1]), mas nos faz perceber o limite intransponível do seu próprio relato: a experiência que o tornaria uma testemunha integral, não o tornaria testemunha para nós. O "muçulmano", o que submergiu e chegou ao fundo da experiência, é a testemunha integral, porém, como reforça Levi, é uma testemunha incapaz de relatar, "ainda que tivessem papel e tinta, não teriam testemunhado". Diante disso, deparamo-nos com uma estrutura paradoxal, já observada por Agamben (2008, p. 151), na afirmação que Primo Levi faz acerca do "muçulmano" ser a testemunha integral: enquanto o "muçulmano" é apresentado como o não-homem, aquele que foi engolido pelo horror dos campos de concentração, que foi tocado pela experiência da morte, e que, portanto, não pode testemunhar, é ele a verdadeira testemunha, a testemunha absoluta. Colocamo-nos, então, diante de uma unidade indissociável: o "muçulmano" e o sobrevivente. Este dá seu testemunho por um alguém-que-não-pode-falar, um ser não-sujeito, um não-homem, e é por isso que o testemunho do sobrevivente tem uma autoridade, pois "o sobrevivente dá testemunho não da câmara de gás ou de Auschwitz, mas pelo muçulmano; se ele fala a partir de uma impossibilidade de falar, então seu testemunho não pode ser negado." (AGAMBEN, 2008, p. 163).

3. POR QUE TESTEMUNHAR?

É recorrente e aceitável a incompreensão diante de sobreviventes que avidamente se colocam como relatores incansáveis dos horrores da *Shoah*. Por que alguns sobreviventes, que agora podem gozar da vida como pessoas libertas, depois de ter passado por atrocidades cruéis e traumáticas durante a guerra, trazem em si um imperativo categórico de testemunhar suas experiências de horror, enquanto outros, seguindo caminho contrário, mostram-se resistentes diante do ato de testemunhar suas experiências de guerra? A resposta é objetiva e muito clara: o sobrevivente testemunha para continuar sobrevivendo, e quando não testemunha é porque pretende esquecer para continuar sobrevivendo.

[1] "O assim chamado *Muselmann*, como era denominado, na linguagem do Lager, o prisioneiro que havia abandonado qualquer esperança e que havia sido abandonado pelos companheiros, já não dispunha de um âmbito de conhecimento capaz de lhe permitir discernimento entre bem e mal, entre nobreza e vileza, entre espiritualidade e não espiritualidade. Era um cadáver ambulante, um feixe de funções físicas já em agonia." (AMÉRY, 1987, p. 39 *apud* AGAMBEN, 2008, p. 49 – grifo do autor).

O motivo que dá razão ao relato do horror e à memória da tragédia por parte do sobrevivente é, de fato, intrigante. A testemunha enxerga como necessário esse resgate das lembranças ignominiosas das suas experiências, para se constituir sujeito, e, portanto, abrir-se para a libertação do campo. É necessário testemunhar, porque, de outra forma, não há libertação. Levi, no prefácio do seu livro *É isto um homem?* (1988), expõe abertamente ao leitor a razão principal que o motivou a escrever a obra referida, que não é outra senão a "libertação interior". Dirá o autor:

> A necessidade de contar "aos outros", de tornar "os outros" participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares. O livro foi escrito para satisfazer essa necessidade em primeiro lugar, portanto, com a finalidade de libertação interior. (1988, p. 8).

Dialogam com Levi outros sobreviventes dos campos de concentração, o que nos faz perceber como os sentimentos são partilhados e o imperativo categórico de testemunhar para poder se libertar consoa entre os sobreviventes. Perec (1992 *apud* SELIGMANN-SILVA, 2008) considera a necessidade do testemunho como precisão vital e meio pelo qual o sobrevivente se constitui sujeito e domina o "mundo", de que, outrora, fora vítima.

> Falar, escrever, é, para o deportado que volta, uma necessidade tão imediata e tão forte quanto a necessidade de cálcio, de açúcar, de sol, de carne, de sono, de silêncio. Não é verdade que se pode calar-se e esquecer. É preciso antes se lembrar. É necessário que ele explique, que ele narre, que ele domine este mundo do qual ele foi a vítima. (PEREC, 1992 *apud* SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66).[2]

A partir desse excerto, é perceptível como o autor coloca o testemunho como condição necessária de sobrevivência pós-campo, e só pode sê-lo porque o testemunho possui uma característica externa intrínseca à sua própria natureza. Ou seja, Para se relatar experiências traumáticas, o sujeito precisa se distanciar do evento (embora sua intenção seja retomá-lo), olhá-lo de fora, e o fato de "poder testemunhar" já implica uma saída do *locus* de onde ele parte, desta forma, o testemunho se configura como um evento terapêutico e libertador. A esse respeito, dirá Levi, enquanto testemunha aliviada por poder fazer seu relato: "Estou em paz comigo porque testemunhei." (1997 *apud* AGAMBEN, 2008).

Na literatura de Primo Levi, salientará Seligmann-Silva (2008, p. 68), o autor italiano, em diversas oportunidades, afirma que os que puderam testemunhar foram justamente os que se mantiveram a certa distância do evento, que não foram engolidos pela experiência da *Shoah* e que, justamente por isso, são eles que forneceram "o material mais consistente para a reconstrução da verdade sobre os campos" (LEVI, 2016, p. 11). Sobre isso, dirá Primo Levi:

> Numa distância de anos, hoje se pode bem afirmar que a historia dos *Lager* foi escrita quase exclusivamente por aqueles que, como eu próprio, não tatearam seu fundo. Quem o fez não voltou, ou então sua capacidade de observação ficou paralisada pelo sofrimento e pela incompreensão. (2016, p. 12).

[2] No original, lê-se: "Parler, écrire, est, pour le déporté qui revient, un besoin aussi immédiat et aussi fort que son besoin de calcium, de sucre, de soleil, de viande, de sommeil, de silence. Il n'est pas vrai qu'il peut se taire et oublier. Il faut d'abord qu'il se souvienne. Il faut qu'il explique, qu'il raconte, qu'il domine ce monde dont il fut la victime." [Tradução nossa].

Sendo ele, portanto, um sobrevivente, um poupado, tem a vocação da memória, isto é, não pode deixar de recordar, e acima de tudo traz consigo a necessidade do testemunho como a quitação de uma dívida para com os seus pares, os submersos, as testemunhas integrais, cuja palavra só pode ecoar pela voz do sobrevivente. De modo muito sensível, Primo Levi confirma esse sentimento de ser porta-voz ao narrar, em seu livro *A Trégua* (2010), a história de Hurbinek, uma criança de Auschwitz.

> Hurbinek, que tinha três anos e que nascera talvez em Auschwitz e que não vira jamais uma árvore; Hurbinek, que combatera com um homem, até o último suspiro, para conquistar a entrada no mundo dos homens, do qual uma força bestial o teria impedido; Hurbinek, o que não tinha nome, cujo minúsculo antebraço fora marcado mesmo assim pela tatuagem de Auschwitz; Hurbinek morreu nos primeiros dias de março de 1945, liberto, mas não redimido. Nada resta dele: seu testemunho se dá por meio de minhas palavras. (2010, p. 21).

O testemunho, como é apresentado por Levi, é um dever não só do sobrevivente, mas também de todos os que têm acesso à história do evento. Diante das hediondas evidências da *Shoah*, ninguém pode negar sua existência ou duvidar da veracidade dos fatos, por isso a autenticidade do testemunho é fortemente acentuada por todos os que dão o seu relato.

No tocante à literatura de Levi, nas últimas linhas do prefácio do seu livro *É isto um homem?* (1988), o autor, com um ar de advertência, reforça o evidente: "Acho desnecessário acrescentar que nenhum dos episódios foi fruto de imaginação" (1988, p. 8), e, na página seguinte, de forma poética, pretende alcançar o seu leitor, que, *a priori*, encontra-se no seu conforto de homem livre, indiferente ao sofrimento do outro, e envolvê-lo na realidade do horror, convencendo-o da sua autenticidade. O poema encerra com um imperativo de raízes profundamente bíblicas – se levarmos em conta sua estrutura como imitação do texto de Deuteronômio 6, 4-7, que por sua vez já é uma oração devocional dos judeus – seguido de uma imprecação, caso as ordens não sejam obedecidas. Vemos aqui, então, que, não somente a descrença no evento é inaceitável, mas a negação do testemunho é uma ofensa à memória das vítimas da *Shoah* e que, portanto, para os que se esquivam, não há perdão, mas indiferença e maldição. Observemos esses temas no poema que segue.

Vocês que vivem seguros
em suas casas,
vocês que voltando à noite,
encontram comida quente e rostos amigos,
pensem bem se isto é um homem,
que trabalha no meio do barro,
que não conhece paz,
que luta por um pedaço de pão,
que morre por um sim ou por um não.
Pensem bem se isto é uma mulher,
sem cabelos e sem nome,
sem mais força para lembrar,
vazios os olhos, frio o ventre,
como um sapo no inverno.
Pensem que isto aconteceu:
eu lhes mando estas palavras.
Gravem-nas em seus corações,
estando em casa, andando na rua,
ao deitar, ao levantar,
repitam-na a seus filhos.

> Ou, senão, desmorone-se a sua casa,
> a doença os torne inválidos,
> os seus filhos virem o rosto para não vê-los. (LEVI, 1988, p. 9).

O poema parece soar ainda como uma resistência ao possível esquecimento e desconsideração da *Shoah*. O testemunho, agora, assume uma postura ainda mais incisiva: é a arma mais forte na guerra contra o esquecimento. A memória, a lembrança, a narrativa, malgrado sua dureza e os sofrimentos delas advindos por conta do trauma, parece ser o meio mais eficaz para a afirmação do evento. Mesmo que não se queira acreditar ser possível um acontecimento de tão alta ignomínia, o evento foi real e são verdadeiras as suas descrições.

Primo Levi cita, já no primeiro parágrafo do prefácio do seu livro *Os afogados e os sobreviventes* (2010), um excerto da obra *Gli assassini sono tra noi*, de Wiesenthal (1970), em que soldados SS, cinicamente, injuriam os prisioneiros, com ar de divertimento:

> Seja qual for o fim desta guerra, a guerra contra vocês nós ganhamos; ninguém restará para dar testemunho, mas, mesmo que alguém escape, o mundo não lhe dará crédito. Talvez haja suspeitas, discussões, investigações de historiadores, mas não haverá certezas, porque destruímos as provas contra vocês. E ainda que fiquem algumas provas e sobreviva alguém, as pessoas dirão que os fatos narrados são tão monstruosos que não merecem confiança: dirão que são exageros das propagandas aliadas e acreditarão em nós, que negaremos tudo, e não em vocês. Nós é que ditaremos a história dos *Lager*. (1970 *apud* LEVI, 2010, p.7).

A persistência da memória milita contra o domínio totalitário que incide sobre o arquivo dos sobreviventes: seu próprio testemunho. Contra os que querem o esquecimento, afirmamos a memória. Contra os que propagam a versão contrária, sustentamos as evidências dos fatos. O arquivo testemunhal deve ser a prova de que, de fato, a verdade se encontra no discurso dos sobreviventes, e que são eles que ditam a história dos *Lager*.

4. O PROBLEMA DA REPRESENTAÇÃO DO TESTEMUNHO

Até então, percebemos a importância do testemunho e como seu dever é partilhado conosco, pelos sobreviventes, como um imperativo categórico. O problema que se nos apresenta agora é como representar o testemunho, o que se sabe, o que aconteceu, e até que ponto existe algum meio pelo qual a catástrofe possa ser representada.

Os questionamentos postos, que gravitam em torno desse assunto, são bastante persistentes, relevantes e, como já se espera, enigmáticos. Quais as condições de uma relação entre catástrofe e representação? Há palavra adequada para dar conta de uma experiência catastrófica? Há porque não há. Ou seja, a impossibilidade de testemunhar aquilo sobre o qual não se pode falar (e não se pode falar, antes de tudo, pela falta da palavra) é a representação que se pode fazer da catástrofe. É nessa circunstância que percebemos a dificuldade que persiste em se representar o horror. As formas pelas quais é expresso ainda um pálido esboço do fenômeno acontecido são inadequadas, imperfeitas, insuficientes e não definitivas.

No tocante a esse problema de representação, Primo Levi fala abertamente sobre a dificuldade de expressar seu testemunho, em *É isto um homem?*: "Pela primeira vez, então, nos damos conta que a nossa língua não tem palavras para expressar esta ofensa: a aniquilação de um homem" (1988, p. 32). Vemos, a partir desse excerto, nitidamente, a dificuldade do homem de se valer das formas familiares de expressão para poder testemunhar, e ainda percebemos a

tensão entre essas duas realidades inconciliáveis, e, ao mesmo tempo, mutuamente necessárias: a catástrofe/o fenômeno (aniquilação de um homem) e a representação/a palavra (a palavra como manifestação da experiência de aniquilação do próprio homem).

Adorno, por sua vez, é mais incisivo e radical em sua afirmação:

> A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas. (2009b, p. 61).

Diante do horror e da crueldade, do inaudito e do inenarrável, toda e qualquer tentativa de representação do fenômeno catastrófico é desrespeitoso, ofensivo e cruel. Não há o que se dizer sobre Auschwitz, menos ainda representar o conteúdo do horror por meio da forma poética, é uma blasfêmia, é incongruente, pois a realidade dos campos de extermínio revela patentemente o fracasso da cultura e a impossibilidade de representação por meio da arte. "Toda cultura depois de Auschwitz, inclusive a sua crítica urgente, é lixo." (ADORNO, 2009a, p. 304).

Em resposta ao famoso *dictum* de Adorno, sobre o fato de ser um ato bárbaro escrever poesia depois de Auschwitz[3], Primo Levi dirá a partir do seu lugar de sobrevivente e testemunha:

> A minha experiência prova o contrário. Pareceu-me, então, que a poesia era melhor mesmo do que a prosa para exprimir o que me oprimia. Quando eu digo "poesia" eu não penso em nada lírico. Nesta época eu teria reformulado a frase de Adorno: depois de Auschwitz não se pode escrever poesia senão sobre Auschwitz. (2005, p. 34 *apud* SELIGMAN-SILVA, 2008, p. 81).

Novamente aqui, prevalece aquele imperativo categórico, intrínseco à vida, o dever de testemunhar, porém, desta vez, Levi chama atenção para o meio da representação, o suporte da palavra testemunhal: a poesia. Justamente aquilo que Adorno dizia ser bárbaro, é para Levi a expressão mais adequada para se falar de Auschwitz. Na visão de Levi, portanto, a palavra mais conveniente para representar a catástrofe é a palavra poética, a poesia como o entre-mundo onde se pode dizer com arte, o que no mundo das outras palavras é bárbaro.

No plano literário, a testemunha esforça-se para ajustar harmonicamente a experiência da catástrofe com a expressão da palavra, e cruza com o grande dilema de não poder estabelecer uma correlação, a mais direta possível, da vivência do fenômeno com a representação do irrepresentável. Aqui, Levi nos apresenta a possibilidade da poesia, como expressão estética sublime – mas não sublime pela elevação do belo, senão pela afirmação do horror – que parece ser o único suporte linguístico e artístico que dá conta de reproduzir os paradoxos: a catástrofe e a representação, o presente do relato e o passado da experiência, a testemunha sobrevivente e a testemunha integral. Sobre Auschwitz, esse "mundo" paradoxal, não se pode testemunhar senão através da poesia.

REFERÊNCIAS

[3] *A posteriori*, Adorno reformulará esse *dictum*, ao escrever: "O sofrimento perenizante tem tanto direito à expressão quanto o martirizado tem de berrar; por isso, é bem provável que tenha sido falso afirmar que depois de Auschwitz não é mais possível escrever nenhum poema." (2009a, p. 300).

ADORNO, Theodor. *Dialética Negativa*. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009a.

_____. *Indústria cultural e sociedade*. Tradução de Juba Elisabeth Levy. 5ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009b.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz:* o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

LEVI, Primo. *A Trégua*. Tradução de Marco Lucchesi. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

_____. *Os afogados e os sobreviventes:* os delitos, os castigos, as penas, as impunidades. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. 3ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia clínica* [*online*], Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

O CAOS DAS MATERIALIDADES: A CONTRIBUIÇÃO DE JACQUES RANCIÈRE PARA OS ESTUDOS DAS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRÁFICAS

Isadora Meneses RODRIGUES
Universidade Federal do Cariri (UFCA)

RESUMO. Este trabalho tem por objetivo pensar a prática da adaptação cinematográfica a partir das teorias de Jacques Rancière. O filosofo francês considera que no atual regime das artes já não existe uma necessidade de pensar as obras em termos de autonomia e separação de suas materialidades. Em livros como *O Destino das Imagens* (2012a) e *As distâncias do cinema* (2012b), o autor considera que a separação radical entre palavra e imagem não é claramente definida na arte contemporânea, uma vez que o próprio estatuto da imagem mudou e a arte passou a ser compreendida como um constante deslocamento entre as instâncias do dizível e do visível. Nesse sentido, defendemos que é justamente essa justaposição caótica das materialidades e das significações que dá potência às obras artísticas e que os estudos que abordam as relações entre cinema e literatura devem focar nesse entrelaçamento praticamente irreversível entre o campo da palavra e o da imagem.
Palavras- chave: Adaptação. Cinema. Literatura. Jacques Racière

Ut pictura poesis. Como a pintura é a poesia. Essa expressão utilizada por Horácio, poeta e filósofo da Roma Antiga, em *Arte e Poética* (1992), é interpretada como o princípio norteador da aproximação entre pintura e poesia e, mais amplamente, entre palavra e imagem. Com o tempo, essa citação de Horácio passou a guiar grande parte dos estudos comparativos e de correspondência entre as artes. Atualmente, teóricos da cultura visual têm retomado esse princípio para refletir sobre a expansão da relação entre palavra e imagem nas ciências humanas, uma relação que vai muito além do debate sobre a aproximação e distanciamento entre as linguagens artísticas.

Dentre as inúmeras possibilidades de interação entre palavra e imagem no mundo contemporâneo, nos debruçaremos neste ensaio sobre a prática da adaptação cinematográfica. Mais do que uma queda de braços em que uma arte faz a outra decair, como era comum ao pensamento dos primeiros teóricos que estudaram a prática, consideramos que o dizível e o visível estão entrelaçados em todas as instâncias da cultura.

Os estudos de adaptação hoje, apesar do enorme avanço, ainda têm, muitas vezes, nos estudos literários a sua única fonte de procedimentos metodológicos, o que consideramos ser um problema, tendo em vista que uma adaptação cinematográfica é uma prática que trabalha também com a imagem em movimento.

Para uma abordagem das adaptações para além da teoria literária e da semiologia, buscamos fazer uma crítica à análise comparativa a partir de um filosofo contemporâneo que vem se mostrando fundamental para os estudos de visualidade, o francês Jacques Rancière, que considera que a experiência visual contemporânea não pode ser inteiramente explicada pelos modelos de análise textual. Essa é a crítica que o autor faz aos estudos estruturalistas que pretendem discorrer sobre as questões visuais na sociedade a partir de teorias que tentam igualar a imagem ao signo linguístico.

Mas antes de entrar nas questões específicas propostas por Rancière, consideramos necessário discorrer um pouco sobre a história da relação entre cinema e literatura, buscando compreender um pouco melhor os caminhos metodológicos que foram percorridos durante todo esse tempo de aproximação entre as duas artes.

A adaptação cinematográfica é uma prática desenvolvida desde o surgimento do cinema, no fim do século XIX. Segundo os teóricos franceses Jacques Aumount e Michel Marie (2006), a primeira adaptação da história do cinema é *L'Arroseur Arrosé*, de 1895, ano em que os irmãos Lumière fizeram a primeira exibição pública de filmes em Paris.

Apesar de haver na primeira década da história do cinema algumas adaptações importantes, como o primeiro filme baseado em *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, produzido em 1903 por Cecil M. Hepworth e Percy Stow, o período que vai de 1987 a 1906 não foi marcado por uma intensa produção de filmes baseados em clássicos da literatura. Nesses anos, o cinema ainda não tinha se estabelecido como arte e os mecanismos de narração por meio da imagem em movimento ainda eram pouco explorados.

É somente a partir de 1906 que romances consagrados começam a ser adaptados com mais intensidade. A adaptação de romances começou a ser feita em grande escala, segundo Flavia Cesarino Costa (2005), para trazer os filmes para perto das tradições burguesas de representação, tradições essas que foram consolidadas primeiro na literatura. Nesse período, foi criada uma tipificação da maneira adequada de construir heróis e heroínas e de formas de filmar, pois era necessário que "o cinema retomasse uma função de tutela didática e pacificadora diante das influências malignas, por parte das classes trabalhadoras" (COSTA, 2005, p.68).

Além de atrair um novo público, de acordo com o crítico norte americano Robert Stam (2003), as adaptações também eram feitas com o objetivo de legitimar um meio que ainda era consideravelmente novo, mostrando que o cinema poderia igualar-se às outras artes e que "deveria ser julgado em seus próprios termos, com relação a seu próprio potencial e estética" (STAM, 2003, p. 49-50).

A consolidação do longa-metragem de ficção no modelo clássico-narrativo aconteceria somente em 1915, com o lançamento do filme *O Nascimento de Uma Nação*, do diretor D. W. Griffth. É da literatura que Griffth extrai os principais métodos de composição da linguagem cinematográfica clássica, como a montagem paralela. A partir da consolidação do modelo estético hollywoodiano de ficção narrativa, além da adaptação de clássicos, o cinema se apropriou também das obras literárias de menor prestígio perante a sociedade e a academia. Desde então, a prática da adaptação se tornou tão comum que boa parte dos filmes contemporâneos tem como origem uma obra literária e não um roteiro original.

Essa intensa produção de filmes baseados em livros sempre causou controvérsia entre teóricos e criadores de ambas as áreas. As primeiras discussões a respeito das adaptações foram feitas por artistas e críticos da literatura e do cinema. Nesse primeiro momento, a fidelidade, a superioridade da literatura e a busca pela essência do cinema eram os discursos usuais. Críticos que vinham da literatura, como a escritora inglesa Virginia Woolf (1926), propagavam um discurso de lamentação em relação ao que é "perdido" no processo de transição do romance ao filme.

Muitos artistas e teóricos do cinema também condenavam as adaptações se valendo de motivos parecidos com os de Virginia Woolf. Eles tinham como principal preocupação a busca pela essência do cinema, pois acreditavam que isso garantiria o status de arte ao novo meio. Buscando encontrar aquilo que seria próprio da linguagem fílmica, alguns teóricos e cineastas defendiam "o cinema puro", como propôs Jean Epstein na década de 1920, reivindicando "um cinema não contaminado pelas outras artes." (STAM, 2003, p. 49).

Nos anos de 1950, o crítico francês André Bazin defendeu a relação entre o cinema e a literatura no texto clássico *Por Um Cinema Impuro: defesa da adaptação*. Segundo o autor, o cinema já nasceu como uma arte impura, pois construiu a sua linguagem específica através da articulação de elementos próprios de outras artes. O autor diz ainda que a absoluta fidelidade do cinema à literatura é impossível, pois "o romance requer certa margem de criação para passar da escritura à imagem" (BAZIN, 1991, p. 83).

A superação do paradigma da fidelidade foi resultado de estudos de diversas áreas do conhecimento. A primeira publicação teórica sobre adaptação foi o livro *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*, de George Bluestone, de 1957. Esse livro contribui para repensar o discurso da fidelidade ao construir seu argumento em torno da especificidade de cada meio. Porém, é importante ressaltar que outras teorias, vindas de diversas áreas do conhecimento e anteriores à publicação do livro de Bluestone, foram fundamentais para o progressivo enfraquecimento do paradigma da fidelidade nos estudos acadêmicos e para o surgimento dos estudos das adaptações. Os estudos de tradução, a teoria literária, a semiótica e os estudos culturais foram alguns dos responsáveis pela desconstrução da ideia de superioridade do texto escrito em relação à imagem.

O pesquisador Marcel Vieira Barreto Silva (2012) destaca três grandes tipos de abordagem no campo de estudo da relação entre cinema e literatura hoje: os estudos estilísticos, os estudos históricos e os estudos de caso. Os estudos estilísticos verificam o modo como a literatura está presente no cinema (e vice-versa) de diversas formas. Os estudos históricos "investigam como um período na história de uma cinematografia ou mesmo um diretor específico se relacionam com a literatura" (SILVA, 2012, p. 202). E, por último, os estudos de caso, que, segundo Silva, é onde podemos encontrar o mais amplo escopo de análises referente aos estudos das adaptações. É neste terceiro tipo que prevalece a análise comparativa, em que uma metodologia comparativa tem por fim estabelecer diferenças e semelhanças, formais e temáticas, entre o filme e o livro.

É justamente na análise comparativa que a questão da especificidade dos meios ganha destaque, pois a especificidade assinala que cinema e literatura são diferentes e, portanto, uma narrativa literária adaptada para as telas deve ser analisada também por um método analítico próprio do cinema. Apesar de a questão da fidelidade ter sido superada a partir dessa noção do específico, as análises comparativas acabam por produzir estudos funcionais e as pesquisas, muitas vezes, ficam centradas em identificar os equivalentes visuais para as imagens verbais.

Para contrapor essa noção de especificidade dos meios, trazemos aqui o ponto de vista de Jacques Rancière, que considera que a arte contemporânea é caracterizada pelo caos das materialidades, na qual a separação entre palavra e imagem não é claramente definida.

Para entender essa proposição de Rancière, é preciso compreender primeiramente a sua visão sobre a história da arte. Rancière não partilha da ideia de uma história dividida em períodos sucessivos e lineares, defendendo, por exemplo, a ideia de retorno e de presença simultânea dos regimes artísticos. Pensando a arte de forma anacrônica, em *A Partilha do Sensível* (2009), o autor afirma ser possível distinguir três grandes regimes de identificação nas artes de tradição ocidental: ético, representativo e estético. O primeiro seria o regime ético das imagens. A formulação desse paradigma tem origem em Platão e estabelece uma distribuição de imagens em relação ao ethos da comunidade. Nesse modelo, as imagens são arranjadas de acordo com sua

origem, seus fins e efeitos que produzem. O regime ético separa os simulacros artísticos daquilo que seria nomeada de arte verdadeira.

O regime representativo surgiu da crítica de Aristóteles a esses ideais de Platão e estabeleceu uma série de postulados que liberaram as artes da moral, da religião e dos critérios sociais do regime ético. Já no regime estético, a identificação da arte não se dá mais pelos modos de fazer, mas "pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos de arte" (RANCIÈRE, 2009, p. 32).

Em *O destino das imagens* (2012a), o autor destaca que é habitual descrever a arte do século XX a partir do paradigma moderno, que defende a concentração de cada arte em um meio de comunicação que lhe é próprio. Esse purismo, para Rancière, é um modo de limitar a arte e "esquecer que ela própria só existe como fronteira instável que precisa, para existir, ser atravessada" (RANCIÈRE, 2012b, p. 15).

O cinema, uma arte marcadamente do século XX, é o representante maior desse atravessamento, pois pertence ao regime estético no qual há uma nova articulação entre as práticas artísticas, em que "já não vigoram os antigos critérios da representação que discriminam as belas-artes e as artes mecânicas, colocando cada qual no seu devido lugar" (RANCIÈRE, 2012b, p. 15).

Isso acontece porque o próprio estatuto da imagem mudou e a arte passou a ser compreendida como um constante deslocamento entre as instâncias do dizível e do visível, em que "já não são mais as formas que se analogizam, são as materialidades que se misturam diretamente" (RANCIÈRE, 2012a, p.52). É justamente essa justaposição caótica das materialidades e das significações que dá à arte contemporânea a sua potência, sendo essa não limitação clara de fronteiras que deve ser levada em conta na análise dos objetos de arte.

Em *As Distâncias do Cinema* (2012b), a problemática da análise comparativa ganha destaque. O autor francês pondera que a literatura não é uma linguagem que precisa ser transformada em imagem, pois a literatura já comporta imagem. E a imagem, por sua vez, também não pode ser traduzida em letra, pois nela também já está contido o dizível.

Se a prática da linguagem escrita comporta também certa ideia de imagem e vice-versa, falar em qualidades ou temáticas específicas da literatura ou do cinema é ir contra essa mistura caótica que caracteriza a arte do nosso tempo. O cinema, sendo expoente máximo desse caos, "é um compromisso entre poéticas divergentes, um entrelaçamento complexo das funções da apresentação visível, da expressão falada e do encadeamento narrativo" (RANCIÈRE, 2012b, p. 80).

Assim, como alternativa a uma análise comparativa, o autor propõe pensar uma análise estética que seja inseparável de questões políticas, tendo em vista que a arte enseja modos de sentir e induz novas formas de subjetividade, sendo sempre uma proposta de mundo, em que os procedimentos formais visam, "bem mais que o prazer dos espectadores, a redistribuição das formas da experiência sensível coletiva." (RANCIÈRE, 2012b, p. 49).

Partindo dos estudos da visualidade, consideramos que nós criamos o mundo por meio da mistura das representações verbais e visuais e que a nossa tarefa não é renunciar a esse diálogo, mas sim entender a potência desse entrelaçamento praticamente irreversível da palavra com a imagem e do cinema com a literatura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, J. Andamp; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

BAZIN, A. **O cinema (Ensaios)**. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1951.

BLUESTONE, G. **Novels into Film:** The Metamorphosis of Fiction into Cinema. Berkeley: University of California Press, 1973.

COSTA, F. **O primeiro Cinema:** espetáculo, narração e domesticação. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2005.

HORÁCIO. Arte Poética. In: BRANDÃO, Roberto de Oliveira (org). **A Poética Clássica**: Aristóteles, Horácio, Longino. São Paulo: Cultrix, 1992.

RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

_____. **As Distâncias do Cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

_____. **A Partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

SILVA, M. V. B. (2013). Adaptação intercultural: em busca de um modelo analítico. **Significação**, São Paulo, v. 1, n. 38, p.198-226, dez. 2012. Disponível em: <http://www.usp.br/significacao/artigo.asp?C�digo=107>.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

WOOLF, V. **The Cinema**. 1926. Disponível em: <http://modvisart.blogspot.com.br/2006/04/virginia-woolf-cinema-1926.html>.

O ENVELHECIMENTO FEMININO ONTEM E HOJE SOB A PERSPECTIVA DE LYGIA FAGUNDES TELLES - TRANSFORMAÇÕES SÓCIO-POLÍTICAS E CULTURAIS

Yls Rabelo CÂMARA
Universidad de Santiago de Compostela
Yzy Maria Rabelo CÂMARA
Universidad John Kennedy

Resumo: O XIII Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários da Universidade Federal do Ceará tem, nesta edição, o tema "Literatura, Política e Outras Artes". Neste trabalho, analisamos a velhice sob o ponto de vista literário e sócio-psicológico em dois contos de Lygia Fagundes Telles. Entre a publicação de ambos, no lapso de duas décadas, testemunhamos o progresso das conquistas feministas e as mudanças de paradigmas nos contextos em que o elemento feminino está inserido. Para nortear nosso percurso metodológico neste levantamento bibliográfico, baseamo-nos em teóricos como Pedra (2010), Lima (2013) e Ferreira (2014). Concluímos comprovando o quanto Telles aporta para a análise literária da velhice em textos cujos conteúdos podem ser explicados à luz de diversos saberes.
Palavras-chave: Velhice, Feminismo, Ditadura, Repressão Sexual.

1 LYGIA FAGUNDES TELLES E SUAS PERSONAGENS FEMININAS IDOSAS

O senso comum, conforme Ferreira (2014), nega ao velho a sensualidade e o livre desfrute de sua sexualidade, como se a vida sexual não fosse mais de seu interesse, e classifica o velho e, principalmente, a velha que gosta de sexo como moralmente reprovável. Esta concepção, explica Ferreira (2014), atrela dois conceitos que, na verdade, não têm por que vir vinculados: sexualidade e reprodução. Como a mulher pós-menopáusica não é mais fertil, crê-se que não tem mais desejo sexual, diferentemente do homem, que é fértil a vida toda e, portanto, tem a libido alimentada até o fim de seus dias.

Este panorama tem mudado pouco a pouco, a partir do momento em que a segunda onda do feminismo varreu os Estados Unidos e a Europa e reverberou pelo Ocidente, quebrando paradigmas e mudando conceitos engessados como este. Beauvoir (1970) defende que este tabu não tem veracidade científica e que uma mulher de sessenta anos, se estimulada corretamente, pode ter uma resposta sexual mais lenta, mas nem por isso menos intensa do que a de uma mulher com a metade de sua idade.

A repercussão das ideias difundidas por Betty Friedan e outras de sua estirpe e geração não nos chegaram rapidamente porque vivíamos em uma ditadura naquele momento, impenetrável a qualquer ideia que não alimentasse a filosofia patriarcal que mantinha o Sistema. Com o arrefecimento do radicalismo ditatorial, muito devido ao advento da democracia, novas ideias, antes tidas como subversivas, foram penetrando em nossa cultura. Uma delas: a de que a mulher deve viver sua sexualidade como lhe apeteça, à idade que for e com quem escolha fazê-lo. Claro está que esta nova forma de pensar favoreceu às jovens, não às velhas, de imediato. Se o sexo e o gozo na velhice são tabus ainda hoje, o que dirá no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, quando o feminismo passou, não sem resistência, a fazer parte do nosso cotidiano.

A disseminação de novas ideias que excluem o velhismo e incluem a velhice plena e saudável em todas as esferas é também função da literatura. Lygia Fagundes Telles é a escritora brasileira ideal para descrever esta mulher no ocaso de sua trajetória de vida porque Telles

vivenciou os anos de repressão política no Brasil, acompanhou o processo junto com as novidades que o feminismo nos propunha na época e porque percebemos nela o amadureciemento literário necessário que demonstrou ter, ao longo de sua carreira, aliado à sua percepção da feminilidade, que foi gradualmente se desenvolvendo à medida que foi amadurecendo como escritora, mas, sobretudo, como pessoa e como mulher.

Por ter o devido cuidado com a visão feminina de suas personagens, cremos que é a autora ideal sobre a qual devem recair nossas considerações a respeito da poética de envelhecer nos dias atuais. Sendo assim, suas protagonistas representam a mulher inserida em um contexto atual e, ao destacar as mulheres maduras e idosas em sua obra, Lygia também amplia a discussão em torno da mulher no sentido de buscar-lhe um lugar na sociedade que contemple sua dignidade, suas limitações e sua sexualidade. Dentre suas inesquecíveis personagens femininas, escolhemos, de seus contos, duas idosas para analisarmos o tema da velhice e suas implicações: Maria Emília, de "Senhor Diretor" (1998) e Maria Leonor, de "Boa noite, Maria" (2009).

2 ANÁLISE DA VELHICE EM "SENHOR DIRETOR"

Este conto foi publicado no livro *Seminário dos Ratos*, em 1977, época em que a ditadura amordaçava o Brasil e a sociedade, que, fundamentalmente patriarcal e cristã por um lado, se chocava com algumas liberdades carnais jamais demonstradas na mídia antes, sociedade esta que, por outro lado, se flexibilizava perante os avanços de uma nova concepção de liberdade, de amor livre e de sexualidade. Dois anos antes, o ano de 1975 havia sido instituído como o Ano Internacional da Mulher, fato que favoreceu uma maior abertura para o diálogo entre feministas e sociedade. Telles participava de reuniões que discutiam temas pertinentes a esta nova maneira de repensar a mulher e esta influência é clara em sua obra da época (FERREIRA, 2014).

A protagonista, Maria Emília, é uma professora paulista aposentada, de sessenta e dois anos, virgem, ressentida com a liberdade sexual da juventude dos anos 1970 e com a liberdade sexual de algumas de suas poucas amigas na mesma faixa etária que ela. O fato de ser professora, na sua idade, representa um detalhe pejorativo que Telles plasma de forma sensível em seu conto (FERREIRA, 2014).

O conto inicia-se, pois, com Maria Emília indignada, em frente a uma banca de revistas, tendo diante de si capas de revistas masculinas mostrando mulheres seminuas entre as manchetes de jornais que ela procura ler. Incomodada, resolve escrever uma carta ao diretor de um jornal para expor sua insatisfação com a profusão de imoralidades que era obrigada a testemunhar nos últimos anos na grande mídia. A carta vai sendo escrita mentalmente, em primeira pessoa, ao passo que a personagem caminha pelas ruas de São Paulo. Era seu aniversário e estava sozinha. As críticas e reclamações que pretendia materializar em forma de carta ao Senhor Diretor do jornal mostram a amargura de uma mulher que envelhecera solitária. É então quando entra em um cinema e ali o foco narrativo passa a ser em terceira pessoa, através de um narrador onisciente, com o fluxo de consciência de Maria Emília entrecortando seu discurso e mesclando ao que quer reclamar, demandas suas, especialmente as da velhice. Percebemos, então, que esta carta é, na verdade, uma catarse à guisa de diário, um "monólogo ressentido" como o define Pedra (2010). Sem ter com quem conversar, uma vez que suas amigas ou já estão mortas ou se comportam de forma diferente da sua, regendo-se levemente pelos logros que a liberdade sexual trouxe e que ela condena, a protagonista estende suas angústias para além da

crítica ao comportamento vergonhoso de algumas mulheres de seu entorno e extrapola sua angústia. Sua carta imaginária e em tom ácido revela mais do que aversão à degradação social que denuncia, desnuda suas frustrações acumuladas ao longo da vida (PEDRA, 2010).

Severa com seu próprio discurso da carta, Maria Emília corta parte do que necessita falar com a intensidade que lhe apetece para que não soe vulgar nem rancorosa – ambígua e, ao mesmo tempo, visceral, duas características da narrativa lygiana (FERREIRA, 2014). Esta ambiguidade chega ao ponto de, estando certa vez em uma palestra feminista e desdenhando intimamente da forma como as pessoas envolvidas ali se pronunciavam sobre a anatomia feminina, em especial sobre o clitóris, ter sido a pessoa que mais entusiasticamente ovacionou a palestra ao final. Ou seja: até que ponto ia sua censura? Até que ponto gostaria ela mesma de ser tão liberal como aquelas mulheres que ali discutiam um tema que, à época, causava muito mais polêmica?

Ela aprendera com a mãe a não gostar de sexo e a ter reserva com os homens. Não é propriamente que não gostasse ou não quisesse ter tido uma vida sexual: nunca a experimentara e nem tinha coragem para fazê-lo estando na velhice. Contudo, percebemos que o erótico a atrai, ao mesmo tempo que ela o repulsa, o que denota a repressão sexual na qual foi criada e da qual não consegue fugir e que se revela, por exemplo, na alusão constante à seca no Nordeste e à cheia na Amazônia, que ela lera nas manchetes dos jornais onde a história começa. Esse binômio secura *versus* umidade representa sua atual esterilidade de velha, em oposição direta ao viço que tivera na juventude, além de ser uma metáfora à própria velhice em si, que a sufoca em solidão e aridez. Para Ferreira (2014), a secura da protagonista contrasta com os corpos molhados nas capas das revistas masculinas e que incitaram-lhe a ideia de escrever a carta, mas, principalmente com a famigerada e, na época, reprovadíssima cena de amor entre Marlon Brando e Maria Schneider nos papéis de Paul e Jeannie em *O Último Tango em Paris* (1972) que, para praticarem sexo anal, utilizam manteiga como lubrificante.

Esta ideia de escassez e excesso também se faz presente quando Maria Emília se compara com as amigas, que tiveram e têm afeto em suas vidas, que construíram famílias e podem contar com o apoio dos seus. Maria Emília está sozinha, somente conheceu a sobriedade dos tratamentos superficiais e não deixa frutos para a posteridade. É uma velha árvore cujos galhos balançam sem vigor. Apenas se mencionam seus sobrinhos, como se já não tivesse mais pais, irmãos, tios nem primos. Mas o papel de "tia" não lhe agrada, soa-lhe como "solteirona", como "fracassada no amor" e ela prescinde da presença de seus únicos parentes em seu aniversário mentindo ao dizer-lhes que não poderá estar com eles porque já havia sido convidada para um chá pelas amigas. Na solidão do cinema, onde decide passar a tarde de seu aniversário, sua sensibilidade se aguça para as carícias que testemunha nas poltronas que a cercam. Tudo evoca o sexo. Ninguém se importa com sua presença. Maria Emília é sexualmente invisível naquele contexto erótico porque é uma velha, uma velha virgem e amargurada.

Nota-se que seu discurso é impregnado de forma obsecada pela experiência sexual que nunca vivenciou, pela libido que lhe foi amordaçada. Além disso, percebemos também que a personagem deixa escapar seus desejos reprimidos em forma de atos falhos constantes, vertendo a realidade ao seu redor sempre para o contexto sexual: "O discurso da protagonista nega sua sexualidade, mas seu corpo deseja e seus pensamentos estão constantemente ocupados com 'assuntos de sexo', demonstrando que sua sexualidade está viva e que tudo a faz aflorar." (FERREIRA, 2014, p. 62). O travo de sentir que chegara à velhice sem ter vivido sua juventude com

a liberdade que os jovens necessitam e buscam repercute na personagem em forma de impotência, inveja, passividade, exasperação, medo e rancor.

A vivência da liberdade sexual que ensaiava seus primeiros passos ainda sob uma ditadura como o foi a nossa, de 1964 a 1985, despertaram a personagem para a certeza de sua velhice triste e vazia e para sua morte, que não seria pranteada (PEDRA, 2010). Inclusive a carta, que tão urgentemente quer escrever ao diretor do jornal, queda inconclusa, apenas com o destinatário "Sr. Diretor" e nada mais além disso do que reticências. As ideias, borbulhantes e entremeadas com suas angústias existenciais e carências represadas a princípio, escapam-lhe torrencialmente, mal aproveitadas tal como a vida lhe escapou sem que ela dela desfrutasse.

Entre Maria Emília e Maria Leonor de Bragança, a protagonista do conto que analisaremos a seguir, há um hiato de duas décadas, tempo em que as ideias feministas, antes barradas por uma censura atrelada à ditadura, germinaram e eclodiram em comportamentos mais liberais, em um Brasil mais permeável à liberdade sexual, sem tantos preconceitos como outrora.

3 ANÁLISE DA VELHICE EM "BOA NOITE, MARIA"

Em "Boa noite, Maria", publicado em 1998, Telles trata de temas polêmicos como o empoderamento da velha diante do sexo e a eutanásia. Maria Leonor de Bragança tem sessenta e cinco anos e inicia um relacionamento de um ano com um estrangeiro, Julius Fuller, mais jovem do que ela. Rica e fina por ter ascendência burguesa, ainda que solitária, no Rio de Janeiro, a protagonista busca no companheiro uma forma de aplacar sua carência, que ele mantenha para com ela uma amizade especial e sincera e que, ao final, lhe pratique a eutanásia, livrando-a de uma vida vegetativa e de uma morte indigna (SILVA *et al.*, 2014). Para ela, o sexo importa menos do que a companhia, do que a amizade (LIMA, 2013). Maria Leonor não está no padrão físico desejado pelos homens e tampouco o quer. Isso é o que menos lhe interessa neste momento de sua vida. Está seriamente enferma, sabe que tem pouco tempo mais de vida e que seu quadro clínico avançará sempre para pior. Então, em vez de amargurar-se, quer aproveitar o tempo que lhe resta para ser feliz e morrer sem dor.

Neste conto, "[...] predominam o tempo psicológico e o discurso indireto livre, onde ora se encontra a voz do narrador em terceira pessoa, ora a voz da protagonista através do monólogo interior, com as divagações e devaneios de Maria." (SILVA *et al.*, 2014, p. 96). Até o título do conto é sugestivo: evoca-nos despedida, noite, escuridão e fim de um ciclo. O casal se conhece em um aeroporto, onde encontros e despedidas (às vezes para sempre) ocorrem. O longo túnel que atravessam juntos ao saírem do aeroporto, no táxi, nos remete à longa existência de Maria Leonor, e o mar que se vê do apartamento dela, para onde os dois vão, nos levam à fonte primeira da vida e onde tudo termina. A imagem da barca que divisam no mar, então, nos faz lembrar a morte, com Caronte a nos cobrar a travessia.

Decidida a morrer para amainar os desconfortos advindos com a velhice e, principalmente, com a doença que padece, ela confia neste homem desconhecido, fia-se de sua intuição porque acha que ele é o enviado pelo destino para sanar seu problema maior que é continuar vivendo enferma. Conforme Ferreira (2014), ela o convida a morar com ela e a relação extrapola a esfera da amizade: os dois iniciam um envolvimento permeado pelo sexo. Esta é, ao fim e ao cabo, uma história de amor e de morte, capitaneada por Eros e Tânatos (LIMA, 2013; FERREIRA, 2014): por um lado a pulsão de vida, com o amor inesperado; por outro, a necessidade de morrer antes que

viver se torne um fardo insuportável. Mais do que isso: esta é também a história de uma mulher que é dona de seu próprio destino, que controlou sua vida e que quer também controlar sua morte.

Na noite em que fará a "viagem", Maria Leonor dispensa a enfermeira para não ter testemunhas que possam encriminar quem a fará "viajar". Esta mulher decidida é, segundo Lima (2013), bastante diferente de Maria Emília do conto que analisamos primeiro. Aqui o ambíguo, o metafórico e o ambivalente estão presentes de forma marcada, assim como a noite e a escuridão que denotam os últimos dias de Maria Leonor. É tão patente a dualidade que Telles empresta a esta obra que não sabemos ao certo se este amor-amigo realmente existe ou se é fruto da imaginação da protagonista, ou ainda se é alguém que sim existe, mas em um plano espiritual distinto e paralelo ao dela, segundo Silva *et al.* (2014). Suas características físicas também despertam a atenção do leitor para o dúbio presente nele: é inglês, finlandês ou alemão? Tem olhos verdes ou azuis? Tem realmente cinquenta anos o seriam sessenta? Seria um ser celestial e etéreo ou um enviado das trevas pronto para realizar o último desejo de uma pré-moribunda? O próprio Julius diz ser portador de dupla nacionalidade e implanta estas e outras dúvidas instigantes no leitor, que dão vazão a um questionamento infindável. Julius havia tido muitas ocupações laborais e é de se estranhar que as tenha tido em uma única vida; tem uma força física incomum que nos faz pensar que ele não é humano, mas que cumprirá sua missão de acompanhar Maria Leonor na vida e na morte.

Curioso neste conto é o fato de Julius ser estrangeiro e não se importar com a idade ou com o aspecto físico comprometido de Maria Leonor, o que seria mais difícil de acontecer com um brasileiro, por exemplo, que tem outro olhar sobre o belo (LIMA, 2013). Neste ponto vemos que Telles critica a forma como o homem brasileiro aprecia a beleza feminina: seu desejo aflora pela beleza somente se ela estiver acompanhada de viço e juventude. Nossa sociedade, machista e excludente, explica Ferreira (2014), está calcada no que é jovem, o que faz com que o corpo envelhecido seja indesejado. Ao prescindir da necessidade de ter uma companheira jovem, a autora mostra o homem estrangeiro mais evoluído do que os nossos patrícios em termos de espiritualidade, capaz de captar a beleza que se esconde por trás da velhice.

Outro fato interessante sobre Julius, aponta Ferreira (2014), é que sua mala desapareceu. Em outras palavras: ele é alguém diferente, que surge sem bagagem (entendamos aqui "sem história pregressa") e que, de repente, muda o destino da protagonista para fazer com que seus últimos dias sejam plenos de amor, completude, entusiasmo e felicidade. Interessante também é a análise da presença do elemento masculino na narrativa lygiana: a de coadjuvantes apenas, segundo Ferreira (2014). Maria Leonor conhece o prazer com este homem que lhe aparece no outono de seus dias; é com ele que o orgasmo lhe parece mais intenso; foi com ele que conheceu os mistérios de seu corpo antes ignotos. Com todos os outros havia sido diferente, sempre tentando agradá-los, mas Julius tocou sua alma e sua sensualidade aflorou, como um presente da vida para com uma mulher condenada. Não importa para ela ser velha e doente, mas sexualmente apetecível para seu amante: "E a narrativa resgata a visão do corpo envelhecido, mostrando-o vivo, reconfigurando-se para viver sua velhice." (LIMA, 2013, p. 84). Vemos neste homem amoroso e compreensivo, bonito, forte e culto, que se conforma com amar uma mulher moribunda e muito mais velha do que ele, a quebra de paradigmas com relação ao machismo que em 1998, ano em que este conto foi publicado, já era bem menor do que em 1977, quando a autora escrevera "Senhor Diretor".

Telles envolveu a cena final de poesia. Após dispensar a enfermeira e ficar a sós com Julius, Maria Leonor bebe o vinho que ele lhe oferece e sente uma densidade diferente na bebida, que a deixa atordoada. Ele a leva para o quarto, mas não a abandona neste momento decisivo, cumprindo fielmente o desejo de sua amada. Ela, entorpecida, vê nele o colo materno. Segundo Castelo Branco (1987 *apud* FERREIRA, 2014), esta necessidade que sente Maria Leonor da acolhida nos minutos finais de sua vida nos levam à questão do *regressus ad uterum*, do retorno à gênese da vida, junto ao nosso primeiro objeto de amor: a mãe. É Julius, mescla de Eros e Tânatos quem fará com que sua amada encontre a paz em uma morte programada por ela e sem revolta, com a certeza de que esta é a única solução para que sua dignidade se mantenha até o final.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Maria Emília e Maria Leonor: duas mulheres separadas por duas décadas onde os avanços das conquistas feministas criaram um abismo entre elas. O cenário sócio-político-cultural do Brasil mudou entre o final dos anos 1970 e o final dos anos 1990: a pílula anticoncepcional, o aborto, o divórcio, as mulheres que prescindem do elemento masculino e que criam os filhos sozinhas, as que refugam a ideia do matrimônio tradicional e as que vivem sua sexualidade conforme a orientação sexual que prefiram, catapultaram mudanças irreversíveis em nossa sociedade.

As duas personagens estudadas neste artigo não poderiam ser mais idênticas e mais díspares ao mesmo tempo: ambas estão na mesma faixa etária, mas uma é professora aposentada, virgem e ressentida; a outra, rica, sexualmente empoderada e assertiva. Nenhuma delas deixa herdeiros ou tem parentes próximos, são solitárias e estão unidas pelo modo como decidiram envelhecer: Maria Emília cerca-se de ressentimento e deixa-se guiar por Tânatos; Maria Leonor prefere ousar controlar seu próprio destino e, guiando-se por Eros, vive intensamente seus últimos dias e encarrega seu companheiro de ajudá-la a cruzar o umbral da morte sem passar pela dor de morrer agonicamente. Livre dos estereótipos que prenderam Maria Emília a uma vida insípida, Maria Leonor permite-se usufruir do direito de ser feliz, independentemente de sua idade, independentemente do viço da juventude e da ilusão da beleza física que já a abandonaram.

Duas marias como tantas marias à nossa volta, mas com uma diferença básica entre elas: entre ambas, duas décadas representam uma grande diferença. Lygia Fagundes Telles descreve ambas com maestria e sensibilidade, atenta às transformações sócio-político-culturais que vinte anos significam para as personagens e que refletem os valores vigentes de seu tempo. É possível envelhecer com poesia, com dignidade, com inteireza. Basta que para isso façamos das palavras de Osho nosso lema: "Envelhecer, qualquer animal é capaz. Desenvolver-se é prerrogativa dos seres humanos. Somente uns poucos reivindicam esse direito.".

REFERÊNCIAS

FARIAS, Rafaela Felex Diniz Gomes Monteiro de. "A Disciplina do Corpo Feminino em Senhor Diretor, de Lygia Fagundes Telles". **Revista Fórum Identidades**, v. 2, n. 2, p. 1-5, jul./dez., 2007.

FERREIRA, Josye Gonçalves. **Velhice Desejante:** sexualidade e envelhecimento na ficção de Lygia Fagundes Telles. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 124 p., 2014.

LIMA, Susana Moreira de. "Velhice Feminina: a Sexualidade Reconfigurada no Espaço Narrativo". **Revista de Letras**, v. 2, n. 32, p. 81-86, ago./dez., 2013.

PEDRA, Mabel Knust. "Sombra Silenciosa. Impotência e solidão em dois contos de Lygia Fagundes Telles". **Darantina Revista Eletrônica**, Programa de Pós-graduação em Letras/UFJF, v. 1, n. 1, p. 1-15, 2010.

SILVA, Antonia Marly Moura da; MARINHO, Monica Valéria Moraes; SANTOS, Rosaly Ferreira da Costa. "A Face Insólita da Morte no Conto "Boa noite, Maria", de Lygia Fagundes Telles". **Revista Colineares**, v. 1, n. 1, p. 87-102, jan./jun., 2014.

TELLES, Lygia Fagundes. **Seminário dos Ratos – Contos**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1998.

_____. **A noite escura e mais eu**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

OS PORÕES DA REPRESSÃO: A NARRATIVA DO TRAUMA EM ROBERTO BOLAÑO

Wibsson Ribeiro LOPES
Michelle REIS
Universidade Federal de Alagoas

Resumo: No conto “Detetives”, presente na obra “Chamadas telefônicas”, de Roberto Bolaño, nos é apresentado um diálogo entre dois policiais sobre o período do regime militar chileno, em que se depararam com diversos presos políticos, dentre eles, Arturo Belano — personagem recorrente nas obras do autor. É a partir dessa conversa entre dois elementos da repressão que vislumbramos o horror da Ditadura pinochetista, a ação do Estado no período perseguindo todos os elementos da Esquerda e o apagar das esperanças utópicas em que se apegavam as vanguardas políticas e culturais latino-americanas dos anos 1960 e 1970.
Palavras chave: Roberto Bolaño, Literatura latino-americana, Ditadura, Conto, Literatura contemporânea.

Falar no universo ficcional de Roberto Bolaño significa falar em personagens solitárias, figuras de passados desconhecidos; significa falar na literatura como uma prática perigosamente próxima da violência e da barbárie; significa sentir por todo o tempo o clima de ameaça, como se estivéssemos cercados por catástrofes, sejam elas expressas em eventos traumáticos do Século XX como a ascensão do Nazismo e as Ditaduras Militares latino-americanas, ou sejam elas o assassinato sistemático de mulheres, bem como a pura e simples violência expressa em facas, revólveres, fuzis ou mesmo socos e chutes desferidos após irrupções súbitas de ódio.

Dentro deste universo, temas se repetem, histórias são recontadas de diferentes perspectivas, personagens reaparecem. Figura emblemática na constelação das personagens de Bolaño é a figura de Arturo Belano, peça importante em romances como "Amuleto" e "Os Detetives Selvagens" -- uma das obras mais importantes do autor -- e em diversos outros contos. Considerado um alter-ego do próprio Bolaño, Arturo também dá as caras no conto "Os Detetives", presente no livro "Chamadas Telefônicas".

Entendemos a ficção de Roberto Bolaño como pertencente ao contexto de um momento que chamaremos, acompanhando Avelar (2003), de pós-ditadura, entendida como "o momento em que se aceita a derrota como determinação irredutível da escrita literária no subcontinente."[1] A derrota aqui entendida como a derrota das utopias que alimentaram as vanguardas políticas e culturais das décadas de 1960 e 1970. Nesta temporalidade complexa se instaura o conto "Detetives", parte do livro "Chamadas Telefônicas", narrativa que expressa uma problemática recorrente na obra de Bolaño e é característica de sua ficção: a violência, descrita por Ribeiro como "Ferida aberta, problema premente ainda por resolver, a violência secular que assola e constitui a América Latina, ora emanando do Estado e de seus agentes (como nos recentes períodos autoritários), ora derivando dos mecanismos de empobrecimento e exclusão social."[2]

O conto é todo constituído por um diálogo entre duas personagens, Contreras e Arancíbia, que vamos conhecendo à medida que se desenvolve a conversa. A primeira pergunta "De que armas você gosta?", já abre caminho para a entrada de um sentimento de agressividade, possibilidade de atos de violência e atrocidades. No entanto, o conto não envereda pelo óbvio

[1] AVELAR, Idelber. Alegorias da derrota. Belo Horizonte: Editora da UFMG. 2003. p. 27.
[2] idem. p.47.

caminho da denúncia, da descrição naturalista ou de verve jornalística ou do brutalismo imediato. Ao contrário, a conversa entre os dois companheiros -- que em breve revelarão tratar-se de dois policiais, os detetives do título-- é construída através de um ritmo que ressalta aspectos leves, até mesmo cômicos da linguagem, em seu início, depois sendo o conto mais marcado por aquilo que não se enuncia na fala dos dois colegas do que por aquilo que é confessado. A conversa é durante boa parte do tempo conduzida de forma trivial, corriqueira, mas mesmo assim permeada de símbolos e de uma linguagem que parece muito íntima de situações de força, de subjugação e de terror, tão típicas de períodos autoritários.

Ao longo do conto as personagens vão discutir o caráter "silencioso" dos chilenos e sua predileção por armas brancas; vão falar sobre tipos "frouxos" que passaram por sua delegacia, como o criminoso que chamam de gordo "Loyaza", até, que, após uma reflexão, Arancíbia conclui: "Não tem mais homem no Chile, compadre." É aqui que a conversa revela a presença das duas personagens em eventos relacionados ao golpe militar:

> "-- Como não tem mais homem no Chile?
> -- Matamos todos.
> --Como matamos todos? Eu, em toda minha vida, nunca matei ninguém. E você matou em cumprimento do dever.
> --Dever?
> "Dever, obrigação, manutenção da ordem, nosso trabalho, numa palavra. Ou você prefere ganhar para ficar sentado?"[3]

É então que a resposta à pergunta "Como matamos todos?", vem a queima roupa, revelando um débito de toda a nação chilena, de todos aqueles envolvidos com a polícia e o exército, coletivos dos quais as duas personagens reconhecem pertencer:

> "--Você se lembra de 73?
> --Era no que eu estava pensando.
> --Ali matamos todos."[4]

A data aqui faz referência, é claro, à queda de Allende e instauração da Ditadura pinochetista. Evento divisor de águas na história do Chile, desencadeou uma profunda repressão aos movimentos sociais, partidos de esquerda e artistas alinhados às diversas tendências estéticas anticapitalistas, comunistas e libertárias[5]

Seguindo Kohut, Almonacid identifica as três maneiras que os escritores chilenos foram afetados. Sendo elas, resumidamente, como cidadãos, assim como todos os demais chilenos contrários ao regime; através do confronto com a censura e a violenta imposição do silêncio ou ocultamento, para aqueles que ficaram, ou, para aqueles que se exilaram, afetando profundamente suas trajetórias de vida e relação com a escrita; por fim, a temática da escrita de diversos autores que foi modificada, de acordo com a ida ou não para o exílio destes autores.[6]

Este regime de terror deixou marcas e fraturas evidentes, que se refletiriam também na escrita de Bolaño, dentro do contexto que já assinalamos como pós-ditatorial. Mas no âmbito da

[3] BOLAÑO, Roberto. Chamadas telefónicas. São Paulo: Companhia das letras, 2012. 125
[4] idem, 125.
[5] ALMONACID, Carmen Cecília Rodriguez. Bolaño e a representação ficcional da ditadura pinochet. Acessado em: http://docplayer.com.br/11481219-Bolano-e-a-representacao-ficcional-da-ditadura-pinochet.html
[6] idem.

própria ficção, as personagens também parecem corresponder a esse registro, na medida em que seu diálogo desenvolve-se constituindo uma imagem do que teriam sido os desdobramentos desse ano de 1973. É aqui que a conversa começa a assumir tons ainda mais sombrios. Quando questionado sobre quem seriam os mortos mencionados pelo companheiro, Arancíbia responde: "Os homens de verdade da pátria".[7] A reflexão segue, com a mesma personagem constatando o que seria a ruína moral do Chile e dos homens de fibra --notem que eles seguem no tom machista e falocêntrico, discutindo sobre os "homens" do Chile---, "E então penso que este país foi para os diabos faz tempo, que os que estamos aqui ficamos para ter pesadelos, só porque alguém tinha que ficar e enfrentar os sonhos.", e "E é então que penso que neste país não tem mais homem. É como um flash. Não tem mais homem, só gente dormindo."[8]

Esta borra entre realidade histórica e relato ficcional não nos deve parecer estranha. É parte constitutiva da estética de Bolaño. Lembremos que o conto em questão seria uma versão ficcional do que supostamente teria acontecido com Bolaño quando esteve no Chile durante o golpe militar -- preso, teria sido livrado da cadeia por dois policiais que eram conhecidos seus dos tempos de colégio. Mais ainda, são parte de uma produção de universalidade através de um esforço de estilo que busca justamente atingir um ponto através dessa confluência entre o supostamente autobiográfico e o ficcional[9]

Essa impermanência da verdade é candente no diálogo que dá forma ao conto aqui analisado. Afinal, tudo o que fazemos são apenas suposições, visto que a precariedade desse relato, se não nos permite confiar integralmente no que dizem os dois policiais talvez também não nos autorize a desconfiar integralmente do que falam. É de se questionar o quanto dessas imprecisões não advém do próprio trauma histórico no qual a ficção remonta. Traumática para o autor, Bolaño, que inclusive vivenciou a experiência da Ditadura, sendo preso em condições semelhantes a de seu alter-ego no conto aqui analisado. Essa forma de narrar, aludindo entre testemunho, ficção e literatura, seriam expressão desse trauma social inscrito na história, condição de possibilidade de contar o narrado, com os limites aqui expressos de tal empreitada[10]

Aqui, se estamos diante de um conto, e não de um relato que se pretende memorialístico, autobiográfico. Suspeitamos que Bolaño usa dos subterfúgios e das possibilidades abertas por relatos deste tipo para construir sua ficção. Usando de uma estratégia de desvio, Bolaño aqui se serve da sua própria experiência histórica e trajetória de vida para construir um relato que transita entre o claro/escuro da rememoração de acontecimentos históricos e do puro fazer literário.

Mesmo com o reconhecimento de que as duas personagens, como policiais, também foram presas --os primeiros a ser presos pela ditadura, embora por apenas três dias--, há o peso da culpa e do fardo da experiência daqueles eventos na fala de Arancíbia: "Os mortos me aparecem nos

[7] BOLAÑO, Roberto. Chamadas telefónicas. São Paulo: Companhia das letras, 2012. p. 126.
[8] idem. p.127.
[9] PARRINE, Raquel. Uma leitura do conto "Detectives" de Roberto Bolaño. Acessado em: http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46784/50548
[10] VIEIRA, Beatriz de Moraes. As ciladas do trauma: considerações sobre história e poesia nos anos 1970. IN: O que resta da ditadura? p. 156 Mais adiante, ainda analisando a poesia marginal constituída sobre o clima repressivo da ditadura brasileira, encontramos a seguinte passagem, que bem pode servir como um complemento a anteriormente citada: " Desse modo, a dinamica do dizer e calar, do signo e do silencio, como parte normal das construcoes linguisticas e da composicao poetica em particular, adquiria sentido especial e forca de testemunho, com um significativo componente traumatico, traduzindo-se em formas elipticas e lacunares, figuras movidas a espanto e perplexidade." p. 175.

sonhos, se misturam com os que não estão nem vivos nem mortos".[11] Os que não estão nem vivos nem mortos sendo eles próprios, "os que mudaram, os que cresceram"[12]. Sendo assim, a personagem tem a impressão de que não vai mais acordar, de que, nas suas palavras, fodeu com a sua vida para sempre. È aí então que ele culpabiliza o Chile, um "país de bichas e assassinos".[13]

O conto realiza então um novo mergulho e se aproxima do relato que será o ápice dessa conversação. Antes, Contreras confessa que estuprava as prostitutas que iam parar na delegacia: "por isso nós as estuprávamos", para logo depois ser corrigido por seu colega, que diz "nós não as estuprávamos, nós nos fazíamos um favor mútuo."[14] E é assim, através do que parecem ser demonstrações de cinismo misturadas com declaradas frases de autoengano ditas por homens que realmente acredita naquilo que estão dizendo que estes vão reconstituindo sua experiência das delegacias na época do regime pinochetista. Pouco confiáveis, estes relatos, dados a nós como se espionássemos uma conversa da qual não participamos, são tudo o que temos.

Somos enfim apresentados ao centro da recordação dos políciais, o momento em que Arturo Belano aparece na delegacia como preso político. Retornando ao Chile depois de cinco anos -- o mesmo viveu no México dos 15 aos 20 anos, retornando ao país bem no momento em que Pinochet toma o poder --, reencontra seu ex-colega de escola, Arancíbia, como carcereiro. Arturo era descrito como um colega que "andava com os mais machos"[15]. A esse momento, seguem-se pedaços do relato que dimensionam melhor a topografia da tortura, que nunca é mencionada explicitamente, mas sempre aludida pelos dois policiais --que já naquela época se consideravam de esquerda e pediam encarecidamente para Belano que não contasse este fato a ninguém[16]--, em momentos onde Arancíbia afirma que "até os mais machinhos fraquejam lá dentro", e que se Arturo tinha sonos leves, deve ter ouvido os gritos de um homem chamado Martinazzo durante a noite.[17]

Chega-se então ao momento mais enigmático do conto. Contreras revela outra informação, a de que Belano estava incomunicável, sem comida, sem sabonete ou outros materiais higiênicos, devastado. Lembramos novamente que isso tudo apenas dentro daquilo que sa personagens se permitem enunciar. Contreras relata então que Belano evitava olhar para um espelho que ficava do lado de fora do banheiro, onde todos os presos conferiam a própria aparência. Até que um dia, Arturo decide encarar a própria face e não se reconhece no que vê.

Intrigado com a ideia de que o velho colega não estava reconhecendo o próprio rosto, Contreras decide então levar Arturo para se observar com mais calma no espelho. Temendo o que poderia ocorrer consigo -- ele recorda Arancíbia que "você sabe o que teria acontecido se me pegassem passeando à meia-noite na delegacia com um preso político", em mais umas das muitas referências do conto aos procedimentos terríveis que parecem muito familiares aos dois companheiros, mas que ao leitor é deixada apenas a possibilidade de conjectura-- ele ouve atônito a resposta de Arturo: "é outro, compadre, não tem remédio."[18] Descrevendo-se como

[11] BOLAÑO, Roberto. Chamadas telefónicas. São Paulo: Companhia das letras, 2012. p.126
[12] idem.
[13] idem.
[14] idem. 128-129.
[15] idem. p.130
[16] idem, p. 132
[17] idem. p. 132-3.
[18] idem. p. 137

"cagado de medo, Contreras então fita o espelho e diz enxergar ali "um enxame de caras, como se o espelho estivesse quebrado".[19] É então que Belano, após perguntar se havia alguém atrás da sala, no que Contreras responde que não, exceto celas com outros presos, conclui que "entendeu tudo", deixando um Contreras ainda mais amendrotado e nervoso do que antes, olhando novamente o espelho e fitando "dois ex-colegas, um com o nó da gravata frouxo, um tira de vinte anos e o outro sujo, de cabelos compridos, barbudo, só pele e osso." Após repetir para si mesmo: "puta que pariu, fodeu tudo, Contreras, fodeu tudo,"[20] arrasta Belano de volta para o ginásio, ainda antes passando por sua cabeça a ideia de sacar a pistola e encerrar com a vida do prisioneiro político ali mesmo, no que desistiu, em um relato que é acordado por Ancíbias que afirma, como para autoconvencimento, "Claro que não fez. Nós não fazemos essas coisas", no que é repetido pelo próprio Contreras: "Não, nós não fazemos essas coisas.[21]

É assim que o conto se encerra, em uma conversa elíptica, permeada por pontas soltas, memórias que pululam em momentos de nervosismo, de perturbação e de falso distanciamento, como se não fossem eles também os autores de barbaridades, como se não fossem também aqueles dois homens perpetradores do sanguinolento regime pinochetista, como se não tivessem diretamente responsabilidade naquilo que cometeram Aqui, na ficção de Bolaño, o que temos é a narrativa de uma memória cheia de pontos cegos, espaços vazios e frases imprecisas. Falam dos porões da ditadura com intimismo, cumplicidade, como se o que vivenciaram e viram ali, nas sombras do regime, fosse uma herança a ser evitada. Não deixam inclusive de, através de uma linguagem tortuosa e contraditória, reconhecer o valor daqueles que lutaram no regime, já que para Contreras ali "se acabaram todos os homens do Chile." Em silêncio, longe da vista de todos, como cumpre notar.[22]

Uma outra interpretação, que parece dotada de relevo e em algum grau contrasta com a visão que pinçamos através do resgate da interpretação de Vieira sobre a poesia marginal brasileira -- também escrita em um contexto de derrotas e de terror ditatorial -- e em algumas notas de rodapé sobre o trauma e sintomas sociais, é dada por Tiago Guilherme. Para Tiago, do ponto de vista daquele que escreve o conto, que narra, que registra a fala dos dois policiais sem tomar parte na discussão, é como se a negação da fala fosse a recusa em se inscrever dentro do direito dado às vítimas da ditadura de testemunhar, dar o seu relato. Essa recusa poderia então trazer implicações éticas, a de não aceitar legitimar o regime ditatorial de nenhuma forma, mesmo como sobrevivente, como alguém que usufrui de uma "liberdade de expressão" concedida dentro dos marcos da violência que é a do tempo presente, do período pós ditatorial.[23] A solução ética

A parte final do conto remonta ao estilo fantástico Latino-americano, em especial o momento estranho do espelho e seus diferentes rostos. Paula Aguilla, em sua tese de Doutorado sobre Bolaño, argumenta que essa lógica fantasmagórica é também a lógica do fantástico e esta engana o leitor, fiando-se em aspectos do real, para na verdade abrir zonas obscuras, atrapalhando-o e conduzindo-o ao vazio, ao nada. Algo está a ponto de acontecer, mas não acontece. O expediente do conto fantástico é, então, mais um dos quais Bolaño faz uso para aludir

[19] idem. p. 138
[20] idem.
[21] idem.

[23] Cf. PINHEIRO, Tiago Guilherme. Literatura sob rasura: autonomia, neutralização e democracia em J.M. Coetzee e Roberto Bolaño. p. 240-241.

a experiência a que está ligada a violência histórica.: *No escribe cuentos fantásticos, pero introduce la modalidad del fantástico para permear el relato con las voces -silenciadas- del horror que muchos conocieron y pocos pronunciaron. Es así como el impulso testimonial hacia lo real aparece trasformado.*[24]

É assim que o conto se encerra, em uma conversa elíptica, cheia de pontos cegos, espaços vazios e frases imprecisas. Falam dos porões da ditadura com intimismo, cumplicidade, como se o que ali vivenciaram e viram, nas sombras do regime, fosse uma herança a ser evitada. Não deixam inclusive de, através de uma linguagem tortuosa e contraditória, reconhecer o valor daqueles que lutaram no regime, já que para Contreras ali "se acabaram todos os homens do Chile." Em silêncio, longe da vista de todos, como cumpre notar.

Assim como outras peças importantes da obra de Bolaño, o conto não se encerra oferecendo uma hermenêutica positiva, uma proposta ou saída para a situação política em que estão metidas as personagens. Não é interesse desta ficção realizar uma empreitada desse tipo. Este tom inconcluso da obra, com seus romances de finais abertos, seus diversos rascunhos, seus contos que repetem personagens dos romances e situações já exploradas anteriormente, suas situações que são revisitadas são também uma indicação desse tédio e rotina que são a perenidade do horror.

Mas o conto pode, talvez nos indicar um diagnóstico, expressar uma determinada interpretação sobre a política e a vida social no período pós-ditatorial. O corpo de Belaño que torna-se um enxame de caras na cena do espelho parece indicar que na imagem do desaparecido político estaria a imagem de toda uma geração. Mais ainda, o bordão de "fodeu tudo" de Contreras sugere a visão pessimista de que as ditaduras foram a própria transição para a desertificação neoliberal dos anos posteriores aos períodos militares, prepararam o desmonte e arrebentaram com as vanguardas revolucionárias e artísticas, portadoras da esperança na América Latina, os "verdadeiros homens".

REFERÊNCIAS

AGUILLA, Paulla. - Libros de arena, desiertos de horror: La narrativa de Roberto Bolaño. Acessado em: https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0ahUKEwjbkcHVvMzQAhUHUSYKHbhTAa4QFggoMAE&url=http%3A%2F%2Fsedici.unlp.edu.ar%2Fbitstream%2Fhandle.

ALMONACID, Carmen Cecília Rodriguez. Bolaño e a representação ficcional da ditadura pinochet. Acessado em: http://docplayer.com.br/11481219-Bolano-e-a-representacao-ficcional-da-ditadura-pinochet.html

AVELAR, Idelber. Alegorias da derrota. Belo Horizonte: Editora da UFMG. 2003.

BOLAÑO, Roberto. Chamadas telefónicas. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

PARRINE, Raquel. Uma leitura do conto "Detectives" de Roberto Bolaño. Acessado em: http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46784/50548

[24] AGUILLA, Paulla. - Libros de arena, desiertos de horror: La narrativa de Roberto Bolaño. p. 151. Acessado em: https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0ahUKEwjbkcHVvMzQAhUHUSYKHbhTAa4QFggoMAE&url=http%3A%2F%2Fsedici.unlp.edu.ar%2Fbitstream%2Fhandle. p. 155

PINHEIRO, Tiago Guilherme. Literatura sob rasura: autonomia, neutralização e democracia em J.M. Coetzee e Roberto Bolaño. Acessado em : www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/.../2014_**TiagoGuilherme**Pinheiro_VCorr.pdf

VIEIRA, Beatriz de Moraes. As ciladas do trauma: considerações sobre história e poesia nos anos 1970. IN: O que resta da ditadura? TELES, Edson; Safatle, Vladimir (org.) São Paulo: Boitempo editorial, 2010.

O ROMANCE DE FORMAÇÃO E A PERSONAGEM INFANTIL HOMOAFETIVA NA LITERATURA BRASILEIRA

Benedito Teixeira de SOUSA
Orientadora: Fernanda Maria Abreu COUTINHO
Universidade Federal do Ceará (UFC)

RESUMO: Com base principalmente em A teoria do romance, de Georg Lukács, abordaremos neste artigo como os principais aspectos do romance, e mais especificamente o romance de formação, podem ser aplicados aos primeiros textos do gênero publicados pelos escritores brasileiros Raul Pompéia e Caio Fernando Abreu, com *O Ateneu*, de 1888, e *Limite branco*, de 1970, respectivamente. Além de serem considerados pela crítica como exemplos de romances de formação, os dois têm em comum o fato de trazerem protagonistas em idade infantil, que ao longo da narrativa entram na fase da adolescência, e também de que essas personagens passem por episódios que denotem um processo de construção afetivo-sexual, dirigido à descoberta homoafetiva. Trabalharemos ainda com os conceitos de infância, sexualidade e homoafetividade para verificar como eles interferem na formação das personagens, além de trazermos a perspectiva do herói problemático que Lukács identifica no romance moderno. Sérgio, de *O Ateneu*, e Maurício, de *Limite branco*, encarnam perfeitamente a figura do herói subjetivo e fragmentado da Modernidade.
PALAVRAS-CHAVE: Romance de formação; Infância; Sexualidade; Homoafetividade; Personagem.

Utilizamos como subsídio teórico principal *A teoria do romance*, de Georg Lukács, para abordar, neste artigo, como os principais aspectos do romance, e mais especificamente o romance de formação ou romance de educação, podem ser aplicados a duas narrativas da literatura brasileira que trazem em seus enredos personagens infantis envolvidas em contextos e episódios que remetem ao desejo homoafetivo masculino. São elas: o primeiro romance publicado pelo escritor Caio Fernando Abreu, em 1970, *Limite branco; e,* possivelmente, um dos precursores, na literatura brasileira, do romance de formação ou de educação, que traz como protagonista uma personagem infantil homoafetiva, *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia. Dois textos separados diacronicamente por quase 100 anos. Arriscamo-nos a analisar as personagens infantis dessas duas narrativas pela perspectiva do seu amadurecimento ao longo dos enredos, uma das características básicas do que se convencionou classificar como "Romance de Formação". Nesses dois romances, nos ateremos mais especificamente à questão da construção afetivo-sexual das personagens.

Romance de estreia do escritor gaúcho em sua empreitada ficcional, um texto de juventude, de descoberta, porque não dizer afetivo-sexual e, ao mesmo tempo, literária, já que o protagonista, Maurício, ao entrar na adolescência ensaia suas primeiras incursões no mundo da escrita, *Limite branco,* da mesma forma que os outros dois romances que abordaremos aqui, pode ser analisado na perspectiva a que nos propomos neste artigo: basicamente, a construção existencial do indivíduo homoafetivo.

Limite branco narra acontecimentos da vida de Maurício, uma espécie de alterego do autor, desde a infância, passando pela adolescência, culminando com a experiência da morte da mãe. Este acontecimento deve levar o protagonista a, finalmente, encarar a vida de adulto. A narrativa, num certo tom de memória, é feita em terceira pessoa – quando o jovem Maurício relembra as aventuras e descobertas infantis, bem como as incertezas e rebeldias da adolescência – e em primeira pessoa, por meio de uma espécie de diário íntimo, o chamado "caderno de capa azul".

Ao fim da narrativa, após uma conversa com o pai, que quer que ele vai morar no Rio de Janeiro, tendo em vista a morte da mãe, em seu quarto e refúgio, Maurício, enfim, tem o primeiro encontro com a vida. Aquela vida que ele rejeita e que não entende, sendo este o ponto culminante da formação, no caso existencial, da personagem:

> Maurício levantou-se. Foi até a mesa e abriu o caderno de capa azul. Abriu-o, escreveu: *28 de maio*. E mais abaixo: *Mamãe morreu.* A caneta escorregou dos dedos. Tomou-a novamente e escreveu mais: *Um dia, poderei olhar-me nu em um espelho sem baixar os olhos.* A frase parecia estúpida, vazia. Fechou o caderno. Caminhou até a janela, limpou com os dedos a poeira acumulada nas vidraças. Limpas, mostravam uma paisagem mais nítida, as árvores definidas contra o céu azul. Afastou-se um pouco e viu o reflexo da própria imagem sobre as árvores. "Um dia", repetiu, "um dia poderei olhar-me nu em um espelho sem baixar os olhos". O cheiro de café entrava por baixo da porta. Era escuro e bom, mas não ia ser fácil, ele sabia. Haveria muitas quedas, e sucessivos impulsos para levantar-se. Como se despertasse, olhou a praça lá embaixo. Um dia, um dia. As folhas mortas dos plátanos, o céu de vidro, pessoas caminhando, o seu reflexo vivo.
> Com os olhos fechados, mas totalmente desperto, imaginou passos que se aproximavam da porta do quarto. Depois cessavam. Batiam na porta, perguntavam:
> - Posso entrar?
> - Pode – ele disse.
> E voltou-se para encará-la.[grifos do autor] (ABREU, 2007, p. 180)

Era a vida.

No trecho acima, podemos perceber os últimos momentos do caminho percorrido pela criança em formação, depois pelo adolescente Maurício, até chegar ao desafio da idade adulta. Numa narrativa marcada pela deriva, pela fragmentação, pelas incertezas em relação ao mundo, pelos medos, pelas descobertas, Maurício encarna a figura do autêntico herói, ou melhor, anti-herói do romance de formação pós-moderno. Esta figura é ainda mais incerta que o herói moderno e extremamente oposta à do herói da epopeia. Na Modernidade, a subjetividade do romance superou a objetividade do mundo e suas relações da epopeia.

Lukács, ao diferenciar o romance da epopeia, os dois exemplos da grande épica, destaca que, nesta última, a alma do herói, ao sair em busca de aventuras, jamais se coloca numa posição atormentada, de procura e do perigo da descoberta. Esse herói atua numa "homogeneidade", em que homem e mundo jamais se separam. Não há um sentimento de perda, nem de busca. O sentido de suas vidas é a totalidade. Já no romance – e podemos ver isso, de certa forma, refletido na perspectiva de formação do protagonista no enredo de *Limite branco* –, essa unidade foi rompida. As formas da arte, como a literatura, introduziram em si a fragmentariedade do mundo, em que vigora o sofrimento metafísico do sujeito. Enfim, o herói romanesco tornou-se polêmico e problemático, características potencializadas no anti-herói da pós-modernidade. Ele é, acima de tudo, um solitário, mas continua em busca da totalidade perdida.

O estudioso húngaro observa que, com o colapso do mundo objetivo, o sujeito, e consequentemente o herói literário, aparece fragmentado: "(...) somente o eu permanece existente, embora também sua existência dilua-se na insubstancialidade do mundo em ruínas criado por ele próprio. Essa subjetividade a tudo quer dar forma e, justamente por isso, consegue espelhar apenas um recorte". (LUKÁCS, 2000, p. 52).

A totalidade da vida no romance não é mais dada de maneira objetiva; o sentido imanente da vida tornou-se problemático. Lukács defende ainda que, com o fim da grande épica, o texto versificado foi banido em detrimento da prosa, pois somente esta, com sua desenvoltura e

liberdade, poderia captar a fragmentariedade do mundo, do herói que sempre busca algo. Enquanto o herói da epopeia tem seus objetivos com vistas à comunidade, o herói ou anti-herói do romance moderno/ pós-moderno está preocupado apenas com seu destino pessoal.

Para Lukács, enquanto a epopeia seria a forma da puerilidade normativa (está tudo dado), o romance é a forma da virilidade adulta, uma vez que a completude do mundo é uma imperfeição sob o ponto de vista objetivo, e uma resignação sob a perspectiva subjetiva. Em *Limite branco* e *O Ateneu*, as personagens principais ainda não atingiram essa virilidade madura, mas, por defendermos que trata-se de dois romances de formação, vislumbramos sinais de personalidades completamente fragmentadas, rumo a um herói ou anti-herói problemático, imperfeito, individualista, solitário, em busca de autoconhecimento.

Essa falta de certezas, esse processo sempre em devir, provocam críticas de que o romance seria uma semiarte, ou seja, uma forma artisticamente sempre ameaçada. De fato, o romance reflete a discrepância entre exterior e interior, o eu do herói, ficando o indivíduo problemático submetido ao mundo contingente. Um aspecto condiciona o outro. Lukács comenta sobre essa discrepância entre o ser e o dever-ser do herói romanesco:

> O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativeiro na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. Depois da conquista desse autoconhecimento, o ideal encontrado irradia-se como sentido vital na imanência da vida, mas a discrepância entre ser e dever-ser não é superada, e tampouco poderá sê-lo na esfera em que tal se desenrola, a esfera vital do romance; só é possível alcançar um máximo de aproximação, uma profunda e intensa iluminação do homem pelo sentido de sua vida". (LUKÁCS, 2000, p. 82).

É o que Lukács chama de "momento pós-goethiano". *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister,* de Goethe, publicado pela primeira vez em 1795, é o romance que constitui, na visão de Lukács, o momento de resolução da crise instalada entre o indivíduo solitário, protagonista do romance burguês, e o todo representado pelo mundo social, pela coletividade épica. Ele considerava o romance burguês a representação de um "romantismo da desilusão", no qual o herói solitário e problemático fracassaria em seus empreendimentos. Já o romance de Goethe representaria o equilíbrio entre a ação e a contemplação, entre a vontade de intervir eficazmente no mundo e a aptidão receptora em relação a este. Ou seja, o chamado "romance de educação".

A hipótese que levantamos neste artigo é que a ocorrência do romance de formação no Brasil deve ser vislumbrada na perspectiva lukácseana do *Bildungsroman*. O termo teria sido empregado pela primeira vez, em 1803, pelo professor de Filologia Clássica Karl Morgenstern, Mais tarde, o mesmo estudioso vinculou o termo que ele criou ao texto de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* :

> [Essa forma de romance] poderá ser chamada de *Bildungsroman*, sobretudo devido a seu conteúdo, porque ela representa a formação do protagonista em seu início e trajetória em direção a um grau determinado de perfectibilidade [...]. Como obra de tendência mais geral e mais abrangente da bela formação do homem, sobressai-se [...] *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, obra duplamente significativa para nós, alemães, pois aqui o poeta nos oferece, no protagonista e nas cenas e paisagens, vida alemã, maneira de pensar alemã, assim como costumes de nossa época. (Morgenstern, 1988, p. 64-66)

Ainda de acordo com Morgenstern, depois da obra de Goethe – o bildungsroman por excelência – é possível identificar obras que são "mais" ou "menos" "romances de formação", mais próximas ou não do modelo constituído do Meister goethiano. É o que defendemos quando classificamos *O Ateneu* e *Limite branco* nessa categoria.

Mikhail Bakthin, em sua *Estética da criação verbal* (1992), classifica o romance de formação em cinco subtipos, sendo, para ele, o mais importante o fato de que "a evolução do homem é indissolúvel da evolução histórica. (...). O homem se forma ao mesmo tempo que o mundo, reflete em si mesmo a formação história do mundo. Ele é obrigado a transformar-se em um novo tipo de homem, ainda inédito". (Bakhtin, 1992, p. 239).

Em prefácio de *O Ateneu* (2009), André Seffrin destaca ser o protagonista, Sérgio, que começa a narrativa então com 11 anos, também um possível alterego de Raul Pompéia, que ainda não tinha 25 anos quando a obra foi escrita e publicada. Especula-se que Sérgio teve como modelo o próprio Pompéia, que, em 1873, foi deixado por seu pai no Colégio Abílio, instituição de ensino famosa no Rio de Janeiro do século XIX. Considerado pela crítica o marco inaugural da escola realista no Brasil e primeira narrativa literária brasileira a trazer como protagonista um indivíduo homoafetivo, e, mais surpreendente, em se tratando de um texto escrito ainda no século XIX, um herói ou anti-herói ainda na infância.

"Vais encontrar o mundo", disse-me meu pai, à porta do Ateneu. "Coragem para a luta". (POMPÉIA, 2009, p. 11). Repetimos, agora, as primeiras palavras da narrativa em primeira pessoa de *O Ateneu* para sinalizarmos um pouco do que esperava o protagonista Sérgio em sua nova vida no internato. Entre os desafios de passar pela transição da infância para a adolescência num ambiente hostil e competitivo, destacam-se suas primeiras experiências enquanto adulto em formação e particularmente as primeiras manifestações de desejo sexual homoafetivo. Destacamos o trecho em que Sérgio descobre que sairá de casa para viver no internato:

> (...). O internato! Destacada do conchego placentário da dieta caseira, vinha próximo o momento de se definir a minha individualidade. Lamentei por antecipação o divórcios das alegrias; olhei triste os brinquedos, antigos já, os queridos pelotões de chumbo! (...). Mas um movimento animou-me, primeiro estímulo sério da vaidade: distanciava-me da comunhão da família, como um homem! Ia por minha conta empenhar a luta dos merecimentos; a confiança nas próprias forças sobrava. Quando me disseram que estava a escolha feita da casa de educação que me devia receber, a notícia veio achar-me em armas para a conquista audaciosa do desconhecido. (POMPÉIA, 2009, p. 12 e 13)

A narrativa finda com um incêndio de grandes proporções no internato, que, podemos supor, representaria como que o fechamento de um ciclo na vida do então adolescente, que entrava na vida adulta. O período de "formação" sexual (homoafetiva) de Sérgio, apesar de não ser conclusiva, nos possibilita compreender os conflitos e angústias por que geralmente passam os indivíduos em contextos de descoberta sexual homoafetiva.

Portanto, isolado, o indivíduo do romance acaba revelando as problemáticas do mundo. A busca incessante por um sentido para a vida termina sempre fracassando, o mundo teria sido abandonado por Deus. Claudio Magris, em "O romance é concebível sem o mundo moderno?" (*A cultura do romance*, 2009), classifica o romance como a epopeia do desencanto. O homem moderno é mutável e o romance surge como o gênero literário que melhor representa essa transformação do mundo e do homem, em detrimento do classicismo e do belo poético dos gregos. "O romance

é com frequência a história de um indivíduo que busca um sentido que não há, é a odisseia de uma desilusão". (MAGRIS, 2009, s/p).

Citando Fichte, Magris assinala ainda que a época do romance é a época da culpa, da "completa pecaminosidade", da liberdade vazia. É o que reflete, por exemplo, as personagens de Kafka, geralmente indivíduos culpados e inadequados ao mundo em decadência. O mundo capitalista seria a casa do gênero romanesco moderno, cujos objetivos estariam sempre pautados pelo mercado. Magris chega ao ponto de afirmar que o dinheiro é, atualmente, o verdadeiro protagonista da literatura. Para ele, a grande marca da literatura contemporânea é uma ferida que a história teria infligido ao indivíduo:

> Desde seu nascimento – ou seja, desde o romantismo ou já no final do século XVIII –, a literatura contemporânea é marcada pelo sentimento de uma ferida profunda que a história parece ter infligido ao indivíduo, impedindo-o de realizar plenamente a própria personalidade em acordo com a evolução social e fazendo-o sentir a impossibilidade e a ausência da vida verdadeira, o exílio dos deuses e a fragmentação de sua própria existência. (MAGRIS, 2009, s/p)

Já no romance de formação, o homem busca a reconciliação entre interioridade e exterioridade, o mundo. Mesmo problemática, essa reconciliação deve ser vista como possível e deve ser buscada, na visão de Lukács, "em penosas lutas e descaminhos, mas possa ser encontrada". É por tal busca que passa o herói em formação.

Em *Limite branco* e *O Ateneu,* Maurício e Sérgio, respectivamente os "heróis" em formação, da mesma forma que o Meister, de Goethe, - guardadas as devidas proporções, principalmente em relação ao contexto histórico-social diferenciados de cada época e lugar - passam por trajetórias de formação em algumas áreas, que buscam prepará-los, até o fim da adolescência, para encarar a vida de adultos.

Ao longo das duas narrativas, Maurício e Sérgio passam por etapas simbólicas dessa preparação característica do *Bildungsroman*: as temporadas na casa dos parentes na infância; a vida no internato e na escola; as relações de admiração e desejo com parentes e colegas da mesma idade; os devaneios infantis; a culpa causada pela opressão religiosa e pela própria família; a mudança da casa da família para outros espaços (a cidade grande, por exemplo); o sentimento homoafetivo cultivado pelos colegas da escola. Tudo isso entremeado por pensamentos em que é possível identificar as reflexões de Maurício e Sérgio sobre seus desejos, sua rotina, as relações familiares, suas amizades.

Nas duas narrativas, são também patentes os chamados "ritos de iniciação", que, por sua vez, geralmente caracterizam o *Bildungsroman* , mesmo que, muitas vezes, nem sejam percebidas como tais pelo próprio protagonista e, inclusive, pelo próprio leitor. Mircea Eliade, em *O sagrado e o profano* (1989), assinala que o sagrado (*tremendum*), a morte e a sexualidade são revelações sempre presentes nos processos de iniciação. Este terceiro aspecto da iniciação, a etapa de formação sexual do indivíduo infantil, é o que buscamos e pudemos identificar e analisar em *O Ateneu* e *Limite branco*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Caio Fernando. ***Limite branco***. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. 34. Ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno?. In:_____ MORETTI, Franco. **A cultura do romance**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MORGENSTERN, Oskar *apud* MAAS, W. P. M. D. **O romance de formação (Bildungsroman) no Brasil. Modos de apropriação**. Caminhos do Romance. 2005. Disponível em <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br>. Acesso em: 27/07/2013.

POMPÉIA, Raul. **O Ateneu**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

O VIÉS CRÍTICO DA ESCRITA FOLHETINESCA DE NELSON RODRIGUES

Nilton Pereira SILVA
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Resumo: Este trabalho investiga os procedimentos de sensibilização postos em serviço na encenação de cenas nos folhetins de Nelson Rodrigues a fim de atrair o leitor, fisga-lo e fazê-lo reagir ao texto à medida que lê os capítulos. O trato estilizado da expressão verbal na experiência de uma técnica narrativa que leva o leitor a sentir o texto e a se posicionar criticamente dá a perceber um método de inserir a crítica no corpo do romance. Em consequência disso, a narrativa ficcional folhetinesca de Nelson, embora não categoricamente adjetivada como crítica nem genuinamente comprometida com esse campo, configura-se um lugar de manifestação de uma postura crítica. Ao mesmo tempo em que viabiliza o contato com a narrativa e o acionamento de estímulos percepto-sensoriais ali dispostos, a leitura proporciona ao autor (organizador do material da ordem do visível, audível e sensível da escrita no corpo do texto) confrontar o leitor e vice-versa.
Palavras-chave: narrativa ficcional do folhetim, experiência estética, sensibilização, elementos artísticos, crítica.

Ler a prosa de Nelson Rodrigues é, para mim, fazer uma experiência, pois considero suas narrativas em prosa uma "forma estética" programada para sensibilizar o leitor através de procedimentos de sensibilização durante a leitura. Discutirei, neste texto, como o autor articula seu experimento sensibilizador na encenação de suas cenas com o objetivo de afetar a sensibilidade do leitor e de fazê-lo emitir juízo crítico enquanto lê a narrativa ficcional do folhetim.

Ao ler os conhecidos *Meu destino é pecar* (1944), *Escravas do amor* (1944), *Núpcias de fogo* (1948), *O homem proibido* (1951) e *A mentira* (1953) – folhetins de notável apelo imagético –, identifiquei a frequência proeminente de três recursos. Fiquei impressionado com as entradas constantes do diálogo, o retrato do corpo da personagem o tempo todo em movimento e a profusão de cenas em sequência no enredo dos romances de Nelson Rodrigues. Analisando detidamente o texto, entendi que nele teriam sido postos dispositivos perturbadores do estado emocional criados com presumíveis finalidades: por meio do diálogo a oralidade seria deslocada para dentro da prosa, o corpo em atividade geraria pulsão de vida em performances e ainda viveria o drama lido em linhas, as cenas forjadas seriam mais do que uma espécie de plataforma onde se exibia o show da vida de modo a estimular a imaginação e a sensibilidade do leitor.

Desenvolvendo um pouco mais meu pensamento, diria que o diálogo frenético, as expressões gestuais impressas virtualmente no espaço por corpos cheios de energia e as cenas palpitantes armadas para provocar a percepção sensorial e a crítica de quem experimentasse a leitura do folhetim seriam procedimentos de afetação embutidos para tornar mais viva a vida da narrativa, mais ativo seu dinamismo, mais vibrante sua operacionalidade. Dentro desse sistema pulsante, ou seja, a narrativa melodramática do folhetim, as propriedades estruturais sensibilizadoras trabalhariam uma relacionada a outra em regime de soma de potencial para impactar e força. Ao diálogo caberia dar a entender com exatidão o fato ocorrido sem a necessidade de utilizar a descrição para explicar; impulsionar a ação, com a velocidade das falas breves, e a interlocução simulada; gerar tensão e drama com o apoio do discurso direto; e dar a ver o caráter da personagem através de sua fala. No tocante ao corpo, diria que Nelson teria coordenado a performatividade de um "texto" não verbal carregado de expressividade com a de outro texto, a narrativa melodramática, a fim de proporcionar um grau de afinidade maior e maior aproximação entre o leitor e o folhetim. Já as cenas cuidadosamente construídas

potencializariam a sensibilização do leitor, levando-o a vivenciar intensamente, com alto nível de realismo, a realidade ali apresentada diante dos olhos, e poriam em evidência dentro da trama – numa determinada perspectiva – a abordagem encenada de temas, a qual seria confrontada e julgada pelo leitor.

Vou retomar esse último ponto, isto é, as cenas que o autor teria armado na ficção dando um tratamento artístico, teatralizado, no desejo de solicitar o foco do leitor e o seu posicionamento crítico. Tendo formado esse entendimento, compreendi o seguinte sobre duas marcas do estilo Nelson Rodrigues de escrever folhetins. A estética do drama encenado – sempre num ritmo acelerado e recheado de emoções – e o trato particularizado da expressão verbal – meio de levar o leitor a sentir o texto – evidenciaram-se como partes da estratégia de sedução por meio do teatro montado com ajuda da linguagem verbal e da linguagem não verbal, do inteligível e do sensível, da figurabilidade expressiva e do léxico para entreter o leitor enquanto fosse interpelado por questões levantadas pelo autor nos dramas folhetinescos. Nesse sentido, Nelson aproveitaria a encenação da cena elaborada para experimentar uma técnica de escrita que provavelmente teria implementado visando à interlocução reativa do leitor.

Referindo-me ainda agora a uma técnica de escrita, falava na verdade do cruzamento da teatralidade com a ficção narrativa. Desse relacionamento derivaria a força da teatralidade que a escrita estende texto afora em direção ao leitor. Mais do que isso: a narrativa de ficção vira um lugar de interseção, zona de confluência da teatralidade com a prosa. E, por isso, adquire potencial performativo.

Desse modo, o que está escrito e tudo o que é deixado para o leitor perceber no texto formam o que chamo de "comunicabilidade expressiva". A comunicabilidade expressiva conseguida via conexão do não verbal unido ao verbal no limite do texto em meio artístico-literário é, aliás, uma qualidade interessante da obra de Nelson. Nela, conforme tinha observado em minha dissertação de mestrado, "o não verbal que participa da criação da escrita maximiza a dimensão do jogo de cena, o fulcro da teatralização" (SILVA, 2013, p. 11) também da narrativa melodramática do folhetim. Uma vez ali assentado, "o não organizado em linguagem verbal se funde com a palavra e com ela se confunde, fundando a narrativa teatralizada de forte apelo sensibilizador sobre o leitor – o grande trunfo do texto." (Idem) Levar em consideração "'como' Nelson Rodrigues articula o inteligível e o sensível em escrita figural – aquela que figura a história" é importante, visto que a ação performatizada, a cena e a fala atuam como sensibilizadores que fazem o leitor "suscetível a perturbações as quais ele vai reagindo na sequência dos capítulos" (Idem), assim como responde às chamadas para se posicionar criticamente.

Volto ao termo "experimentar", por ele ser fundamental aqui nesse jogo discursivo para o qual são convocados o entendimento do leitor – o ponto de vista – a respeito do que se diz ali no texto e, sobretudo, sua avaliação crítica – a ponderação. À medida que lia os romances-folhetim, mais me parecia que Nelson esboçava inclinação para problematizar questões que pautava no teatro melodramático da narrativa, aproveitando-se das palavras e do sentido depreendido tanto de ações em acontecimento como da linguagem corporal. Tratava o que tivesse a dizer usando elementos artísticos, isto é, ferramentas como a escolha do assunto em questão, a maneira de conduzir o drama na cena e no enredo, o enfoque dado ao que a personagem diz, o enunciado posto na boca da personagem, a seleção lexical que potencializa a expressividade do enredo, a pontuação frequente colocada para produzir efeito na leitura e o modo de encenar a crítica

incitando a todo instante manifestações críticas daqueles envolvidos com o desenrolar da narrativa, que fisga e prende o leitor do início ao fim.

Logo, "experimentar", num sentido amplo, seria uma forma de pensar e produzir a narrativa de ficção do romance inspirada no texto teatral, a fim de dar ao leitor a sensação de vivenciar dramatizações ao vivo. Dessa forma, a leitura passa a ser uma experiência através da qual o leitor, ao se envolver com o objeto promotor de sua vivência – a narrativa melodramática do folhetim –, pode sentir emoções variadas, estando sob efeito, segundo o autor Jarbas Andreá disse, de "uma técnica teatral em que o artifício não aparece" (apud SILVA, 2013, p. 32) numa narrativa aparentemente não reveladora de maiores qualidades.

Até aqui, falei a respeito dos procedimentos do experimento sensibilizador (diálogo, corpos animados exprimindo sentido e cena), que mexem com a percepção, as sensações e a faculdade crítica do leitor, e de elementos artísticos, ferramentas que servem de aparato cenotécnico de acordo com a intencionalidade do autor na tarefa de redigir para impactar. Quero agora realçar outro ponto sobre a comunicabilidade na linguagem pensada e executada como arte-texto que dá origem à obra de Nelson. Os enunciados urdidos para o leitor ler, sentir, se deleitar e com eles se confrontar transportam, além de signos linguísticos e estímulos percepto-sensoriais (diálogo, gestos expressivos do corpo, sensações, ação performatizada, imagens), pensamento, visão de mundo, parecer sobre cultura e comportamento, juízo de valor, aspectos, portanto, subjetivos submetidos a apreciação do público receptor da prosa de marcante presença da teatralidade. O leitor da narrativa, em contrapartida, dirige ao texto que o afeta suas impressões particulares e convicções, sua "forma de ver", sua crítica. Em primeiro lugar, a problematização seria dirigida ao leitor via encenação, a qual buscaria despertar seu campo sensorial, suas emoções e seus palpites. Em segundo lugar, o leitor – uma vez provocado – responderia aos estímulos da escrita emitindo juízos de valor, debatendo, confrontando o que o autor estampara nas cenas provocadoras de reações as mais diversas. E é justamente no curso desse intercâmbio que se daria o embate, o autor, que organiza o material da ordem do visível, audível e sensível da escrita no corpo do texto, confronta o público e vice-versa.

Tendo preliminarmente demarcado o momento do reconhecimento de mecanismos de experiência estética explorados de modo a sensibilizar o público e a fazê-lo expressar críticas nos folhetins publicados por Nelson Rodrigues de 1944 a 1953, vou argumentar sobre exemplos de como a crítica é inserida no corpo do romance pelo autor. Antes disso, devo alertar que, pensando no breve espaço deste texto, optei por tecer comentários a respeito de recortes de dois dos cinco folhetins que integram o corpus da minha pesquisa de doutorado: *O homem proibido* e *A mentira*. Ressalto ainda que a discussão em torno da escrita que dá nuance crítica a narrativas folhetinescas rodrigueanas será aprofundada na minha tese de doutorado, provisoriamente intitulada "O diálogo e o corpo como força motivadora e propulsora do teatro melodramático dos folhetins de Nelson Rodrigues".

Começo partindo do drama vivido por Sônia e Paulo, por causa de Joyce, a certa altura do romance *O homem proibido*. Sônia, moça de 23 anos, apaixona-se pelo belo médico Paulo – rapaz a quem o título faz referência –, que lhe corresponde com entusiasmo. Porém, o amor dos dois é ameaçado pela jovem Joyce, de 16 anos, que se apaixona pelo mesmo homem. Paulo, entretanto, não sente atração alguma pela menina, adotada aos três anos de idade pela então criança de dez anos Sônia, que desde essa época dedicou-se integralmente à filha postiça e por ela fazia qualquer coisa.

Paulo, certa vez, vai ao encontro de Joyce a fim de lhe anunciar algo que ela não imaginava ouvir dele: ele amava Sônia. Joyce, que devido a um acidente de carro tinha ficado cega (saberá o leitor mais adiante que essa não passava de uma condição temporária, ao contrário do que se pensava), passa a receber de Sônia – sua rival – dedicação total e esforço incondicional para lhe conceder felicidade, mesmo que pelo bem da preterida tivesse que abrir mão de Paulo, o amor da sua vida, como se vê neste diálogo de Sônia com Paulo, que já estavam separados havia algum tempo. Segue o narrador:

> Ele, então, contou a vida que levava nos últimos dias. Não pensava, não sonhava senão com ela. Era infeliz, sim. Mas abençoava tudo o que vinha dela, inclusive o sofrimento.
> Sônia, embora comovida, o interrompeu:
> — Não continue. Não vale a pena.
> — Por quê?
> E ela, com uma tristeza infinita:
> — O que havia entre nós morreu.
> Ele protestou, numa súbita e triunfal certeza do amor que Sônia lhe negava.
> — Mente! Sei que é mentira! Você me ama!
> — Não!
> Paulo repetia, na sua obsessão:
> — É minha!
> Segurou-a pelos dois braços. Ela se deixou beijar. Mas sentia os lábios frios e a alma adormecida. Por fim, desprendeu-se; disse, com uma violência que o surpreendeu:
> — Você não me pertence.
> Ele custou a entender. Ou, por outra, só entendeu quando ela completou:
> — Você pertence a Joyce, compreendeu? Seu amor é de Joyce e não meu!
> Ergueu para ele os olhos cheios de lágrimas:
> — Eu jurei a mim mesma que faria tudo, tudo, para você casar com Joyce. Eu não vivo mais para mim. Vivo para fazer a felicidade de Joyce.
> (RODRIGUES, 2007, p. 198-199)

A voltagem é alta, as emoções são fortes e a tensão ultrapassa a ficção extravasando para o lado do leitor na cena do reencontro dos amantes. O clima quente da conversa entre Sônia e Paulo é revelado por exclamações indicando voz alterada, repetição de fala pontuando protesto exaltado, violência transmitida no gesto agressivo da mão segurando os braços e no beijo roubado. Tristeza infinita, triunfal certeza de quem se recusa a deixar ir a mulher amada, surpresa, olhos cheios de lágrimas de quem se sacrifica por amor adensam a atmosfera catastrófica de desilusão amorosa forçada, a priori, pela ironia do destino.

Olhando mais de perto, no entanto, a ironia parece estar exatamente ali na "materialidade espacial, visual, [dialógica], corporal e expressiva" (FERNANDES, 2011, p. 12), performada nos signos da escrita e na ação-palavra que dão a ver a o desenrolar da trama ao leitor. O ato de "mostrar" o acontecimento em "tempo real" ao leitor deixa entrever uma crítica em estado de feitura passando pela ótica do folhetinista no instante da encenação. O jeito como a cena narrada pelo narrador é posta na narrativa, mais do que informa, instiga o leitor a debater. Demanda, além de posicionamento, a discussão das falas, das opiniões e das atitudes ali colocadas. A sugestivamente sólida "renúncia por amor" – matéria problematizada – é abalada pelo ridículo de uma situação-limite bastante questionável: Valeria a pena abrir mão de um grande amor pela felicidade de quem não o faz feliz? Não seria absurdo anular-se por completo, morrer para si mesmo, para fazer o bem a alguém? É possível afinal haver no sacrifício, no total apagamento, na renúncia, algum bem? Que bem seria esse? Questionamentos polêmicos partidos das entrelinhas

do teatro do verbo, cujas respostas vão depender do ponto de vista do leitor-espectador do episódio desenhado na linha do espetáculo na página do livro.

Passo agora para o segundo recorte. Logo no início de *A mentira*, o narrador apresenta a protagonista Lúcia, uma menina de 14 anos, desta forma:

> Cheia de manhas e manias, respondona, desafiando os mais velhos, implicando até com o cachorro da casa, era um caso seriíssimo de petulância e inconveniência. Certa vez, na presença de visitas, fizera uma má-criação a dona Ana. Esta, envergonhada das testemunhas, ameaçou:
> — Olha que eu te bato!
> — Duvido!
> — Bato sim!
> E a garota:
> — Quero ver:
> Em pé, com as duas mãos nos quadris, oferecia a face, num acinte:
> — Então bate!
> Houve um silêncio na sala. As visitas espicharam o pescoço, num escândalo mudo. Mas a cena deu em nada. Dona Ana acabou abandonando a sala, aos soluços. Os presentes entreolharam-se, numa exclamação unânime: "Deus me livre!"
> (RODRIGUES, 2010, p. 7)

A gravidez de Lúcia é o fato intrigante a partir do qual a história parte, com grande agitação. Todos se perguntam como teria se dado aquela ocorrência se a menina – em teoria – nunca teve namorado, nem se relacionou com homem algum. Todavia, voltando a falar da sala onde Lúcia acabara de demonstrar seu atrevimento na presença de visitas, a crítica de Nelson "já é" a abordagem teatralizada do problema. Importam aqui a inflexão dada pela pontuação e o campo lexical mobilizado para investir na questão (palavras e verbos de aproximação do arsenal de linguagem: cheia de manhas e manias, respondona, desafiando os mais velhos, implicando, caso seriíssimo de petulância e inconveniência, bato, duvido, quero ver, bate, "Deus me livre!"), o panorama descrito do espaço de conversa (dona Ana envergonhada das testemunhas, silêncio na sala, escândalo mudo) e os sinais detalhados de como a dramatização aconteceu (ameaçou; em pé, com as duas mãos nos quadris oferecia a face, num acinte; abandonando a sala, aos soluços; os presentes entreolharam-se).

Sendo assim, nota-se que o autor endereça sua crítica-dramatização realista no construído ato de significação, mas o faz de modo que a realidade enraizada na cena – próxima à do cotidiano – volta-se contra o comportamento escandaloso de Lúcia. Então, estandardizada desse modo, sua crítica pode arrancar uma forte reação do público, sabedor de ter a personagem transgredido a norma social de tratamento aos mais velhos, com a qual Rodrigues jogueteia. Ou, como escreve Boris Groys (2013, p. 177), "questiona nossa forma habitual de ver" ao tematizá-la e "põe em prática a elaboração".

Logo, "quando lendo a cena, o leitor defronta-se com um tema atual – comum à sua realidade – que gera desconforto ao ser retratado no 'teatro' do texto narrativo" (SILVA, 2013, p. 51). A encenação faz "o leitor sentir a realidade [tematizada], chamando atenção para si mesm[a]" (CALI e BAUGÄRTEL apud SILVA, 2013, p. 51). Então, afirmam Carli e Baugärtel (Idem, p. 51-52),

> A forma como é [construída] esta realidade, bem como a forma como [ela] é apresentada[,] é que estabelece a relação do que é comunicado e para quem [o recado] é endereçado ao mesmo tempo em que [o autor] coloca o leitor na posição de espectador.

> [Essa operação] ativad[a] pela performatividade [é] que nos faz vivenciar através da escrita as emoções das personagens no lugar em que as figuras linguísticas falam através do fazer.

O teatro da construção da vida põe em jogo a crítica e a teatralidade, o "aparecer da coisa", e não o efeito de ilusão de representação, tendo por canal o princípio de literalidade. (FACINA, 2004, p. 15) A escrita de viés crítico é um gesto, operacionaliza construções realistas de um "real perspectivado" para impactar, em vez de ser aquela que copia a realidade que não interessa reproduzir, senão criticar, por meio da camuflagem do próprio artifício de teatralização, dos procedimentos de sensibilização e dos elementos artísticos.

Focar no viés da capacidade crítica da prosa, embora não categoricamente adjetivada como crítica nem genuinamente comprometida com esse campo, faz sentido, na minha avaliação, porque a narrativa ficcional folhetinesca de Nelson é marcada por um método de intervenção autoral que dá a perceber uma postura crítica. Uma vez que isso ficou claro para mim, curioso e entusiasmado, percebi estar ali um tema a ser pesquisado. Tema esse que será expandido na minha tese de doutorado, conforme afirmei.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. "Notas sobre o gesto". In: **Artefilosofia,** Ouro Preto, n. 4, p. 9-14, jan. 2008. Disponível em: <http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_04/artefilosofia_04_00_iniciais_sumario_editorial_notas.pdf> Acesso em: 10 jun. 2016.

CARLI, Thaís Antônio; BAUGÄRTEL, Stephan Arnulf. **Acionar palavras, gestos, cor e som – teatralidade e performatividade na escrita de Caio Fernando Abreu**. s.d. Disponível em: <www.ceart.udesc.br/_Thais_Antonio_Carli2212.pdf> Acesso em: 18 jan. 2013.

FACINA, Adriana. **Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidade e performatividade na cena contemporânea**. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5391/3860> Acesso em: 18 jan. 2013.

GROYS, Boris. "Reflexões críticas". In: **Arte e ensaios,** revista do ppgav/eba/ufrj, n. 27, dez. 2013. p. 172-179.

RODRIGUES, Nelson. **O homem proibido**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

_____. **A mentira**. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

SILVA, Nilton Pereira. **O Casamento de Nelson Rodrigues, uma experiência de leitura e escrita**. Rio de Janeiro, 2013. 103p. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras.

PERCURSOS DA SIGNIFICAÇÃO: NARRATIVA, REMEMORAÇÃO E EXPERIÊNCIA

Beatriz Costa BARRETO
Universidade Estadual do Ceará
Marília Romero CAMPOS
Universidade de Fortaleza

Resumo: Considerando a importância da narrativa e de seu compartilhamento para produção do sujeito, da realidade, da ordenação do laço social, o presente trabalho constitui-se, em termos metodológicos, em uma revisão bibliográfica com objetivo de promover um percurso teórico de contextualização para a temática. Para tanto, utilizar-se-á autores como Benjamin (2012), Fisher (1984), Todorov (2004), Koselleck (2014), Kehl (2009) para a concepção de um referencial teórico aberto para hipóteses futuras. Como resultado parcial do presente estudo, infere-se que no contexto atual as grandes narrativas parecem estar em declínio e que é cada vez mais rara a experiência coletiva de contar e ouvir histórias, que antes garantiam a existência de uma realidade compartilhável e transmissível através da narrativa.
Palavras-Chave: Narrativa; Rememoração; Experiência

INTRODUÇÃO

O homem, "sozinho entre todas as criaturas à face da terra", é um animal contador de histórias: "vê o presente surgir do passado rumo a um futuro e compreende a realidade sob a forma narrativa" (NOVAK, 1975, p.56). Um *homo narrans,* como nos apresenta Fisher (1984), um animal ordenado por uma racionalidade condicionada pela coerência e fidelidade das histórias que narra. A coerência narrativa determinaria se as histórias têm um sentido e a fidelidade verificaria a relação das narrativas com as crenças e experiências para que sirvam como retrato do mundo. A realidade é uma coleção, uma sequência das histórias que escolhemos (REINALDO, 2008).

O conceito de 'narrativa' aparece no dicionário Houaiss (2001) como "história, conto, narração, e por fim, modo de narrar". A palavra 'narrativa' deriva do verbo 'narrar', cuja etimologia provém do latim *narrare*, que remete ao ato de contar, relatar, expor um fato, uma história (OLIVEIRA, 2009). Para Sodré (1988), entende-se por narrativa o discurso capaz de evocar, através da sucessão de fatos, um mundo dado como real ou imaginário situado em um tempo e espaço determinado. É através da narrativa que se pode reunir e representar no discurso as diversas perspectivas existentes sobre o tempo (BARBOSA, 2006). A narrativa por ser ordenadora dos fatos e do sentido do tempo, tem a sua performance condicionada pelo caráter temporal da experiência humana. Em Tempo e Narrativa, Ricoeur (1983) apresenta a hipótese da necessidade transcultural de relacionar o tempo "real" à narração, assim, o homem narra para perceber a passagem do tempo, perceptível somente através da narrativa. Ainda segundo o autor, o ato de narrar é uma forma de estar no mundo e, assim, entendê-lo.

Segundo Todorov (2004), a narrativa se constituiu na tensão entre duas grandes forças. A mudança, ou seja, o inexorável curso dos acontecimentos, a interminável narrativa da vida – a história, "na qual cada instante se apresenta pela primeira e última vez"-, e a ordem, uma força que tenta organizar o caos procurando dar-lhe um sentido. Essa ordem é traduzida pela repetição ou pela semelhança dos acontecimentos: "o momento presente não é original, mas repete ou anuncia instantes passados e futuros" (TODOROV, 2004, p.22).

Kosselleck (2012) chama de espaço de experiência e de horizonte de expectativa as categorias históricas capazes de fundamentar a possibilidade de uma história. "Em outras palavras: todas as histórias foram constituídas pelas experiências vividas e pelas expectativas das pessoas que atuam ou sofrem" (KOSELLECK, 2012, p.306). Para Koselleck (2012), a experiência é o passado atual – um passado de acontecimentos incorporados que podem ser lembrados – "no sentido do passado como uma continuidade coletiva de experiência" (HOBSBAWN, 2014, p.39). Na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e conservada uma experiência alheia. Assim, "a história desde sempre é concebida como conhecimento de experiências alheias" (KOSELLECK, 2012, p.310). Ainda segundo o autor, a expectativa se realiza no hoje - o futuro presente - voltado para o não experimentado e o que apenas pode ser previsto. "Esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade fazem parte da expectativa e a constituem" (KOSELLECK, 2012, p.310). Esse par de conceitos – experiência e expectativa – não se propõem em alternância, não é possível pensar um sem o outro. Eles indicam "a condição humana universal; ou, se assim o quisermos, remetem a um dado antropológico prévio, sem o qual a história não seria possível, ou não poderia sequer ser imaginada" (KOSELLECK, 2012, p.308).

A história é uma "construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio" (BENJAMIN, 2006). O que foi dito agora pertence ao passado. O que estou prestes a dizer pertence ao futuro. Entre os dois, em algum lugar, há um ponto imaginário, constantemente móvel, que pode ser chamado de "presente" (HOBSBAWN, 2014). Como aponta Clarice Lispector: "O presente é instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente o chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado" (LISPECTOR, 1998, p.23). O verdadeiro sentido das histórias dos homens só é possível se desenvolver quando se é capaz de abarcar uma grande sequência temporal em um único olhar. Somente então é que "se chega a perceber a ligação secreta entre o antigo e o futuro, e se aprende a compor a história a partir da esperança e da recordação" (KOSELLECK, 2012, p.316).

O narrador tradicional pertencia às chamadas comunidades pré-modernas, sociedades desenvolvidas sob os valores transcendentes e comunitários, não avaliáveis em dinheiro, mas em beleza (SABATO, 2008). Nesse contexto, a passagem do tempo era percebida e marcada coletivamente, e as formas pré-capitalistas de produção contribuíam para manter o psiquismo disponível para o devaneio e as rememorações e, consequentemente, para transmissão da experiência. Para Gagnebin (2012), esse caráter de comunidade entre vida e palavra apoiava-se, justamente, na organização pré- capitalista do trabalho, principalmente na atividade artesanal. Segundo Benjamin (1936), os movimentos precisos do artesão, que respeita a matéria que transforma, possuem uma profunda relação com a atividade narradora, pois esta também é, em alguma medida, uma maneira de dar forma à imensa matéria narrável, "participando assim da ligação secular entre a mão e a voz, entre o gesto e a palavra" (GAGNEBIN, 2012, p. 11).

Para Benjamin (2012), o narrador é um homem que sabe dar conselhos e "o conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria" (BENJAMIN, 2006, p. 184). Tal saber não tem nenhuma relação com a competência ou autoridade individual, pois o único mérito do narrador é o fato de também ter sido, algum dia, ouvinte de outras narrativas (KEHL, 2009, p.159). Ainda segundo a autora, o narrador pré-moderno não é exatamente um autor, e sim, o portador de um saber que pertence à coletividade da qual faz parte. Para Sarlo (2005), é através das narrativas que as gerações presentes transmitem saber às gerações seguintes; um saber,

ampliado pelas representações imaginárias do passado. A experiência transmitida como um anel, de geração em geração é a fonte a que recorreram todos os narradores (BENJAMIN, 2012).

A experiência tem o sentido daquilo que, ao ser vivido, produz um saber passível de transmissão e é no ato da transmissão que a vivência ganha o estatuto de experiência. Não há narrador sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: "a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no comum" (SARLO, 2005, p.24). Para Lyotard (1986), a narrativa é um saber que pode ser passado adiante e que coloca o narrador juntamente entre os que a ouvem como, elos de uma grande corrente que liga as gerações passadas às presentes, enriquecendo não apenas aquele para quem a experiência é transmitida, mas também aquele que a transmite. É a experiência que provê sentido à vida e preserva alguma sabedoria acumulada que nos permite enfrentá-la (KEH, 2009).

Benjamin (2012) aponta para o fato de o narrador não estar de fato entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo distante, e que se distancia ainda mais. É cada vez mais raro encontrar pessoas que saibam narrar devidamente. "É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências" (BENJAMIN, 2012, p. 126). Para Benjamin (2012), uma "nova forma de miséria" teria surgido a partir do "monstruoso desenvolvimento da técnica". Uma miséria que denuncia o empobrecimento de uma dimensão fundamental do saber e da memória, que escapa a todas as competências técnicas e científicas: a transmissão da experiência. "A experiência se desconcertou e seu discurso também: Ai, quem nos poderia/ valer? Nem anjos, nem homens/ e o intuitivo animal logo adverte/ que para nós não há amparo/ neste mundo indefinido" (KEHL, 2009, p.158). Essa indefinição, na qual o centro causal é a perda da transmissão da experiência, e consequentemente, da arte de narrar, é causadora de um grande mal-estar que marca o contemporâneo. Mal-estar que segundo Dunker (2015), se mostra na finitude de nosso corpo, na precariedade de nossos acordos humanos, em nossa disposição à repetição e à angústia.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

A modernidade pode ser compreendida como aquele período que assiste ao fim das tradições (ROCHA, 2004). Na expressão célebre de Marx e Engels, a modernidade "derrete todos os sólidos" da tradição. Os sólidos eram liquefeitos para que outros sólidos, ainda mais sólidos do que os derretidos, pudessem ser forjados (BAUMAN, 2001). Para Matos (2008), a modernidade surge sob o signo da mudança incessante. Seu protótipo foi o Iluminismo filosófico e científico e seu desejo de claridade. Com a metáfora da luz, o Iluminismo inaugura a crença no progresso científico, político, social, moral e econômico, contra as trevas do obscurantismo.

Musil (1989) aponta como marca da modernidade um "egoísmo organizado, fenômeno que Benjamin traduz como o fim da faculdade de trocar experiências. Uma das razões fundamentais, segundo Benjamin (2012), salta aos olhos: o valor da experiência caiu de cotação. E parece que a queda continua indefinidamente. Segundo Kehl (2009), a decadência das grandes narrativas corresponde à perda das referências que caracterizam o sujeito que tem que se torna autor, protagonista e narrador de sua própria história. Pode-se dizer que o sujeito não é nada *a priori*, de modo que deve inventar sua identidade. "O sujeito é uma construção social, e não dispõe de uma essência capaz de fundamentar suas ações e determinar suas escolhas. Nada há nele de

natural ou universal: é uma construção, um efeito, o produto de uma narrativa" (ROCHA, 2004, p. 138).

Foucault (2005) compreende o homem como um efeito das práticas discursivas. Produtos históricos essas práticas são o que tornam possível o sujeito. Construir uma subjetividade é como criar um personagem em uma narrativa, a partir de estruturas anteriores ao sujeito. Essas estruturas que constituem as chamadas "tecnologias do eu", ou seja, formas de produção de subjetividades. É a partir do discurso que se estabelece um fio cronológico, uma coerência psicológica e uma consistência ontológica que tornam possível toda a experiência de si. "Ser um sujeito é ser capaz de empregar as "tecnologias do eu" que determinada sociedade oferece aos seus membros - é ser capaz de se perceber, se reconhecer e se inventar a partir desta gramática" (ROCHA, 2004, p.139). Trata-se de inventar, como o avesso de expressar. Não se trata de um conhecimento de si e nem de uma expressão a si mesmo através do discurso, pois não há um sujeito autônomo, dotado de uma essência, exterior e anterior ao discurso. A construção de uma identidade é a criação de uma narrativa biográfica (ROCHA, 2004).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na modernidade, as grandes narrativas entram em crise produzindo um desamparo no sujeito que deve, a partir de então produzir sua narrativa biográfica. Nesse contexto, surgem novas formas de narrativas, micronarrativas do cotidiano que se apoiam, prioritariamente na esfera privada, na tentativa de produzir uma defesa contra as fragmentações da vida moderna. Exemplos dessas narrativas de si contemporâneas encontram-se nas Redes Sociais – Facebook, Instragram, SnapChat, Blogs – nos documentários, curtas e videocartas e na literatura. Assiste-se atualmente uma proliferação de narrativas vivenciais, ao grande sucesso mercadológico das memórias, das biografias, das autobiografias e dos testemunhos. O avanço da cultura midiática oferece um cenário privilegiado para a afirmação dessa tendência. Através dela se produz uma crescente visibilidade do privado, uma espetacularização da intimidade e uma exploração da lógica da celebridade (KLINGER, 2012).

A expansão dessas pequenas histórias pode ser vista como uma reação a uma tripla fragmentação dos processos de significações da vida: a fragmentação do sentido, com a falência das grandes narrativas como ordenadoras da existência, a fragmentação do tempo, hipervalorização do instante presente, e fragmentação da espacialidade, com um mundo conectado e globalizado (COSTA, 2009).

Essas narrativas de si são um novo modo contemporâneo de organização das experiências. Uma experiência de si como um *eu* na condição de narrador do sujeito, como alguém que é capaz de organizar sua experiência na primeira pessoa do singular. A narrativa de si, em alguma medida, não só ajuda a organizar o tumultuoso fluir da própria experiência e a dar sentido ao mundo, mas também estabiliza o espaço e ordena o tempo, em um diálogo constante com a multidão de outras narrativas que também nos constroem. (SIBILIA, 2008, p.32)

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. Comunidade: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: Magia, técnica e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: Magia, técnica e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

COSTA, Gustavo; SILVA, Jorge Lima. Análise da narrativa jornalística: construção de sentido pela notícia. Disponível em: <http://www.unicap.br/gtpsmid/artigos/gustavoejorge.pdf> Acesso em: 25.Mar.2016.

DUNKER, Christin. Mal- estar, sofrimento e sintoma. São Paulo: Boitempo, 2015.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade III: o cuidado de si. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

LISPECTOR, Clarice. Água Viva. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

FISHER, Walter. Human Communication as Narration: Toward a Philosophy of Reason, Value, and Action. Columbia: University of South Carolina Press, 1984.

HOBSBAWN, Eric. Sobre história. São Paulo: Companhia de bolso, 2014.

KEHL, Maria Rita. O tempo e o cão: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009.

KLINGER, Diana. Escritas de si, escritras do outro. O retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

KOSELLECK, Reinhart. Futuro Passado: contribuições à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Editora PUC RIO, 2012.

LYOTARD, Jean- François. Pós-moderno. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1986.

MATOS, Olgaria. Modernidade: o deslimite da razão e o esgotamento ético. In: A experiência do pensamento. São Paulo: Sesc, 2013.

MUSIL, Robert. O homem sem qualidades. Trad. Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

NOVAK, Helga. Die Landnahme von Torre Bela. Berlim: Rotbuch Verlag, 1975.

OLIVEIRA, Francine. A Narrativa e a Experiência em Walter Benjamin. Disponívelem: < http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/lusocom/8lusocom09/paper/ view/61/37 > Acesso em: 7.Mar.2016.

ROCHA, Sílvia. Sociedade de consumo – O homem sem qualidades: modernidade, consumo e identidade cultural. São Paulo: Nova Fronteira, 2004.

REINALDO, Gabriela. O gesto narrativo: interações polifônicas. 2008. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/kaliope/article/view/3813/2483>. Acesso em: 4 Mar. 2016.

RICOEUR, Paul. Temps et Récit, Tome I. Paris: Editions du Seuil, 1983.

SABATO, Ernesto. Homens e engrenagens. São Paulo: Papirus, 1951.

SARLO, Beatriz. Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SIBILIA, Paula. O show do eu: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008

SODRÉ, Muniz. Best-seller: a literatura de mercado. São Paulo: Ática, 1988.

TODOROV, Tzvetan. As estruturas narrativas. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SILÊNCIO E SILENCIAMENTO EM LÍDIA JORGE E CLARICE LISPECTOR

Ana Maria Vasconcelos Martins de CASTRO
Orientadora: Teresa Cristina Cerdeira da SILVA
Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO: O conto "Marido", de Lídia Jorge, e a peça "A pecadora queimada e os anjos harmoniosos", de Clarice Lispector, têm em comum a dolorosa trajetória de suas protagonistas com pouca ou nenhuma voz. Mulheres que, silenciadas durante suas existências, experienciam na morte uma última e simbólica possibilidade de fala. Na narrativa curta portuguesa, a oração às avessas entoada por Lúcia não é o bastante para salvá-la; no pequeno drama brasileiro, a pecadora, de cuja presença tomamos ciência apenas por conta da rubrica, assiste calada ao próprio julgamento. Se é verdade que ambas morrem numa luta inglória com o masculino, também é patente o esforço por encontrar um lugar para além da afasia à qual foram emparedadas num mundo falocêntrico.
PALAVRAS-CHAVE: Conto português; Teatro brasileiro; Voz feminina.

Estamos diante de duas protagonistas construídas de maneira bem diversa, mas cujas trajetórias, mais do que culminarem igualmente numa fogueira humana – semelhança que, veremos, não é meramente imagética –, aproximam-se tanto naquilo que dolorosamente lhes falta – a voz – quanto naquilo que, com igual angústia, pesa sobre elas. A palavra pertence aos homens, que por meio desta detêm, como veremos, poder de vida e morte sobre as mulheres. Passemos então à *via crucis* de cada uma – porque ambas as histórias tratam exatamente disto: trilhar o caminho do sacrifício, cada uma a seu modo.

Uma imagem que nos parece poderosa e bastante metafórica do eixo problemático das obras trabalhadas aqui é a do cenário sonoro em Stanislavski. Os elementos auditivos eram utilizados por ele para fazer o silêncio poder aparecer nas suas montagens. Sobre isso Roubine (1998, p. 155) nos diz que o diretor russo, entendendo o teatro como o espaço daquilo que chamou de *paisagem auditiva*, resolveu o problema da representação do silêncio na peça *A gaivota*, de Tchecov, utilizando coaxar de sapos como elemento contrastante.

Ora, se no teatro *o silêncio expressa-se através de sons e não pela sua ausência*, o que vemos acontecer em "Marido" e em "A pecadora queimada..." não é diferente. Se o barulho é o recurso utilizado para construir a sua falta – o silêncio – que, de outra forma, não se manifestaria com tamanha intensidade, a correlação com os textos aqui analisados nos parece perfeitamente cabível. Para que o silêncio do feminino apareça, é necessário que se exponha algum ruído contrastante.

Podemos dizer, nessa comparação, que em Lídia Jorge o som dos grilos são os gritos do marido bêbado e a interferência dos vizinhos. Mas se analisarmos com mais cuidado, veremos o que mostra com mais ênfase o silenciamento de Lúcia: a voz narrativa. Como veremos a seguir, essa voz se localiza espacial e afetivamente junto à porteira, como numa forma de realizar em texto aquilo que a personagem não consegue em vida. Nesse sentido, o som dos grilos é, em última instância, além da *voz* narrativa – aquela que *fala* enquanto (e na vez de) a protagonista (que) silencia –, a própria forma simulada pelo texto: a oração, a ladainha. A oração às avessas é a linguagem problemática que aparece no lugar do silêncio imposto à porteira, é o grilo que canta mais alto no conto porque canta o tempo inteiro.

O coaxar incessante dos sapos, para usarmos agora outra imagem *auditiva* de Stanislavski, são os homens na peça de Clarice – amante, marido, sacerdote, guardas –, vozes que falam

excessivamente, apontando assim, no contraste, para a mudez da pecadora. Mas também aqui podemos sentir outro nível da *paisagem auditiva*: mais grave do que as vozes masculinas é a única voz feminina a ser emitida na encenação, a voz da Mulher do Povo. Ela e a Criança com Sono representam o coaxar dos sapos por espelharem, como rubricas, os passos da pecadora: quando ela entra, repetem "ei-la" e, quando ela sorri, são eles que notam e dizem isso ao público. Aliás, é o sorriso da pecadora – única ação da protagonista durante a peça – talvez o gesto que mais eloquentemente nos mostre o profundo silêncio daquela mulher. É porque esse breve e significativo sorriso aparece para o leitor (plateia) que se sente com tanta intensidade que em momento nenhum brota daqueles lábios dolorosamente sorridentes uma voz.

A *paisagem auditiva* para a qual chamamos atenção aqui é importante por representar a única linguagem possível dessas personagens que não possuem um discurso próprio, e é justamente a linguagem de certa forma gaguejante – esta a que aparece – que consegue passar o silêncio de forma tão eficaz para o leitor.

Mas, mais do que *silenciosas,* estamos falando de personagens oprimidas, *silenciadas.* Desde o título, percebemos em "Marido" a força da dominância opressora do masculino. O feminino aparece como uma sombra, como aquela que existe precisamente *porque* tem um marido. Ressaltemos aqui que o título de "A pecadora queimada e os anjos harmoniosos" não deixa de trazer a marca da subjugação que o feminino sofre, afinal a mulher sempre foi, historicamente – e ainda é, culturalmente –, culpabilizada pelo pecado. Mas o título "Marido", contendo unicamente o *posto* do homem sem qualquer adjetivo ou artigo, esse título nos parece por isso mesmo ainda mais eloquente. *Ele* é mostrado enquanto *ela* está à sombra: a posição é masculina, pressupondo um feminino atrelado e escondido, que só aparece no nome do conto enviesadamente (um marido pressupõe uma esposa). Assim também é o modo pelo qual tentará aparecer a voz da porteira ao longo da narrativa.

Bastante reveladoras são as denominações dadas às personagens deste conto. Vemos o advogado, o médico, a assistente social, o padre – todos nomeados conforme o trabalho ou cargo que exercem. Mesmo Lúcia, nós a conhecemos primeiro como *a porteira*. Mas o marido, não. O marido não é nunca denominado *o mecânico*: é marido apenas, pleno na sua condição de homem possuidor de uma mulher. Além de o título trazer uma carga semântica de coisa definitiva e totalizante, esta mesma denominação ao longo do conto parece igualmente mostrar o poder do homem: este o de ser marido.

Ainda em relação aos nomes, o leitor só conhece o de Lúcia porque ele é pronunciado num grito ameaçador do marido, sintomaticamente o único personagem do texto a possuir uma *fala* propriamente sua. À porteira cabe apenas imaginar a voz a que nunca teria direito: "Se ele vier na volta da madrugada, até mesmo se já for dia, ela lhe *dirá* – Ah, como nos quiseram separar! Ainda tremo, marido!" (Jorge, 1997, p. 21, grifo nosso). Crucial este trecho, um dos dois únicos em que a voz *que Lúcia teria* aparece – e é imaginária, hipotética, num futuro somente vislumbrado. A fala que lemos, portanto, *não é* de Lúcia, porque ela nunca a teve. Vejamos ainda outro trecho do conto no qual a porteira, censurada, canta baixo para não despertar os inquilinos: "Não os pode perturbar. *Só mexe os lábios* – Regina misericordiae" (p.15, grifo nosso). A imagem da reza muda é o quadro da opressão vivenciada por Lúcia, do seu sufocamento existencial. Observe-se que nesta segunda cena não é o marido quem a cala, mas os próprios moradores do prédio onde ela trabalha e vive. Estamos diante de uma mulher que não consegue falar senão

num futuro hipotético, que não consegue cantar senão baixinho, que não consegue sequer rezar senão apenas enclausuradamente movendo a boca sem produzir som nenhum.

"Que ideia triste aquela de a assistente social dizer que uma mulher é um ser completo" (p. 18), pensa a porteira através da voz narrativa. E com ela entendemos a dimensão cruel da lucidez da própria falência: saber-se alguém que não consegue sequer *ser*. É o mais próximo de uma crise de consciência que a porteira consegue chegar, e ainda assim é uma enunciação às avessas, porque não questiona diretamente a própria situação, ao contrário, ratifica a sua condição de inferioridade. No entanto, o absurdo da radicalidade da sentença nos choca de tal forma que nos vemos diante de uma crise do eu, mas como que encoberta por uma *fumaça*. Afinal a frase que a porteira nunca foi capaz de emitir e que estaria dizendo por baixo da que pensou é: "nunca me ensinaram a ser inteira". Ou: "nunca me disseram que eu poderia ser inteira". Ou: "nunca me disseram que eu *sou* inteira". É como se Lúcia apenas circundasse estas ideias porque, de fato, nunca poderia pensá-las, não tendo ferramentas – *linguagem* – para isso.

O recurso de se dizer às avessas está presente por todo o texto. A invocação de Lúcia à *Regina* é construída na direção semanticamente oposta à esperada: se numa oração pede-se uma intervenção divina no sentido de *libertar* alguém, *salvá-lo*, *curá-lo* etc., a voz narrativa pede: "abafa a vida", "não me desconfines", "acocora-te [sobre a porteira]" (p. 11). O abafamento e a escuridão são implorados porque é com esta outra forma de clausura que se escapa da primeira cela: "Mater misericordiae, abre as asas, abafa o som do coração da porteira, apaga da vista do marido dela a luz que possa iluminar o ângulo escuro onde a porteira está escondida." (p.14). Prisão sucedendo prisão: este é o movimento sufocante do conto. Oprimida pelo masculino, só o outro abafamento – o do feminino – poderá salvá-la. A oração às avessas pede para sufocar, para abafar e ainda algo mais grave. Testemunhamos a voz narrativa demorar-se nas minúcias do perigo que corre o marido – nada diferente de um agouro. Imaginar um ser amado em situação de grave risco causa uma repulsa imediata que beira o insuportável: repele-se rapidamente qualquer pensamento que se insinue numa transfiguração da *cabeça do amado sob motores* antes mesmo que ele de fato chegue a montar tal imagem. Seguir esse pensamento é, portanto, um modo de *desejá-lo*. Insistimos na violência das imagens, representativas da vontade de sangue que Lúcia não ousaria expressar sequer para si própria. Como nos diz Eni Orlandi, em seu livro *As formas do silêncio*, não é necessariamente pela ausência de palavras que o silêncio aparece: "Impor o silêncio não é calar o interlocutor mas impedi-lo de sustentar outro discurso." (Orlandi, 2007, p. 102). A porteira não está senão *impedida*, por aquilo que aprendeu como normalidade do mundo, de rejeitar o marido violento. Valendo-se da única linguagem que conhece, a *oração*, Lúcia experimenta a perversidade que não consegue frear por completo. Se só lhe ensinaram a cuidar do homem, é isso o que ela vai fazer – às avessas. De modo que a ladainha inicialmente monótona vai sombriamente se adensando numa forma velada de expressar o seu desejo inconfessável.

Se é o marido quem, na visão deturpada da porteira, a faz existir socialmente – ser *inteira* – , não há, em seu horizonte, nenhuma possibilidade de divórcio. O único modo de existir conhecido por ela passava *com* e *pelo* marido. A crueldade do fardo imposto à mulher do "até que a morte os separe" se redime na última e sofrida salvação: "agora e na hora de nossa morte".

É depois de conhecermos a figura execrável do marido que avistamos outro lampejo significativo da verdadeira vontade interior da protagonista: "a porteira sabe, nunca dará um passo para se separar do marido. Pensando nisso, chega a sentir um sentimento incristão." (p. 20) Apesar de consciente da própria condição, a porteira não tem mãos de afastar o marido nem

pés de fugir dele, todo o seu corpo está imobilizado. E, dolorosamente, disso ela *sabe*. É sabendo, portanto, do próprio emparedamento que ela caminha para a ascese na morte, a sua única saída. O sentimento *incristão* já povoa o texto desde o seu início, na forma velada de agourar o marido, na oração às avessas.

Um pouco depois lemos os motivos pelos quais um homem é imprescindível na vida de uma mulher: "E quem atarrachava as lâmpadas do tecto? Quem tinha força para empurrar os móveis?" (p.18). E a lista se estende longamente. Ora, reservar quase duas das catorze páginas do conto para supostamente enumerar as incontáveis razões pelas quais sem este homem, no alto da sua suprema importância, Lúcia seria um ser *incompleto* e preenchê-las com minúcias de ações absolutamente banais é de uma ironia angustiante. Mais uma vez constatamos que a porteira não tem voz para dizer a real (falta de) importância daquele homem, somente um balbucio de exaltação do patentemente execrável. É no descompasso entre o que se enuncia e o que se constata que o discurso silenciado daquela mulher pode ser escutado. É no contraste que o silêncio pode ser identificado, e é esta a linguagem possível dessa mulher.

Depois de observarmos o esfacelamento dolorosamente literal de Lúcia, passemos agora a outra morte cruel e redentora, a desta mulher anônima cuja *carne assada* vai matar a fome de espetáculo do povo: "Não compreendemos, não compreendemos e temos fome de carne assada." (p. 189). Em "A pecadora queimada e os anjos harmoniosos", Clarice nos dá personagens não nomeados. Tal como vemos em "Marido" – o advogado, o marido, a porteira –, o que aparece nesta peça são os papéis sociais, não uma individualização psicológica, não um *nome*. Assim ouvimos o Esposo, o Amante e o Sacerdote falarem sobre a Pecadora.

Sem nome, sem carne e sem voz, esta mulher, em princípio, personificaria a imagem da humilhação e da inferioridade, seria a representação da mulher *sujeitada*. No entanto, Clarice não nos oferece um quadro sociológico puro e simples, mas, com sutil refinamento, um vislumbre – estreito, é verdade (justamente porque o controle daquele mundo pertence às mãos masculinas), mas ainda assim *real* – da superioridade feminina. A pecadora guarda uma força interna, um centro imaculável que não a deixa vergar-se em meio à tragicidade – e ao absurdo – da sua condenação fatal.

A protagonista da peça não tem fala e no entanto é o único assunto e quase o único eixo de atenção de todos os outros personagens. Se esse jogo aparenta exemplificar uma reificação do outro, percebemos, através do deslocamento valorativo, que tal primeira impressão é extrapolada: aquela mulher é sim *objeto* do discurso masculino, mas este discurso é *amoroso* – aqui lembramos que, na abertura de seu *Fragmentos de um discurso amoroso*, Roland Barthes nos diz que o lugar de fala do enamorado é "o lugar de alguém que fala de si mesmo, apaixonadamente, diante do outro (o objeto amado) que não fala" (1998, p. 1). Portanto, se é verdade que este feminino torna-se *coisa* (apartada de sua integridade humana, a pecadora é brutalmente impedida de ter direito ao seu corpo, à sua vida), também é fato que esta coisa é *preciosa*.

Se os homens detêm o monopólio das falas na peça, o assunto é sempre – e amorosamente – *ela*: "ah, esposa ainda amada" (p. 182); "Amante: Pela primeira vez, amo. Eu te amo" (p. 184); "Esposo: Pela primeira vez eu te amo, e não à minha paz" (p. 184) etc. E podemos dizer, ainda, que se essa mulher se torna objeto do discurso alheio, é igualmente verdade que, interessantemente, é esse mesmo discurso masculino que, compadecidamente, devolverá humanidade a ela, na medida em que reverbera a sua verdadeira condição: de injustiçada. Discutiremos esse curioso paradoxo em seguida.

Antes vejamos o Esposo, que, desde a sua primeira fala, inverte a direção da culpa, apontando-a para si próprio: "Ei-la, a que será queimada pela minha cólera. Quem falou através de mim que me deu tal fatal poder?" (p. 182). Ela será morta, portanto, não como consequência de um ato *dela*, mas por conta do ódio e do poder masculinos, que se manifestam *através do Esposo*. O Amante mais tarde flagrará o *desconcerto* daquela punição: "Ai de mim que não sou queimado. Estou sob o signo do mesmo fado mas minha tragédia não arderá jamais." (p. 189). Ele, que participou do mesmíssimo ato, sabe que *sua tragédia não arderá jamais* precisamente porque ele é um *homem*, e não é essa a carne que queima. É claro que a Pecadora morrerá não por pecar, mas precisamente *por ser mulher*, e isso o amante adivinha. O castigo se dá por ela se atrever a *ser livre*.

O movimento de Clarice Lispector de apagar simbolicamente a sua protagonista – de cuja presença tomamos ciência apenas por conta das rubricas – e de colocar seus movimentos nas falas dos outros personagens pareceria, numa primeira impressão, um exercício cruel de objetificação radical da Pecadora. Mas a disposição de mudez e fala na peça nos dão a ver os dois exemplos da *monstruosidade* apontada em *Fragmentos de um discurso amoroso*: "O outro fica desfigurado pelo seu mutismo [...]; e eu que falo também fico desfigurado: o solilóquio faz de mim um monstro, uma língua enorme" (BARTHES, 1981, p. 149). Possuir uma fala traz uma superioridade doentia aos homens, *desfigura-os*, flagrando assim a injustiça: o masculino é *uma língua enorme* enquanto o feminino não passa de uma boca amordaçada.

Mas não é verdade que ela "está tão sozinha" (p. 188) assim: a Criança com Sono nos avisa que a Pecadora "está sorrindo" (p. 186). Se ela não pode falar, e se o masculino não pode redimi-la, é a criança na sua assexualidade quem vai refletir para nós, público, o único gesto daquela mulher à beira da morte: um sorriso. Em seguida, o Esposo diz que os olhos dela estão brilhando "como numa glória" (p. 186). Ora, percebemos um esforço de ressaltar uma altivez, uma dignidade, uma superioridade daquela mulher que, a princípio, pensávamos estar humilhada e inferiorizada.

Voltamos aqui ao paradoxo do que chamamos de deslocamento valorativo: ao mesmo tempo que o feminino é transmutado em *objeto* (amoroso) – pelo masculino –, também é reassegurado em sua posição de *sujeito* – pelo ser sem gênero – na medida em que o seu gesto aparece *na vez* da sua voz. E se aquele sorriso só é visto por nós pelo aviso da criança é porque o masculino tolheu irrecuperavelmente seu direito à fala.

Sabemos que a Pecadora, apesar de principal, não é a única representação do feminino na peça. A Mulher do Povo é o seu duplo, que se levanta significativamente com sua *voz crítica*, dirigindo-se aos participantes daquela condenação absurda. Ela diz: "Ei-la, a que errou, a que para pecar de dois homens e de um sacerdote e de um povo precisou" (p. 181). O pecado, portanto, na visão lúcida do feminino, não aconteceu durante o ato mesmo da traição, mas somente a partir do exato instante em que a instituição detentora de poder *acusa* e *condena*. O pecado é, assim, relativizado no seu limite: se o castigo não fosse assinalado, o *crime* jamais teria sido configurado como tal. Vejamos ainda esta fala plurissignificativa: "Povo: Pois então escondia do esposo o seu amante, e do amante escondia o esposo? Eis o pecado do pecado." (p. 183). Aqui a colocação é dúbia porque na medida em que o povo a acusa duplamente no sentido mais direto da frase – pecou duas vezes, portanto –, no seu sentido mais amplo, levando em consideração toda a peça, esta fala apenas reforça o caráter contraditório daquela condenação, enfatizando o *verdadeiro* pecado: ser uma mulher.

Antes de nascerem, os Anjos Invisíveis dizem: "ainda não somos menino e menina" (p. 179), intuindo o peso futuro da sexualidade. A discussão sobre a inequidade dos gêneros cresce ao longo do drama num contraponto à noção, também dita pelos Anjos, da harmonia que deve ser preservada a todo custo. Esta *sangrenta* e *terrível* harmonia pressupõe a manutenção do processo estabelecido de punição do feminino que não se curva ao masculino. Podemos dizer sem equívoco que a temida harmonia é, de fato, o senso comum patriarcal e opressor que encerra a mulher no espaço do qual, se ela ousar tentar sair, ou falhará por não saber como ou será fatalmente punida.

Mas mesmo no flagrante da desigualdade entre homens e mulheres, reconhecemos a fala do *perdão* masculino. Todos – Esposo, Amante, Sacerdote – dirigem-se à Pecadora com brandura, intencionalmente minimizando o dito crime. Não por acaso, isso quem nota é a Mulher do Povo, que irrompe: "Todas estas palavras têm estranhos sentidos. Quem é esta que pecou e mais parece receber louvor ao pecado?" (p. 184). No entanto, esse mesmo perdão não impede que se realize a morte daquela mulher, uma morte cruel, lenta, na fogueira e em praça pública para servir de exemplo às outras. Talvez isso se dê justamente pelo fato de não ter havido crime nenhum: se não houve pecado, o perdão é nulo. O que há para ser perdoado? O encontro natural de dois corpos? A liberdade sexual feminina? A aceitação do próprio desejo? Se nada disso configura um pecado – afinal ele só se instala na medida em que o Sacerdote, o Esposo e o Povo dizem que ele existe –, não cabe falarmos nos termos de crime e absolvição. De castigo, no entanto, é que se trata a peça. Com ou sem pecado, com ou sem redenção, o que está em jogo é que o povo *tem fome* e que a *sangrenta harmonia* deve ser mantida: queimem-na, portanto.

Se a sua voz foi o bastante para a condenação da mulher, já nada pode fazer para salvá-la, porque não há caminho possível de retorno: "Esposo: [...] O incitamento ao incêndio foi meu, mas não será minha a vitória: esta pertence agora ao povo, ao sacerdote, aos guardas" (p. 186-187). Mas depois de a fogueira virar cinzas, não haverá vitória, e os próprios guardas percebem: "1º e 2º Guardas: Exatamente como na guerra, queimando o mal, não é o bem que fica..." (p. 191). Não só o Esposo, mas também o Amante e o Sacerdote reconhecem-na uma pecadora *sem* pecado, e nada impediu que ela fosse atirada para arder na fogueira. Se há, portanto, nesta peça, uma afasia verdadeira, esta não é a da *Pecadora* sem pecado, mas a do *perdão* sem pecado.

Essa ausência estrutural reverbera em certas imagens, como na fala do Sacerdote: "Mas nem a cor é mais dela. É a de Chama" (p. 189); na do Esposo: "ei-la sorrindo, de mim ainda mais ausente do que quando era de um outro [...] pois eis que a tornei inatingível mesmo antes dela morrer" (p. 186); e na do Amante: "sorris inacessível [...]. Por que estranha graça o pecado abjeto transfigurou-te nesta mulher que sorri cheia de silêncio?" (p. 186). É a simultaneidade do *apagamento* e da *aparição* do feminino *no* e *pelo* discurso do outro.

Por fim, o próprio Povo conclui com *fome* de carnificina: "É aquela que *na verdade a ninguém se deu*, e agora é toda *nossa*" (p. 184, grifos nossos). Está dito: não houve crime, mas há o castigo. Portanto, quando ao final da peça a criança questiona: "Mamãe, que foi que aconteceu?" (p. 191), a resposta já havia sido dolorosamente dada.

Num mundo em que não há perdão possível para a sentença fatal sobre o não-pecado, a morte surge como único discurso incorporável ao feminino afásico em "A pecadora queimada e os anjos harmoniosos": "Povo: Que fale a que vai morrer. [...] Sacerdote: Tomai-lhe a morte como palavra." (p. 188). A oração às avessas em Lídia Jorge encontra, assim, ressonância na peça de Clarice Lispector: o discurso amoroso não redime, o perdão é anulado, o silêncio eterno da morte se torna a única palavra. Se lá pedia-se *abafa!* para libertar, aqui impele-se *morre!* para dizer.

Falamos no início deste texto que a semelhança da morte das duas não se restringe à já forte imagem do fogo. A significação de fuga, de libertação, de purificação envolve ambas as histórias. No mundo controlado pelo masculino, a mulher será punida, mas essas protagonistas não são maculadas pela culpa: são o retrato do crime do *outro*. Porém é sua a morte inevitável – porque, se são seres de coragem, também o são de falência.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

COELHO, Jacinto do Prado. *A letra e o leitor*. 2ª ed. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

FIGUEIREDO, Monica. *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção.* 1ª ed. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.

JORGE, Lídia. "Marido" In: *Marido e outros contos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.

LISPECTOR, Clarice. "A pecadora queimada e os anjos harmoniosos". In: *A legião estrangeira*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6ª ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

SORTE DELL'EUROPA: A CRÔNICA POLÍTICA DE ALBERTO SAVINIO

Sonia Cristina REIS
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: *Sorte dell'Europa* traz as crônicas de Alberto Savinio (1891-1952), produzidas no período de 31 de julho de 1943 a 25 de março de 1945, publicadas em vários jornais romanos e, posteriormente, reunidas na referida obra, em 1945, pela Editora Mondadori. Essas crônicas dão o testemunho de um contexto que permite compreender a ideia de Europa a partir de uma noção de europeísmo histórico que vai em direção a um europeísmo imaginário. Está presente, nessas crônicas savinianas, "o fato inusitado, a percepção sobre algo ocorrido ou apenas uma sensação momentânea" (THOMÉ, 2015, p. 21). Esta comunicação, tendo presente a crônica como gênero literário, objetiva discutir e analisar as relações do texto com a história, fundamentando-se em Genette, *Figure III*, Bloch, *Apologia da História ou o ofício do Historiador* e Charaudeau, *O discurso político.*
Palavras-chave: Alberto Savinio. *Sorte dell'Europa.* Crônica. História. Imaginário.

A produção literária e artística de Alberto Savinio (1891-1952) (pseudônimo de *Andrea* Francesco Alberto *de Chirico)* é ampla e variada[1]. Uma de suas obras, escolhida para tratar neste ensaio, foi *Sorte dell'Europa*, que traz as crônicas do escritor italiano, produzidas, no período de 31 de julho de 1943 a 25 de março de 1945. Essas eram, inicialmente, textos jornalísticos que foram publicados em vários jornais romanos e, posteriormente, foram organizados pelo próprio autor para a publicação, em 1945, pela editora italiana Mondadori. O seu exórdio literário, contudo, ocorreu com um texto musical de 1914, publicado, primeiramente, em francês *Les chants de la mi-mort (Os cantos da meia morte).*

O texto narrativo que compõe *Sorte dell' Europa* se aproxima bastante do gênero crônica jornalística. O tema tratado nessa crônica reverbera os ânimos da eufórica liberação do fascismo italiano no século XX, a partir da ideia de 'Europa':

> Ha un modo tuttavia l'Europa di sopravvivere come Europa, ed è di porsi essa stessa nella condizione di supernazione, unendosi in una sola nazione nella quale tutto sarà al posto migliore perché sarà al suo posto "naturale", nella quale ogni parte sarà in funzione del tutto, nella quale ogni singolo europeo collaborerà al bene comune dell'Europa. (SAVINIO, 17 ottobre 1944-45)[2]

As vinte e uma crônicas de *Sorte dell' Europa* trazem o olhar histórico do autor sobre o quotidiano italiano e europeu diante do regime fascista italiano, e um momento em que o próprio escritor entende ser possível começar a "scrivere anche di cose politiche" (SAVINIO, 1977, p. 39) [3]. Esse texto saviniano mostra-se como sendo a consciência da diversidade do tempo de uma história, entendendo como ensina Bloch (2002, p.128) que a história é "uma vasta experiências de variedades humanas, um longo encontro dos homens. A vida como ciência, tudo a ganhar se esse encontro for fraternal". É oportuno retomar que esses textos narrativos savinianos foram publicados primeiramente em jornal e depois em uma coluna intitulada (*Tra due guerre* –

[1] Para informações detalhadas sobre o autor, consultar o endereço eletrônico http://www.vieusseux.it/biblioteca/biblioteche-d-autore/alberto-savinio.html.
[2] No entanto, há uma maneira de a Europa sobreviver como Europa, e é de colocar-se na posição de super-Estado, unindo em uma só nação em que tudo vai estar no melhor lugar, porque ele vai estar em seu lugar "natural", em que cada parte estará em função do todo, em que cada simples europeu cooperará para o bem comum da Europa. (As traduções da língua italiana para a língua portuguesa dessa e das demais citações foram feitas pela autora do ensaio.
[3] Também escrever sobre coisas políticas.

collezione di Saggi Bompiani), facultando a leitura diária e, às vezes, semanal, dos acontecimentos que repercutiam na vida artística e intelectual de Savinio e na vida quotidiana dos italianos. No entanto, essa sua produção não se configura como um texto autobiográfico, apesar de trazer em suas páginas alguns dados que possam ser remetidos à biografia do escritor.

Sobre a publicação dessa coluna, o editor A. Valentino Bompiani declarou:

> La crisi maturata fra le due guerre mondiali, ha rimesso in discussione tutte le manifestazioni della vita di tutte le nazioni, dalla politica all'arte, alla letteratura, alla società. La stessa guerra, che da oltre cinque anni sconvolge il mondo, rappresenta la crisi della civiltà del nostro secolo, e comporta un grave logorìo delle idee e istituti su cui questa civiltà si era fondata: idee e istituti che crollano, o vengono sottoposti ad una radicale revisione.
> Rintracciare i motivi profondi della crisi italiana e mondiale; seguire il travaglio degli spiriti che da noi e altrove, mentre sottopongono il passato a una rigorosa critica, studiano i modi per preparare all'umana società un avvenire migliore, ricercare e vagliare soprattutto le idee nuove che fermentano nella tormentata vita del nostro Paese ne preparano la ressurrreizione, è lo scopo di questa collezione di saggi storici, politici, sociali, morali, letterari o semplicemente documentari, i cui autori, italiani e stranieri, hanno la più diversa provenienza e le più diverse opinioni. (IN: SAVINIO, 1977, p. 107-8)[4]

Alberto Savinio, *a partir dessas crônicas, passou a ser* um dentre tantos escritores e intelectuais que, na Itália, durante a primeira metade do século XX, discutiu a estrutura e o sentido de uma Europa unida. Não hesitou em pensar, escrever e desenhar, mesmo diante da forte censura do fascismo italiano, principalmente na Segunda Guerra Mundial, as várias características de seu discurso político em relação ao conceito que palavra Europa tinha para ele como intelectual. Essa mesma palavra tinha sido muitas vezes desvalorizada em sua crônica quando esta se referia a todo tipo de totalitarismo, e a um determinado, o do nazifascismo.

Nesse tipo de texto narrativo, em tom de conversa configura a crônica savianiana, como informa Thomé, (2015, p. 28), a crônica

> carrega em si registros de uma época, que podem até ser considerados aparentemente menores em importância por tratarem de assuntos corriqueiros, mas que têm valor inestimável na construção de memória de uma nação e no resgate de sua história. É uma narrativa que transita entre o registro do cotidiano e o ficcional, entre técnica industrial e inspiração artística.

Essas características são encontradas na forma como Savinio produziu os discursos políticos de suas crônicas naquele momento da história italiana.

Na composição da obra saviniana, a crônica se apresenta em três tipos, um resumo da experiência do autor e informações em torno de um tema da guerra e de personagem, em sua maioria, artistas e intelectuais; também, do oferecimento de uma tese não formal em torno de

[4] A crise ocorrida entre as duas guerras mundiais, colocou em discussão todas as manifestações da vida de todas as nações, da política à arte, à literatura, à sociedade. A própria guerra, que durante mais de cinco anos perturba o mundo, representa a crise da civilização do nosso século, e envolve um sério desgaste das ideias e instituições em que se baseia essa civilização: ideias e instituições em colapso, ou são colocadas a uma revisão radical.
Rastrear as razões profundas da crise italiana e mundial; seguir o trabalho de espíritos que a partir de nós e em outros lugares, enquanto sujeitam o passado a uma rigorosa crítica, estudam as maneiras de preparar toda a sociedade humana para um futuro melhor, especialmente para pesquisa e filtrar novas ideias que fermentam na atormentada vida do nosso país, e disso preparam a ressurreção, e é o propósito desta coleção de ensaios históricos, políticos, sociais, morais, literários ou simplesmente documentais, cujos autores, italianos e estrangeiros, têm as mais diversas origens e opiniões diferentes.

um ponto de fantasia ou gosto; por fim, um processo de exposição normal ao final de um tema burlesco em relação ao discurso político. É nesta última forma, na sua variedade, que a crônica de Savinio tem o seu campo de realidade e sua genealogia historicamente verificáveis, desde uma epistolografia entre o artigo da página jornal e o texto literário.

Antes de começar a tratar de *Sorte dell'Europa,* entretanto, é importante aqui mostrar como será encaminhado o entendimento do termo discurso político e o lugar de sua dicção no caso de Alberto Savinio. De tal modo, a partir da leitura de Charaudeau, compreende-se que "o discurso político não esgota, de forma alguma, todo o conceito de política, mas não há política sem discurso [...]. Não é o discurso que é político, mas a situação de comunicação que o assim o torna. Não é o conteúdo do discurso que assim o faz, mas a situação que o politiza." (2006, p.39-40)

Nessa obra em estudo, percebe-se que seu pensamento político se encontra em um lugar reservado ao comentário (2006, p 40) que, conforme esclarece Charaudeau, "o discurso político como *comentário* não está necessariamente voltado para um fim político. O propósito é o conceito político, mas o discurso inscreve-se a respeito do político [...]. Um discurso de comentário **político** tem por particularidade não engajar o sujeito que o sustenta em uma ação." (2006, p. 41) (grifo nosso). Nesse sentido, pode-se ler em *Sorte dell'Europa* (1944-45) a necessidade da constituição de um Estado europeu:

> Mio pensiero costante – indica o autor– è la sorte dell'Europa. Sono sempre più profondamente convinto che i popoli dell'Europa non guariranno dalle loro gravissime ferite se non formeranno una sola nazione unita da comuni pensieri, da comuni interessi, da un comune destino. (SAVINIO,1944-45, p. 84)[5]

O autor tem essa ideia de estado europeu e avalia ainda ser necessário, naquele momento histórico, que houvesse uma superação das divisões e do protagonismo de alguns Estados, os quais deveriam ser entendidos como uma herança de um conceito de nação que já havia perdido a própria conotação originária de inclusão e abertura:

> Il concetto "nazione", che alle sue origini era un concetto espansivo, e dunque attivo e fecondo, e come tale ispirò di sé e informò le nazioni dell'Europa in mezzo alle quali noi siamo nati e abbiamo vissuto fino a ora, ha perduto ormai le sue qualità espansive e ha acquistato invece qualità restrittive. Ristretto e immiserito, questo concetto non ha più forza attiva ma è diventato passivo, non è più centrifugo ma è diventato centripeto, non risponde più a idee di sviluppo, di accrescimento, di allargamento ma obbedisce a idee di impoverimento, di restringimento, di riduzione. (SAVINIO, 1944-45, p.21)[6]

Em *Sorte dell'Europa*, Savinio passou a integrar o grupo de intelectuais que, com um discurso consciencioso, mostrava o seu desencanto em relação àquela situação contemporânea, e desenvolvia uma argumentação racional por meio de episódios históricos, de temas alegorizados, de digressões narrativas e de uma aparente leveza narrativa.

[5] Meu pensamento constante – indica – é o destino da Europa. Estou cada vez mais e convencido de que os povos da Europa não se recuperarão de seus ferimentos graves, se não formar uma única nação unida por pensamentos comuns, interesses comuns, um destino comum.

[6] O conceito de "nação", que em suas origens era um conceito amplo e, portanto, ativo e fecundo, e como tal inspirou e informou as nações da Europa, no meio dos quais nascemos e vivemos até agora, perdeu agora suas qualidades expansivas e adquiriu ao contrário qualidades bastante restritivas. Restrito e empobrecido, este conceito não é mais a força ativa, mas se tornou passivo, não é mais centrífugo, mas se tornou centrípeto, já não responde às ideias de desenvolvimento, crescimento, alargamento, mas obedece às ideias de empobrecimento, de estreitamento, de redução.

Em cada uma de suas crônicas, é desenvolvido um tema em torno da política, que vai desde um agudo exame sobre o nacionalismo e as formas de sua superação até a ideia de comunidade social.

Ainda seguindo o percurso dessas crônicas de Savinio, pode-se encontrar, em outra obra produzida naqueles mesmos anos de produção das crônicas, a *Nuova enciclopedia* (1977, p. 143), uma afirmação sobre a necessidade de se evitar a centralização e tentações hegemônicas, no sentido de saciar uma das principais vocações do espírito europeu:

> L'intelligenza dell'Europa ha una funzione singolare: divide e separa. [...] Anche quando non opera 'per volontà', l'Europa continua egualmente per naturale impulso a dividere e separare, in maniera inappariscente e silenziosa. Lo spirito europeo odia il grumo. [...] La salutare opera di disgregazione che attualmente l'Europa compie, si chiama socialismo. [...] Il socialismo, ultima espressione dell'europeismo, ha distrutto per disgregazione i tumori totalitari, cose non europee. Distruggerà egualmente qualunque tumore tornasse a formarsi. Manterrà l'Europa in istato di disgregazione – sola condizione di salute. (SAVINIO, 1945, p. 151)[7]

Savinio discute, nesse verbete de sua enciclopédia, intitulado 'Europa', a superação do conceito ptolemaico em favor do conceito copernicano da vida. Rechaça, assim, a tendenciosidade, repudiando a autoridade em favor do liberalismo. Essa ideia também é discutida em uma das crônicas de *Sorte dell'Europa* sob o título "Liberalismo".

Nessa crônica, Savinio desenvolve a reflexão de que para alcançar uma maior autorrealização, a Europa deve promover uma verdadeira democracia de ideias, isto é, um movimento, no sentido de se distanciar das hierarquias. Essas são, na opinião do escritor italiano, estéreis, conforme consta do verbete 'Europa' em *Nuova Encicopedia*:

> L'Europa capisce, quando è 'europea', che nessuna idea è 'prima'. Che nessun'idea è degna di esser anteposta ad altre idee. Che nessun'idea merita di far centro, di essere tenuta per più vera, più bella, migliore. Questa la 'democrazia' delle idee: sola condizione di progresso. Se una idea si ferma, un embolo si forma che interrompe il corso rapido e leggero delle idee, arresta il progresso; e intorno alla idea 'immobile' si forma un anello cancrenoso. [...] L'idea è viva finché corre. Ferma, l'idea imputridisce e spande la morte intorno a sé. (SAVINIO, 1945, p. 147-48)[8]

É, de fato, essa discussão que norteia a edição de *Sorte dell Europa*, em cujo prefácio Savinio escrevera:

> Raccolgo in questo libretto gli scritti di carattere politico da me pubblicati tra il 25 luglio e l'8 settembre 1943, ossia quando in Italia si ricominciò a poter scrivere anche di cose politiche, e dal 4 giugno 1944 alla fine di questo medesimo anno. [...]. Mi sarebbe stato

[7] A inteligência da Europa tem uma característica única: divide e separa. [...] Mesmo quando ele não funciona 'por vontade', a Europa continua igualmente o natural impulso para dividir e separar, em um modo discreto e silencioso. O espírito europeu odeia a massa. [...] O trabalho saudável de desintegração que atualmente Europa está fazendo, se chama socialismo. [...] O socialismo, última expressão de europeísmo, destruída pela desintegração dos tumores totalitários, de coisas não europeias. Destruirá da mesma forma qualquer câncer que voltasse a se formar. Manterá a Europa em estado de desintegração – única condição de saúde.

[8] Europa entende, quando é "europea", que nenhuma ideia está (antes). Que nenhuma ideia é digna de ser colocada antes de outras ideias. Nenhuma ideia merece ser o centro, a ser tido como a mais verdadeira, mais bonita, melhor. Esta é a "democracia" de ideias: uma condição para o progresso. Se uma ideia para, um coágulo se forma que interrompe a luz, o fluxo mais rápido de ideias, para o progresso; e em torno das ideias, bloqueia o progresso, e em torno da ideia imóvel se formar um anel gangrenoso. [...] A ideia é viva quando corre. Parada, a ideia se deteriora e espalha a morte em torno de si.

> facile fondere assieme questi vari scritti e dare all'avvenuta fusione l'apparenza anche esteriore dell'unità; ma alla forma aristotelica dell'unità di tempo ho preferito la libertà di tempo e spazio che Shakespeare – e il cinematografo – danno alle tragedie, ai drammi, alle commedie e alle farse della vita. Del resto c'è del "fascismo" nell'unità aristotelica [...] e c'è del democratismo invece, c'è il senso felice della libertà nella forma "a variazioni sceniche" di Shakespeare. (SAVINIO, 1944-45, p. 11)[9]

Savinio persegue nesses escritos uma ideia da Europa que não pode ser identificada com nenhum espaço geograficamente definido, de acordo com o verbete 'Europa' da *Nova Enciclopedia:*

> Non morrà lo spirito europeo, se sarà distrutto il territorio chiamato Europa. Lo spirito europeo non è chiuso dentro il circuito geografico chiamato Europa. Vivo è lo spirito europeo, e dunque mobile. [...]. Ha un suo movimento da oriente a occidente. Determinato da motivi psichici. Spinto da simpatie, respinto da antipatie. Guarda a occidente. Per simpatia della luce. È attirato dal sole che tramonta. Si muove nella direzione del sole. Per tenere dietro al sole. Per non perderne la luce. Suo carattere profondo è l'occidentalismo. (SAVINIO, 1945, p.145)[10]

Nessas crônicas, o escritor se pergunta sobre o destino da Europa, com a aproximação do fim da segunda-guerra mundial; para ele, é evidente a pressão alienante daquela atualidade que torna legítima a dúvida da real possibilidade de salvaguardar permanentemente o continente chamado Europa de desvios totalitários e, então, descreve a urgência de chamar à responsabilidade o indivíduo comum.

Para o autor italiano, a consciência da responsabilidade diante da história contemporânea recente deve agir de acordo com a clareza de reflexão do *status quo*, bem como da articulação rápida de pensamento. Este é o desafio que Savinio recolhe de eventos de sua atualidade. Manifesta a sua acentuação da antítese europeísmo/totalitarismo:

> Totalitarismo è organizzazione di vita non europea. Prima disindividualizza l'uomo e lo svuota, poi lo accende mediante potenti e continue irradiazioni di assurdo e di guerra. In Europa il Totalitarismo è un mostro. Può nascere in Europa, perché mostri nascono anche in Europa. Ma l'Europa lo distrugge. Ogni Totalitarismo in Europa è destinato a perire. (SAVINIO, 1977, p. 150)[11]

A sua ideia de uma Europa não totalitária aparece em dois momentos de seu comentário político, uma em *Nuova Enciclopedia* e outra em *Sorte dell'Europa*. Nessa obra, são duas crônicas, com título homônimo 'totalitarismo' e outra, intitulada 'Politica e pazzia'. Nessas crônicas,

[9] Reúno neste livro os escritos de caráter político por mim publicados entre 25 de julho e 08 de setembro de 1943, ou seja, quando na Itália começou novamente a também escrever sobre coisas políticas, e de 04 de junho de 1944 até o fim deste mesmo ano. [...]. Eu poderia facilmente ter derretido em conjunto, estes vários escritos e dar à fusão também a aparência externa de unidade; mas sob a forma aristotélica de unidade de tempo, eu preferia a liberdade de tempo e espaço que Shakespeare – e o cinema – dá às tragédias, dramas, comédias e farsas da vida. Além disso, há o "fascismo" na unidade de Aristóteles [...], há lá em vez de democratismo, há a sensação de liberdade feliz na forma "em variações cênicas" de Shakespeare.

[10] Não morrerá o espírito europeu, se o território chamado Europa for destruído. O espírito europeu não está dentro do circuito geográfica chamado Europa. Vivo é o espírito da Europa, e então móvel. [...]. Tem um movimento de leste a oeste. Determinado por razões psicológicas. Impulsionada pelos gostos, desgostos, rejeitado pelas antipatias. Olhe para o oeste. Por simpatia da luz. Ele é atraído pelo sol poente. Move-se na direção do sol. Para manter-se com o sol. Para não perder a luz. Seu caráter profundo é 'ocidentalismo'.

[11] Totalitarismo é a organização de vida não europeia. Antes generaliza o homem e o esvazia, em seguida, ligá-lo usando poderosas e contínuas irradiações de absurdo e guerra. Na Europa, o totalitarismo é um monstro. Ele pode nascer na Europa, porque monstros também nascem na Europa. Mas a Europa o destrói. Cada totalitarismo na Europa está fadado a perecer.

Savinio rompe com a pretensa objetividade da história, assume um discurso subjetivo, sem se apresentar como um diário pessoal.

Nessa sua subjetividade, transparece a firme convicção do escritor italiano na função essencial da Europa, como o lugar mental, um espaço utópico, para nesse ambiente invocar a necessidade de analisar e distinguir:

> [...] Ogni tappa dell'europeismo nel suo cammino da oriente a occidente, è, per la durata della tappa, il capo dell'Estremo Occidente. Estremo Occidente furono a turno la Grecia, l'Italia, la Francia, l'Inghilterra. Come se ciascuna tappa dell'europeismo non consentisse nulla di più 'occidentale'. Come se ciascuna tappa dell'europeismo non tollerasse nulla tra sé e l'orizzonte nel quale il sole tramonta. Come se ciascuna tappa dell'europeismo avesse essa sola il diritto di dare ogni sera l'estremo saluto al sole. [...]. L'europeismo più puro è la Grecia presocratica. Condizione più europea dell'Europa. (SAVINIO, 1945, p. 146)[12]

Pode-se verificar ainda, nesse verbete de *Nuova Encicplopedia*, ideia que é retomada também na crônica 'Dare agli italiani pensiero e giudizio'. Nessa crônica, é observada a ascendência no escritos de Nietzsche, que é reconhecível na defesa saviniana do pensamento pré-socrático, sendo, sem dúvida, surpreendente verificar ainda a concordância da leitura de Savinio com a recente revisão da obra do filósofo alemão.

Para terminar este ensaio, observa-se que Savinio apresentou em *Sorte dell' Europa* as suas convicções em torno da palavra Europa e as imagens que surgiam daquele momento histórico. Para tanto, criou neologismos e buscou investigar, construir e definir, em sua enciclopédia, os termos que utilizou nessa obra e em outras tantas de sua extensa produção literária.

REFERÊNCIAS

BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da História ou o Ofício do Historiador.** Tradução de André Telles. Prefácio de Jancques Le Goff. Apresentação à edição brasileira de Lilia Moritz Schwarcz. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso Político**. Tradução de Fabiana Komesu e Dílson Ferreira da Cruz. São Paulo: Contexto, 2008.

GENETTE, Gerárd. ***Figure III.*** *Discorso del racconto.* Tradução de Lina Zecchi. *Torino*: *Einaudi*, *1976.*

SAVINIO, Alberto. **Sorte dell'Europa**. Milano: Adelphi, 1977.

_____ . **Nuova Enciclopedia**. Milano: Adelphi, 1977.

THOMÉ , Claudia. **Literatura de Ouvido. Crônicas do cotidiano pelas ondas do rádio**. Curitiba: Appris, 2015.

[12] Cada etapa do europeísmo a caminho de leste a oeste é, para o período de duração do estágio, o líder do Extremo Ocidente. O extremo ocidente foram em cada época a Grécia, Itália, França, Inglaterra. Como se cada fase do europeísmo nada permitisse de mais "ocidental". Como se cada fase do europeísmo não tolerasse qualquer coisa entre ele e o horizonte onde o sol se põe. Como se cada fase do europeísmo tivesse sozinho o direito de dar a cada noite a última homenagem ao sol. [...]. O europeísmo mais puro é a Grécia pré-socrática. Condição da Europa mais europeia.

SUBALTERNAÇÃO E EXPLORAÇÃO ANIMAL EM *AS VACAS QUE DÃO OVOS E AS GALINHAS QUE DÃO LEITE*, DE PAULO MONTENEGRO

Alisson Ribeiro dos SANTOS
Ana Márcia SIQUEIRA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

Resumo: o objetivo deste trabalho é discutir de que forma a subalternação e a exploração animal se faz presente na obra do cearense Paulo Monteiro, intitulado *As vacas que põem ovos e as galinhas que dão leite***.** A narrativa infantil conta a história das vacas e galinhas de uma fazenda que alteram suas naturezas, já que aquelas passam a pôr ovos e estas passam a dar leite, para permanecerem na propriedade e serem "útil" para o fazendeiro. Para a operacionalização da pesquisa, utilizamos autores que discutem o papel e a condição dos animais no ocidente, como: Derrida (2002), Montaigne (1972) e Peter Singer (2010).
Palavras-chave: Literatura Infantil. Animal. Subalternação. Exploração.

INTRODUÇÃO

A execução da onça Juma, durante a solenidade da passagem da tocha olímpica pela cidade de Manaus, como parte da cerimônia das Olimpíadas de 2016, sediada na cidade do Rio de Janeiro, revoltou inúmeros internautas e telespectadores. A onça, adestrada para ser exibida acorrentada durante a passagem da tocha, foi morta a tiros, após avançar sobre o saldado, numa tentativa de fuga do zoológico militar da cidade. O caso repercutiu no mundo inteiro. Entidades e ONGs de proteção e preservação animal entraram com processos para que medidas fossem tomadas e que os militares envolvidos no abate fossem punidos. No entanto, nada ainda foi feito.

Casos como estes, em que animais são abatidos ou maltratados de forma cruel, costumam acontecer constantemente. Alguns ganham projeções midiáticas, outros são silenciados. Contudo, ninguém é penalizado porque ainda julgam a vida do animal como algo banalizado, sem muita importância. Sacrificar, maltratar e explorar o animal é tão aceitável que muitos ainda acham absurdo punir pessoas que cometem esse tipo de atrocidades, uma vez que o animal, ao longo da história da humanidade, sempre foi submisso ao homem, e este sempre esteve "no direito" de subjugá-lo a mercê dos seus caprichos e desejos.

É sob essa perspectiva da situação subalterna do animal que esse trabalho se circunscreve, buscando traçar alguns apontamentos sobre sua situação ao longo do tempo e a sua relação com o homem. Além disso, faremos um breve comentário de como o animal é apresentado/retratado na literatura infantil e, para concluir, uma análise da obra *As vacas que põem ovos e as galinhas que dão leite,* do cearense Paulo Montenegro, visando discutir de que forma a subalternação e exploração se faz presente nesta narrativa. Para a operacionalização da pesquisa, utilizaremos autores que se preocuparam em discutir o papel e a condição dos animais no ocidente, como: Derrida (2002), Montaigne (1972) e Peter Singer (2010).

1. O ANIMAL A MERCÊ DA "RAZÃO" HUMANA

Derrida, no seu famoso discurso *O animal que logo sou* (2002), nos diz que a situação de subalternação animal diante dos abusos e caprichos humanos surge desde Gênesis, quando o homem se sente no direito de sujeitar a vida animal aos seus domínios. Essa prática pode ser

observada até os dias de hoje. A sociedade de consumo explora de todas as formas os seres não humanos, por meio de caças, adestramentos, aprisionamentos, abates de aves, porcos e gados em fazendas industriais, práticas estas denominadas por Derrida de *violência*, tudo em prol do "bem-estar" humano. Nas palavras do filósofo:

> No decurso dos dois últimos séculos, estas formas tradicionais de tratamento do animal foram subvertidas, é demasiado evidente, pelos desenvolvimentos conjuntos de saberes zoológicos, etológicos, biológicos e genéticos sempre inseparáveis de técnicas de intervenção no seu objeto, de transformação de seu objeto mesmo, e do meio e do mundo de seu objeto, o vivente animal: pela criação e adestramento a uma escala demográfica sem nenhuma comparação com o passado, pela experimentação genética, pela industrialização do que se pode chamar a produção alimentar da carne animal, pela inseminação artificial maciça, pelas manipulações cada vez mais audaciosas do genoma, pela redução do animal não apenas à produção e à reprodução superestimulada (hormônios, cruzamentos genéticos, clonagem etc.) de carne alimentícia mas a todas as outras finalidades a serviço de um certo estar e suposto bem-estar humano do homem (DERRIDA, 2002, p.51)

Essa relação de subalternação animal apontada por Derrida em seu texto, também foi severamente criticada por Montaigne, século antes. No texto *Apologia de Raymond Sebond,* por exemplo, que entrega a obra *Ensaios,* de 1580, o autor critica severamente o pressuposto da superioridade humana em relação aos demais seres, calcada na ideia da racionalidade. O filósofo acredita ser de muita presunção o fato do homem atribuir faculdades físicas, emocionais e intelectuais que bem entendem aos animais, sem conceber a outridade destes.

Coetzee (2002), séculos mais tarde, retoma essa ideia e nos afirma que, por muitos anos, a razão, considerada a essências do universo, foi usada como atributo primordial para a distinção entre homens e animais, tornando estes apenas elementos quase insignificantes, coisas, por não serem considerados seres "racionais":

> O universo é constituído sobre a razão. Deus é um Deus de razão. O fato de que graças a razão se possa chegar a compreender as leis que regem o universo demonstra que a razão e o universo têm a mesma essência. E o fato de que os animais, não tendo razão, não possam compreender o universo mas devam limitar-se a obedecer cegamente suas leis, demonstra que, diferente do homem, eles fazem parte dele, mas não participam do seu ser: demonstra que o homem é como deus e os animais, como coisas (COETZEE, 2002, p.28)

Segundo Montaigne (1972), usar a razão como ferramenta para a formulação de uma hierarquia entre os seres não é uma solução viável uma vez que existe, segundo o filosofo, várias formar de racionalizar e tomar decisões. Desse modo, o autor não descarta a possibilidade de ela ser exercida por outras criaturas não humanas.

Para fundamentar sua tese de que os animais não são inferiores aos seres humanos, o autor elenca inúmeras atividades exercidas por aqueles que são exclusivamente atribuídas ao homem, como: virtude, linguagem, conhecimento da matemática, habilidades arquitetônicas (como, por exemplo, as construções dos ninhos pelas aves), e de organizarem em sociedades (por exemplo, as abelhas). Além disso, o filósofo apresenta também algumas faculdades animalescas que são impossíveis de serem realizadas pelos humanos, reafirmando assim o caráter desafiador em se compreender esses seres: "Os animais fazem ainda muitas coisas que ultrapassam de muito aquilo de que somos capazes, que não conseguimos imitar e que nossa imaginação não nos permite sequer conceber" (MONTAIGNE, 1972, p.222).

Nos textos de Montaigne, observamos claramente um pedido por uma ética voltada para os animais, de uma ética voltada para uma convivência harmoniosa entre as espécies. No texto *Da crueldade* (1972), que também integra o volume *Ensaios*, por exemplo, o autor se posiciona contra os maus-tratos dirigidos aos animais pelos humanos e conclui sua defesa nos dando uma verdadeira "lição de moral", sugerindo-nos que:

> [...] cumpre-nos ter certo respeito não somente pelos animais, mas também por tudo o que encerra vida e sentimento, inclusive árvores e plantas. Aos homens devemos justiça; às demais criaturas capazes de lhes sentir os efeitos, solicitude e benevolência. Entre elas e nós existe relações que nos obrigam reciprocamente (MONTAIGNE, 1972, p.208).

2. O ANIMAL COMO PERSONAGEM NA LITERATURA INFANTIL

Ao desenvolver uma análise do texto *Entremeio com o vaqueiro mariano*, do escritor Guimarães Rosa, sob a perspectiva da animalidade, Maria Esther Maciel (2016) estabelece uma relação entre o tempo em que a narrativa sucede com o que o filosofo francês Dominique Lestel chama de "comunidades híbridas". No conto, há uma relação entre o personagem humano e o animal baseadas "em interesses recíprocos e trocas mútuas" (LESTEL, 2011, *apud* MACIEL, 2016, p. 68), uma forma de convívio entre as espécies que, segundo a autora, está em extinção. No mundo contemporâneo, as vidas dos animais, muitas das vezes, estão encarceradas em granjas e fazendas industriais que os abatem ou os exploram para o comercio ou, no caso dos animais domésticos, os submetem a "adestrados e humanizados ao extremo" (MACIEL, 2016, p.68).

Esse conceito de "Comunidades híbridas", elucidado pela autora, foi desenvolvido, como já citado, por Lestel em seu livro *L'Animalité* (1996) e tem como base as sociedades do universo rural e selvagem (como, por exemplo, as indígenas) em que ocorre o compartilhamento de afetos, sentidos e interesses entre todas as espécies, formadas antes da ruptura cartesiana entre homem e animal. No entanto, ainda tentando resistir às atrocidades decorrentes do especismo no mundo pós-industrial, essas comunidades sempre se fizeram presentes nas narrativas literárias que, segundo o autor:

> [...] estão repletas de exemplos de "relações privilegiadas" entre homens e animais, que se revestem por vezes de intensidades surpreendentes. Uma certa amizade ou fortes relações afetivas podem ser desenvolvidas entre humanos e bichos? As ficções populares respondem afirmativamente e multiplicam os exemplos (LESTEL, 2011, p.44 *apud* MACIEL, 2016, p. 69).

Segundo Maciel (2016), o ato de escrever sobre o animal na literatura, inclusive, seria uma forma de espelhamento, uma forma de entendê-lo e situá-lo em nosso universo, ao mesmo tempo em que nos faz reconhecer, não como superiores ou inferiores, mas como seus semelhantes:

> Até que ponto, ao se valer da linguagem verbal para trazer à tona uma subjetividade estranha, que não se constitui ela mesma pela palavra, o escritor cumpre efetivamente seu intento de desvendar a outridade animal? Por outro lado, mesmo que entre os animais e os humanos predomine a ausência de uma linguagem comum – ausência esta que instaura uma distância mútua e uma radical diferença entre os dois mundos -, o ato de escrever o animal não seria, paradoxalmente, também não seria uma forma de o escritor minar essa diferença, promovendo a aproximação desses dois mundos e colocando-os em relação de afinidade? Falar sobre o animal ou assumir uma *persona* seria, neste caso, um gesto de espelhamento, de identificação com ele. Em outras palavras, o exercício de animalidade que nos habita (MACIEL, 2016, p.85).

Os animais, por exemplo, sempre estiveram presentes nas narrativas infantis, desde as fábulas de Esopo e La Fontaine, que de forma singela e descontraída, procuravam, através dos personagens animais, efetivar um diálogo com as crianças. Segundo Ferreira e Melo (2006), a utilização de animais e de crianças como personagens na literatura infantil é uma das estratégias para que o leitor-alvo se interesse e se identifique com a obra já pelo título.

Na literatura infantil, as interações entre os humanos e animais são, em sua maioria, harmoniosas e, muitas das vezes, se torna responsável pela construção da visão da criança no que diz respeito à outridade animal. Sem embargo, é possível perceber que estes, quase sempre, se apresentam não com sua fisionomia e comportamento natural, mas com certos estereótipos criados por nós humanos e atribuídos a eles como características imanentes. Além disso, os animais recebem um toque de antropomorfização, que os afastam de seu estado puramente animalista, para uma semelhança mais estreita com o "humano". Isso pode ser encarado como "um gesto de espalhamento", como nos sugere Maciel, mas, também, como uma dificuldade humana de subjetivar o animal ou a nossa necessidade de negar o estado natural desses seres, moldando-os sempre a mercê de nossas vontades.

Em algumas narrativas infantis, no entanto, é possível notar, não a tentativa de retratar uma relação mútua entre as espécies (humano-animal), mas, pelo contrário, uma relação baseada na subalternação e exploração animal, fruto de uma sociedade pós-industrial. É o caso, por exemplo, da obra infantil *As vacas que põem ovos e as galinhas que dão leite,* em que esses elementos aparecem de forma bastante evidente.

3. *AS VACAS QUE PÕEM OVOS E AS GALINHAS QUE DÃO LEITE*

As vacas que põem ovos e as galinhas que dão leite, publicada em 2014, conta a história de um fazendeiro que, num certo dia, ao chegar no estábulo, percebeu que as vacas haviam posto uns ovos enormes. A notícia logo se espalhou pela vizinhança que não tardaram em ir conferir tal aberração. As galinhas, temerosas de serem despejadas da fazenda, já que os ovos das vacas eram maiores e mais saborosos que os seus, decidiram produzir leite. Ao chegar no galinheiro, com o intuído de demitir as galinhas, o fazendeiro teve uma surpresa: as aves estavam amamentando os pintinhos.

A obra, claramente, não evoca aquilo que Dominique Lestel denomina de "comunidades híbridas", uma vez que a relação entre os humanos e os animais não é harmônica, tampouco afetuosa. Pelo contrário, o que há, na verdade, é uma relação de cunho capitalista típico do mundo pós-industrial, baseada apenas na ideia de poder e lucro.

Esse estado de exploração dos animais na fazenda é ainda mais evidenciado pelo caráter transgressor da natureza dos próprios animais, pois sabemos, evidentemente, que vacas não põem ovos e tampouco galinha dão leite! O que levam as galinhas a darem leite é o medo de serem "demitidas" da fazenda, já que, segundo o vizinho do fazendeiro, elas não teriam mais serventia, pois as vacas já estavam substituindo os seus serviços que era pôr ovos.

As galinhas, desesperadas, reúnem-se para decidir o que fazer para não serem despejadas da fazenda. Foram dadas algumas sugestões, como fugir e procurar outra fazenda para trabalhar, fazer greve, contratar um advogado e entrar na justiça e, por fim, a sugestão acatada: produzir o melhor leite do mundo. Em todas essas propostas, percebemos a situação de exploração que elas sofriam na fazenda: eram submetidas a trabalhar, a pôr ovos todos os dias para serem vista com

bons olhos pelo fazendeiro e serem alimentadas com milho. O narrador, inclusive, nos revela que as aves, após passarem a produzir leite, ou seja, a partir do momento em que passaram a dar mais lucro ao fazendeiro, "até estavam ganhando mais milho". O alimento (milho), que seria uma necessidade vital para as galinhas, funciona como um estímulo para que elas continuem produzindo mais e mais.

No fim da história, nos deparamos com o que durante séculos foi a base da relação do homem com o animal e que segue até hoje: uma relação dispare, em que o animal é tido como subalterno e por isso pode ser explorado pelo homem para a obtenção de algum privilégio, como nos fala Peter Singer:

> [...] até agora foi pacífico que os animais são por direito nossos escravos e que podemos usá-los como nos prouver, para puxar carroças, ser inoculados com doenças humanas na pesquisa científica ou ceder ovos, leite e carne para nos alimentar (SINGER, 2010, p. XXVII)

Na narrativa, os animais tornam o fazendeiro rico e o maior produtor de ovos e leite da região. A fazenda, descrita no início como um local "onde se criavam vacas e galinhas", termina se tornando uma típica fazenda industrial, caracterizada pela exploração das vacas e das galinhas, que são obrigadas a produzir ovos e leite todos os dias.

CONCLUSÃO

Coadunando com o que os filósofos já supracitados discutiram em torno da situação do animal e sua interação com o homem, Peter Singer (2010), ao propor uma liberdade animal assegurada pela tese de que esses, assim como os humanos, sofrem, sentem dores e possuem sentimentos, nos sugere a "trazer os animais para a esfera das nossas preocupações morais e parar de tratar a vida deles como descartável, utilizando-a para propósitos vulgares" (SINGER, 2010, p.31). Para o autor, devemos:

> Promover mudanças radicais no tratamento dados aos animais, que envolveriam nossa dieta, os métodos de criação, os procedimentos experimentais em muitos campos da ciência, nossa atitude em relação à vida selvagem, à caça, à utilização de armadilhas e ao uso de peles, e atividades de entretenimentos como circos, rodeios e zoológicos. Como resultado, muito sofrimento seria evitado (SINGER, 2010, p. 26).

A literatura, portanto, pode ser uma excelente ferramenta para se pensar o animal, e no caso da literatura infantil, por possuir um caráter didático, pode contribuir para a tomada de consciência, desde a infância, sobre uma atitude não especista com relação aos seres não humanos.

Dessa forma, podemos começar a pensar numa relação humano-animal, não embasada pela ideia de submissão e exploração, como observamos na obra *As vacas que põem ovos e as galinhas que dão leite,* que ainda insistem em apresentar o animal como um ser subalterno a raça humana, mas através de uma relação harmônica, que reconheça a outridade animal e sua importância no mundo. Tomada essa consciência, casos como da onça Juma, e outros inúmeros casos de exploração animal, certamente, seriam, em grande parte, evitados.

REFERÊNCIAS

COETZEE, J. M. **A vida dos animais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. São Paulo: Editora Unesp, 2002

FERREIRA, Norma S. A.; MELO, Elizabete A. A. **Livros paradidáticos de língua portuguesa: a nova fórmula do velho.** Disponível em: < http://migre.me/uiRpr. Acesso em: 29 de jun. de 2016.

MACIEL, Maria Esther. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MONTAIGNE, Michel de. **Apologia de Raymond Sebond**. In: _____. Ensaios. Tradução de Sérgio Milliet. Porto Alegre: Editora Globo S.A, 1972, pág. 202 – 208.

_____. **Da Crueldade**. In: _____. Ensaios. Tradução de Sérgio Milliet. Porto Alegre: Editora Globo S.A, 1972, pág. 208 – 283.

MONTENEGRO, Paulo. **As vacas que põem ovos e as galinhas que dão leite**. Fortaleza: Premius, 2014.

SUICÍDIO, NOTAS SUICIDAS E UMA INTERPRETAÇÃO DA CARTA TESTAMENTO DE GETÚLIO VARGAS SOB O PRISMA DA PSICOLOGIA CLÍNICA HUMANISTA

Yzy Maria Rabelo CÂMARA
Universidad John Kennedy
Yls Rabelo CÂMARA
Universidad de Santiago de Compostela

RESUMO: O XIII Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários da Universidade Federal do Ceará traz, na presente edição, o tema "Literatura, Política e Outras Artes". Neste trabalho analisamos o suicídio, as notas suicidas e a carta testamento que nos foi legada por Getúlio Vargas sob o prisma da Psicologia Humanista. No que concerne a esta carta, muito se tem estudado sobre seu conteúdo através da Semiótica, da Análise do Discurso, da Psicologia Forense e da Literatura. Para a realização desta análise, nos baseamos em Cassorla (1998), Coutinho (2010) e Rogers (1997), somente para citar alguns. Concluímos que a Psicologia Humanista dialoga com os estudos linguísticos para o estudo igualmente válido deste documento único e que mudou o rumo da História do Brasil.
PALAVRAS-CHAVE: Getúlio Vargas, Carta Suicida, Psicologia Humanista, Política, História.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Como produto do ato derradeiro de uma figura pública polêmica, amada por uns e rechaçada por outros, mas que tem seu lugar destacado na História do Brasil, a carta suicida deixada por Vargas suscita naturalmente o interesse por sua análise. O suicídio, tema tabu em muitas esferas, já desperta este interesse que fica entre os extremos da piedade e o da morbidez. Cientificamente falando, uma carta deixada por um suicida muito revela de seus últimos momentos de vida.

Até que ponto a carta testamento que Getúlio Vargas legou à posteridade expõe seus verdadeiros sentimentos de abandono e impotência? Podemos vislumbrar, através dela, a dor do homem que saiu da vida para entrar na História ou seria esta carta apenas uma última artimanha política do Dr. Getúlio para justificar o declínio do seu segundo mandato?

Este trabalho está dividido em duas partes, a saber: primeiramente tratamos do suicídio e dos significados das notas suicidas para, em seguida, analisarmos a carta testamento que Vargas nos deixou sob a ótica da Psicologia Clínica Humanista.

1. O SUICÍDIO E OS SIGNIFICADOS DAS NOTAS SUICIDAS

O suicídio é um ato de extrema violência, marcado por comportamento autoagressivo e *per se* impactante por todos os motivos que levam um sujeito a dar cabo de sua própria vida. O suicídio é, conforme Cassorla (1998), um fenômeno universal e ontológico, que quebra as regras do pensamento racional de autopreservação e que impacta diretamente no desfecho trágico da vida do sujeito assim como afeta as pessoas do seu entorno. De natureza definitiva, é motivado pelas mais diversas razões como: acúmulo de frustrações vivenciadas no decurso da vida ou de um marco temporal significativo, dificuldades financeiras e/ou desemprego, relacionamentos amorosos em crise, sentimentos de traição, luto, conflitos familiares e sociais, doença crônica e incapacidade física, terminalidade e outros traumas anímicos. Para Cassorla (1998), o suicídio,

além de ser multifatorialmente causado, tem relação direta com muitos fenômenos subjetivos e externos ao sujeito.

Pensar o suicídio enquanto um ato individual e isolado é restringir-lhe em seu potencial social. Por ser de natureza gregária, o homem tem uma vocação especial para transformar e ser transformado pelo meio que o cerca. Ainda que o suicídio seja um ato individual, sua essência está inserida na teia social. Conforme Coutinho (2010), Durkheim teorizou sobre a temática nos idos de 1897, no livro *O Suicídio*, onde o tratou sob uma perspectiva além da moral religiosa da época para refletir cientificamente sobre o mesmo.

Segundo a teoria durkheimiana, o atentar contra a própria vida é explicado não apenas a partir dos conflitos do sujeito mas das contribuições sociais que tornam concretos tais conflitos. Considerando-o sob esta perspectiva, Kovács assevera que: "Considerar o suicídio como pessoal seria insuficiente pois este seria resultado de uma indução social e não de uma livre vontade do sujeito. O suicídio pode ser uma forma de rebelião ou submissão contra esta sociedade." (1992 apud RIBEIRO E SANTOS, 2009, p. 33). Compreender bem este fenômeno implica ampliar as motivações individuais do sujeito e associá-las a uma visão sistêmica, onde as vivências dinâmicas socioculturais e familiares assumem importância fundamental para o surgimento do fenômeno.

Rocha, Boris e Moreira (2012) apontam que a experiência da ideação e mesmo a tentativa de suicídio são muito vivenciadas pelo sujeito na solidão, pelo sentimento de se sentir incapaz de compartilhar abertamente com terceiros o que vem sentindo. Mesmo sendo um fenômeno ontológico e universal, o ato suicida é singular ainda que esteja atrelado ao contexto sociocultural. Com base no referencial humanista, compreendemos que a relação entre as tentativas de suicídio e o contexto no qual vive a pessoa que as comete é mutuamente constituída. Segundo esta perspectiva, não existe espaço para a dicotomia entre mundo interno *versus* mundo externo, uma vez que a vivência subjetiva supõe a experiência mundana.

De acordo com Cassorla (1998), o que se compreende como causa do desfecho trágico não passa do último estágio do processo, pois, em geral, o suicida assume uma personalidade que não consegue redimensionar lutos reais ou simbólicos e os repete inconscientemente sempre que novas dificuldades surgem. O suicídio implica um desesperado e silencioso grito de socorro do sujeito que não consegue mais redimensionar os obstáculos que lhes são apresentados.

Na ótica da psicologia rogeriana, o sujeito vai sendo construído através de escolhas que podem nem sempre ser gratificantes, mas que ainda assim são geradoras de crescimento. Quando o sujeito lida com suas experiências ruins como sendo ameaçadoras, tende a privar-se da aceitação das mesmas e, com esta postura, nega novas possibilidades de lidar com a realidade. Mas é somente experimentando o novo que poderá mudar a situação e tornar-se o que se é (ROGERS, 1997).

O que leva um sujeito a dar cabo de si mesmo? A literatura especializada aponta para a falta de sentido da vida enquanto fator disparador na tomada de decisão de se matar. À luz de Rocha, Boris e Moreira (2012), fundamentados na perspectiva da Psicologia Humanista, o profundo vazio do suicida pode ser uma consequência de escolhas inapropriadas que conduzem o sujeito ao sentimento de fracasso, não-pertencimento, baixa autoestima e sensação de não ser amado.

Segundo Leonel e Costa (2013), Getúlio Vargas, o político que fora idolatrado por seu governo populista, passou os últimos três anos e meio de sua vida imerso em uma desconstrução do que fora o seu mito, pela crise que marcara seu segundo mandato e que fora pautada na

corrupção, nas desordens político-econômicas e na presença constante de Carlos Lacerda, que culminou no atentado sofrido por este, que fez o ex-presidente perder o apoio das Forças Armadas. A crise foi sedimentada também no descrédito de Getúlio perante a sociedade civil e os demais políticos e na pressão exercida pelos militares na véspera do dia de sua morte, por meio de um manifesto à nação validado por vinte e sete generais do exército, que o deixou sem escolhas pessoais: ou renunciava ou seria deposto.

À luz de Rogers (1997), o ser humano é dotado de uma capacidade ilimitada de atualização de possibilidades, ou seja, é imerso em um processo dialético de constante construção, desconstrução e reconstrução de vivências boas ou ruins. Por outro lado, Rocha, Boris e Moreira (2012) afirmam que quando o sujeito encontra-se envolto em uma condição de extremo pesar, frustração e/ou angústia, o viver torna-se penoso e não faz com que o mesmo encontre uma saída para retomar a homeostase perdida. No afã de querer libertar-se deste estado anímico opressor, o sujeito pode agir com extrema violência contra si na procura desesperada por um bálsamo: " [...] no desespero que surge desse contexto psicossocial, a morte surge como saída do sofrimento. A morte é a alternativa para calar a dor. A morte pode ser a alternativa para a solidão existencial que dilacera a vida." (DUTRA, 2000, p. 102).

O suicídio é um ato voluntário e intencional cujas origens são oriundas de processos inconscientes crônicos e autodestrutivos em que várias mortes parciais foram se sucedendo e, com elas, as atualizações de possibilidades e de resignificações da vida simbólica, restando apenas o desfecho contra a vida física. Existe no ato suicida um misto de angústia e ambiguidade. Como afirma Dutra (2000), não há nada de mais ontológico do que a angústia. A ambiguidade do sujeito, neste momento de forte sofrimento anímico, vem do desejo de libertação da dor ao mesmo tempo em que não necessariamente quer deixar a vida.

Assim, se o suicídio *per se* é um ato polêmico, as cartas suicidas não o são menos. É alta a prevalência de mensagens que são deixadas pelos sujeitos nos últimos instantes de vida e que são conhecidas por "notas de suicídio", cujo teor pode ser escrito ou gravado.

Em se tratando da nota de suicídio que mais repercussão teve em nossa história, a carta testamento que nos foi legada pelo ex-presidente Getúlio Vargas foi uma estratégia de poder e uma arma contra seus inimigos políticos. Este tipo de comunicação pautada em fantasias diversas é direcionada aos sujeitos que pertencem ao mesmo laço social que o suicida quer afetar de alguma forma, provocando nos que permanecem vivos sentimentos diversos. A carta testamento redigida e assinada pelo Doutor Getúlio antes de atentar contra a própria vida vem sendo objeto de estudo desde que foi encontrada e que se permitiu analisá-la. Várias teorias tentam explicar detalhes ambíguos e mensagens subreptícias que se crê que ela contém. A literatura tem explorado o tema em várias obras como, por exemplo: *Quem matou Vargas* (Carlos Heitor Cony), *Getúlio Matou Allende: e outras*

novelas do poder (Flávio Tavares) e *O homem que matou Getúlio Vargas* (Jô Soares). Já a Análise do Discurso, a Semiótica, a Psicologia Forense e outras ciências têm buscado identificar significado para lacunas que pertencem à egrégora de seu campo epistemológico.

Conforme Dapieve, o suicídio do ex-presidente "Foi uma jogada política mórbida, mas brilhante, afora o fato de a carta em si ser uma peça de alta literatura suicida. Além disso, com seu gesto, ele adiou o golpe militar então já iminente por dez anos e meio, que apagou o próprio passado como ditador militar." (2007, p. 116).

Leenaars (1996 apud JIMÉNEZ-FÉLIZ e GARCÍA-CABALLERO, 2010), ao analisar conteúdos de notas suicidas, classificou as razões que levam um suicida a deixar uma nota ou carta antes de praticar o ato autolítico em oito categorias, a saber: o suicídio como forma de escapar da dor anímica causada por traumas que impedem a pessoa de seguir querendo viver; constricção cognitiva e incapacidade de ressignificar dores anímicas; ambivalência e agressão introjetada; psicopatologia que leva o indivíduo a sentir-se incapaz de afrontar seus problemas; ego complexado e consciência dolorosa; problemas interpessoais e incapacidade de adaptar-se socialmente a uma determinada esfera, com determinadas pessoas; rechaço gerador de ferida narcísica profunda e incapacidade de aceitar a vida tal como ela é.

Por outro lado, baseados em dados empíricos, outros estudiosos da área como Foster (2003), Salib *et al*. (2002) e Lester e Lin (1998), segundo Jiménez-Féliz e García-Caballero (2010), apontam outros índices temáticos que estão ligados às cartas suicidas: perdão/vergonha, amor pelos que ficam, incapacidade para suportar a vida, instruções *post mortem*, desesperança e conselhos a familiares e achegados. Ratificando estes pressupostos, conforme Coutinho (2010), a nota de suicídio assume diversas funções; entre elas, a tentativa de desculpar-se e aliviar os sofrimentos dos entes queridos ao isentá-los de culpa. É também comum que surjam comunicados que se centrem no sentimento de vingança e desejo de atribuição da culpa da morte aos que permanecem vivos, uma necessidade de chamar a atenção para si ou, de modo prático, de explicar o porquê da decisão pelo desfecho trágico, com ou sem as instruções do que fazer com os pertences e dinheiro deixados pelo suicida.

Há ainda os casos de suicídio desprovidos de notas, embora seja um comportamento menos frequente mas que pode ser percebido em sujeitos demasiadamente solitários, que não têm alguém a quem destinar suas últimas palavras, desejos ou fantasias; em sujeitos que estão debilitados e não conseguem escrever e em sujeitos que não sabem fazer uso da palavra escrita. Em casos mais raros, há a possibilidade de os sujeitos não fazerem uso de cartas suicidas para que esta situação não fique evidenciada, na tentativa de serem levantadas hipóteses de homicídio ou morte acidental. Não podemos deixar de mencionar os indivíduos que não conseguem expressar o momento vivido de

desalento, os que não tiveram como deixar escritos pela impulsividade do ato e, por último, os que estão convictos do desejo de morrer e que não querem justificar seus atos (COUTINHO, 2010).

2. ANÁLISE DA CARTA TESTAMENTO DE GETÚLIO VARGAS SOB A ÓTICA DA PSICOLOGIA HUMANISTA

A inabilidade temporária ou cronificada para lidar com o sofrimento psíquico impede o sujeito de retomar possibilidades existenciais saudáveis, fazendo com que passe a vislumbrar na morte a provável via de resolução para seus problemas mais imediatos. Na carta testamento de Vargas fica evidenciado o momento em que ele não encontra mais saídas viáveis para a pressão que o amordaçava: **"Precisam sufocar a minha voz e impedir a minha ação, para que eu não continue a defender, como sempre defendi, o povo e principalmente os humildes[1]."**.

Quando não existe uma saída real para a realidade insuportável, pode abrir-se espaço para o surgimento de fantasias suicidas, no qual o desejo de morte prepondera sobre o afã de viver. O sujeito enfrenta o conflito de questionar o valor da própria vida para idealizar que na morte poderá concretizar o que lhe parece impossível. Neste contexto, de acordo com Coutinho (2010), é comum o surgimento de fantasias relacionadas ao desejo de ser conquistada uma outra vida. É patente o discurso que soa vitimizado para gerar sentimentos de culpa, compaixão, tristeza e impotência nos que seguirão vivos em contraste com ele, que sofrerá o desfecho trágico: **"Mais uma vez as forças e os interesses contra o povo coordenaram-se e novamente se desencadeiam sobre mim. Não me acusam, insultam; não me combatem, caluniam, e não me dão o direito de defesa[2]."**.

Em outros momentos da carta, mais apelativos, o conteúdo tende a gerar no leitor uma angústia por ser o causador direto ou indireto do sacrifício do político que está doando sua vida em prol de seu povo. Nas fantasias suicidas tende a ser comum o sujeito provocar uma agressividade ativa ou passiva nos que sobreviverão:

> Tive de renunciar. Voltei ao governo nos braços do povo. [...] Tenho lutado mês a mês, dia a dia, hora a hora, resistindo a uma pressão constante, incessante, tudo suportando em silêncio, tudo esquecendo, renunciando a mim mesmo, para defender o povo, que agora se queda desamparado. Nada mais vos posso dar, a não ser meu sangue. Se as aves de rapina querem o sangue de alguém, querem continuar sugando o povo brasileiro, eu ofereço em holocausto a minha vida. [...] Cada gota de meu sangue será uma chama imortal na vossa consciência e manterá a vibração sagrada para a resistência. Ao ódio respondo com o perdão[3].

[1] http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/plenario/discursos/escrevendohistoria/getulio-vargas/carta-testamento-de-getulio-vargas (Data de acesso: 10 de fevereiro de 2017).

[2] http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/plenario/discursos/escrevendohistoria/getulio-vargas/carta-testamento-de-getulio-vargas (Data de acesso: 10 de fevereiro de 2017).

[3] http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/plenario/discursos/escrevendohistoria/getulio-vargas/carta-testamento-de-getulio-vargas (Data de acesso: 10 de fevereiro de 2017).

Normalmente, o suicida, ao mesmo tempo que busca fugir da realidade por meio da morte, também deseja ser lembrado, aceito nos vínculos afetivos e perdoado, buscando desesperadamente encontrar um lugar no desejo do outro. Desta forma, a ambiguidade é uma grande marca no ato autolítico; a falta de sentido faz com que haja a recusa de uma realidade hostil, na medida em que intencionalmente o sujeito opta por não mais lutar: "[...] o suicídio encerra uma mensagem de um sujeito, que emite sinais de angústia antes de consumar seu ato." (COUTINHO, 2010, p. 24). É através da tentativa nada sutil de gerar (e que, de verdade, gerou) uma comoção pública aliada ao consolo promovido por ele, que Getúlio saiu vitorioso à sua maneira. A morte não foi suficiente para apagá-lo da memória do povo brasileiro:

> **Escolho este meio de estar sempre convosco. Quando vos humilharem, sentireis minha alma sofrendo ao vosso lado. Quando a fome bater à vossa porta, sentireis em vosso peito a energia para a luta por vós e vossos filhos. Quando vos vilipendiarem, sentireis no pensamento a força para a reação. Meu sacrifício vos manterá unidos e meu nome será a vossa bandeira de luta**[4].

Para Romero, "Via de regra, a culpa tem uma razão de ser: o sujeito cometeu uma falta, um erro, ou de alguma maneira não soube cumprir seu dever." (2001, p. 272). Há a culpa que emana da pura consciência da responsabilidade. Ao transferir a responsabilidade de sua morte para os que lhe foram intolerantes, Vargas fez com que a culpa gerada abrandasse a memória coletiva em relação a sua pessoa:

> O suicídio resgatou o desgaste, restaurou o carisma, consolidou o mito. O tiro ecoou na alma popular, sepultando desencantos, decepções, os apertos com a elevação dos preços de uma inflação experimental. Deu alma nova ao PTB, que se transformaria num grande partido, dissolvido pelo AI-2 às vésperas de ser promovido pelo voto à legenda majoritária. Elegeu Juscelino Kubitcheck em 50; transferiu parte da herança popular às mãos de Jango, o qual chegaria à Presidência da República pelas linhas tortas da renúncia de Jânio Quadros. Um golpe de mestre. Valeu o preço da vida, calculadamente jogada como em 1ance de xadrez, com frieza e a larga visão histórica que trocou a aprovação do presente pelo reconhecimento e o prolongamento da liderança no futuro. (CORRÊA, 1994, p. 19-20).

A carta testamento de Getúlio Vargas, além de todo o significado político que encerra, traz na última frase uma palavra extremamente significativa, de caráter pessoal, que merece ser ressaltada: "Serenamente". O suicida está sempre imerso em angústia avassaladora ou pode consumar seu ato com serenidade? Pela perspectiva humanista fenomenológico-existencial, à luz do que teorizam Rocha, Boris e Moreira (2012), o suicídio é compreendido como uma transgressão ao projeto de vida, onde o sujeito vê-se cercado pelo fracasso existencial e pelos sentimentos de perda de sua condição de ser-no-mundo. No caso de Vargas, até a exposição do sentimento de serenidade é uma tentativa de impor o seu poder e de gerar culpa: como é possível ficar sereno diante do medo da morte? Só alguém muito desalentado animicamente, sofrido fisicamente ou seguro do seu ideal pode ter essa tranquilidade diante da finitude absoluta. O fim pode trazer o começo e foi exatamente isso o que aconteceu: morreu o político fracassado para ceder espaço ao nascimento do mito nacional:

[4] http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/plenario/discursos/escrevendohistoria/getulio-vargas/carta-testamento-de-getulio-vargas (Data de acesso: 10 de fevereiro de 2017).

> **E aos que pensam que me derrotaram respondo com a minha vitória. Era escravo do povo e hoje me liberto para a vida eterna. Mas esse povo de quem fui escravo não mais será escravo de ninguém. Meu sacrifício ficará para sempre em sua alma e meu sangue será o preço do seu resgate. Lutei contra a espoliação do Brasil. Lutei contra a espoliação do povo. Tenho lutado de peito aberto. O ódio, as infâmias, a calúnia não abateram meu ânimo. Eu vos dei a minha vida. Agora vos ofereço a minha morte. Nada receio. Serenamente dou o primeiro passo no caminho da eternidade e saio da vida para entrar na História**[5].

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da carta testamento que Getúlio Vargas nos legou dá-nos a exata medida do que foram seus últimos momentos. Acuado, desacreditado, abandonado por quem o apoiara outrora e vencido, encontrou no suicídio uma forma de "sair da vida para entrar na História", sua frase vaticinal e que comprovou ser factível, sua frase lapidar.

Sua morte, imprevista, foi o turning point de seu ocaso político; uma manobra que o catapultou à figura de mártir por muitos e de exímio articulador por outros. De uma forma ou de outra, adorado ou odiado, compreendido ou não, Getúlio Vargas foi um marco na política brasileira e sua carta testamento comprova, pelo viés da Psicologia Clínica Humanista, que ao caudilho não lhe restou mais nenhuma atualização de possibilidade que não fosse a morte como refúgio, como saída estratégica, explicada pela limitada visão que teve do momento de intensa angústia que vivenciou nos últimos dias de sua vida.

REFERÊNCIAS

CASSORLA, Roosevelt. *Do suicídio*: estudos brasileiros. Campinas: Papirus, 1998.

COUTINHO, Alberto Henrique Soares de Azeredo. Suicídio e laço social. *Reverso*, Belo Horizonte, v. 32, n. 59, p. 61-69, jun., 2010.

DAPIEVE, Arthur. *Morreu na contramão* – O suicídio como notícia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DUTRA, Elza Maria do Socorro. *Compreensão de tentativas de suicídio de jovens sob o enfoque da abordagem centrada na pessoa*. Tese de Doutorado. São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2000.

JIMÉNEZ-FÉLIZ, Julio; GARCÍA-CABALLERO, Alexandre. Características forenses, psicológicas y lingüísticas de notas de suicidas en Galicia. *Boletín Galego de Medicina Legal e Forense*, n. 17, p. 31-47, dic., 2010.

LEONEL, Larissa; COSTA, Roger R.D. E discursando entro para História: uma análise da carta testamento de Getúlio Vargas. In: *IX Seminário Nacional de Literatura, História e Memória e II Congresso Internacional de Pesquisa em Letras no Contexto Latino-Americano,* Cascavel, Paraná, UNIOESTE, p. 1-16, nov., 2013.

RIBEIRO, Luciane Soares Lopez; SANTOS, Ana Victória Salimos Carlos dos. Suicídio: um desafio à saúde pública. *Omnia Saúde*, v. 6, n. 2, p. 29-40, Faculdades Adamantinenses Integradas, 2009.

[5] http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/plenario/discursos/escrevendohistoria/getulio-vargas/carta-testamento-de-getulio-vargas (Data de acesso: 10 de fevereiro de 2017).

ROCHA, Marcio Arthoni Souto da; BORIS, Georges Daniel Janja Bloc; MOREIRA, Virgínia. A experiência suicida numa perspectiva humanista-fenomenológica. *Rev. Abordagem Gestalt*, Goiânia, v. 18, n. 1, p. 69-78, jun., 2012.

ROMERO, Emílio. *O inquilino do imaginário*: forma de alienação e Psicopatologia. 3. ed. São Paulo: Lemos Editorial, 2001.

ROGERS, Carl. Ransom. *Tornar-se pessoa*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

VARGAS, Getúlio. *Carta Testamento*. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/plenario/discursos/escrevendohistoria/getulio-vargas/carta-testamento-de-getulio-vargas>. Data de acesso: 10 de fevereiro de 2017.

UMA BREVÍSSIMA HISTÓRIA DA LEITURA DE *HAMLET*, DE SHAKESPEARE[1]

Vandemberg Simão SARAIVA
Universidade Federal do Ceará - UFC

Resumo: Quando Shakespeare escreveu *Hamlet*, em 1599, ele se apropriou de uma história já conhecida pelas páginas de Saxo Grammaticus (séc. XIII) e de François de Belleforest (séc. XVI) e em uma provável peça do teatro elisabetano. Mas foi o seu texto que influenciou a leitura de vários outros escritores e pensadores, e esses atos de leitura e reflexão determinaram o modo como construímos a compreensão dessa peça e de seu protagonista. Considerando que obras nascem como resposta à leitura de obras anteriores – inclusive literárias – e que essa resposta depende de atos de leitura e interpretação pelos escritores posteriores – atos que se refletem nas novas obras –, entendemos que a leitura de Shakespeare foi crucial em certos momentos da história do pensamento humano. Este artigo busca explanar alguns momentos da história da leitura do *Hamlet* shakespeariano, enfatizando o papel de alguns de seus leitores – tanto como escritores quanto como críticos – para o entendimento de certos aspectos da manipulação literária. *Hamlet* já foi rejeitado pelo Classicismo, elevado pelo Romantismo, analisado pela psicanálise e pela filosofia, fragmentado pelas editoras; enfim, a peça hoje é lida de maneira diversa desde sua primeira exibição em 1601. Ela não foi escrita para nós, leitores ocidentais do século XXI, mas nossas leituras a tornaram uma obra nossa.
Palavras-chave: Shakespeare; Leitura; Recepção; Crítica Literária.

1. OBRA, LEITURA E INTERPRETAÇÃO

Considerando a afirmação de Harold Bloom (2001, p. 18) de que obras literárias nascem como resposta a obras literárias anteriores e que essa resposta depende de atos de leitura e interpretação pelos escritores posteriores – atos que se refletem nas novas obras –, entendemos que a leitura e a interpretação do *Hamlet*, de Shakespeare, propiciaram a criação de textos literários e filosóficos, entre outros, que foram importantes em certos momentos da história da literatura e do pensamento ocidental.

A obra artística se atualiza como resultado de leituras. Já que elas diferem no tempo e no espaço, a obra mostra-se variável, contrária a sua fixação em uma única essência alheia a esse mesmo tempo e espaço. Por isso, *Hamlet* foi criticado no Neoclassicismo e colocado como obra exemplo de originalidade no Romantismo. Quem atualiza a obra é o leitor, segundo afirma L. S. Vigotski (1999, p. 21) no prefácio a seu estudo *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*: "Nenhuma obra literária existe sem o leitor: o leitor a reproduz, recria e elucida.". Vigotski coloca o foco da análise literária no trabalho do leitor. Segundo o psicólogo bielo-russo, aquele que lê pode captar melhor a ideia de um poema do que o próprio poeta. A força da obra reside no efeito que ela causa no leitor, não no que pensa o autor. Paulo Bezerra, na introdução que faz a essa obra de Vigotski, menciona Oscar Wilde[2], para quem o papel do leitor-crítico consiste em perceber e recriar com a própria alma uma obra alheia, o que leva a desprezar o dado externo e partir do âmago da obra, centrando apenas nela toda a sua atenção e toda a sua energia criadora. Nas palavras de Hans Robert Jauss (1997, p. 25), "A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor

[1] Algumas das ideias desenvolvidas neste artigo foram tomadas de nossa dissertação de mestrado intitulada Hamlet *na biblioteca de Machado de Assis*: leitura e desleitura, defendida em 2011.
[2] Como o tradutor Paulo Bezerra não menciona a bibliografia empregada em sua introdução, intitulada "Um crítico muito original', não nos foi possível verificar o texto original de Oscar Wilde.

que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete.". Dessa forma, a leitura apresenta-se como uma interação produtiva entre o texto e o leitor. A obra precisa, em sua constituição, da participação daquele que lê.

Essa participação exige atos de interpretação que nascem da individualidade do leitor, que, a partir do texto anterior, produz a obra como expressão de talento próprio. Harold Bloom (2001, p. 18) ratifica essa afirmação, quando escreve que "Poemas, contos, romances e peças nascem como uma resposta a poemas, contos, romances e peças anteriores, e essa resposta depende de atos de leitura e interpretação pelos escritores [e filósofos, críticos etc.] posteriores, atos que são idênticos às novas obras.". O próprio Shakespeare produziu *Hamlet* a partir de sua leitura de textos de Saxo Grammaticus (séc. XIII), de François de Belleforest (séc. XVI) e de uma provável peça do teatro elisabetano (o *Ur-Hamlet*).

Interpretar, como bem ensina Alfredo Bosi (1988, p. 275), "é eleger (ex-legere: escolher), na messe de possibilidades semânticas, apenas aquelas que se movem no encalço da questão crucial: o que o texto quer dizer?" Todavia, na criação do texto, encontram-se visões extremamente pessoais e correntes culturais que orientam os valores de ideologia, de estética e de estilo. O que o texto quer dizer se transforma, e a resposta ao que foi lido ontem pode não servir para a leitura de hoje. A obra, além de sua vinculação ao contexto que propicia o seu surgimento, é resposta a vivências subjetivas – abertas e múltiplas – e encerra em sua forma signos e símbolos. Alfredo Bosi (1988, p. 278) escreve que "Não há grande texto artístico que não tenha sido gerado no interior de uma dialética de lembrança pura e memória social; de fantasia criadora e visão ideológica da História; de percepção singular das coisas e cadências estilísticas herdadas no trato com pessoas e livros.".

Ainda que produzidas para o teatro, era comum a publicação do texto teatral por editores na Inglaterra elisabetana com fins de leitura individual. Se uma peça obtinha sucesso e a procura pelo texto dramático era significativa, as peças poderiam aparecer em versões barateadas, os conhecidos *in-quartos*, livretos formados por folhas dobradas duas vezes, originando oito páginas. Visto serem as peças propriedade da companhia teatral, muitas vezes esses *in-quartos* eram produtos de pirataria, isto é, um ator declamava de memória uma peça de sucesso para que um copista a registrasse e posteriormente um editor a publicasse. Após a publicação, o texto de *Hamlet* permitiu a leitura individual e livrou-o, pelo menos para o leitor, das necessidades da apresentação teatral. Dominique Maingueneau (2001, p. 92) afirma que, a partir da impressão, o texto pode circular longe de sua fonte, encontrar públicos imprevisíveis sem, por isso, ser toda vez modificado. Assim, continua o teórico, ele vai tender a concentrar-se mais em si mesmo. Em relação a *Hamlet*, suas publicações apresentaram divergências de impressão que trazem problemas para a crítica hoje, ao ponto de o selo Arden Shakespeare, da editora Thomson Learning, publicar não um, mas três *Hamlets*, defendendo a tese de que os textos de Q1, Q2 e F são entidades extraordinariamente diversas.

2. *HAMLET* E O NEOCLASSICISMO

O que normalmente se chama de "valor intrínseco" de uma obra literária possui papel nem sempre relevante nesse processo de interpretação. Em Shakespeare, seu talento, mesmo reconhecido em vida, não deixou de ser destratado nem "corrigido" por grandes nomes do Neoclassicismo. O reconhecimento se deveu, principalmente, ao trabalho com a linguagem e à

construção dos caracteres; já a correção dizia respeito à forma, especificamente, e à mistura de gêneros. Os processos de negação de Shakespeare não são ditados somente pela moda, mas por elementos concretos identificáveis – no caso do Neoclassicismo, por uma nova poética e pelo trabalho de escritores, críticos e tradutores.

Dentro do sistema literário, há profissionais capazes, respectivamente, de promover ou rejeitar alguma obra de arte que endosse o sistema vigente ou se oponha a ele; dentre eles, podemos citar escritores, críticos e tradutores. No que concerne a Shakespeare e ao Neoclassicismo, Voltaire se mostra como a grande voz autorizada para desconsiderar o teatro inglês. É certo que não somente a leitura feita por Voltaire contribuiu para a recepção negativa de Shakespeare em solo francês, mas, visto ser ele um grande expoente da nova escola, seu exemplo é deveras ilustrativo.

Hamlet não foi bem recebido pelos neoclássicos de França, visto que a aparição de um espectro, além de fantasiosa, desconstruía a verossimilhança da cena. Voltaire considera de mau gosto um trecho da célebre cena do *Hamlet* em que « Coveiros cavam uma cova bebendo, cantando cançonetas satíricas e gracejando sobre as cabeças dos mortos que encontram, duma maneira digna da gente de seu ofício." (1984, p. 105).

Assim, havia a necessidade de "corrigir" as peças shakespearianas, entre elas *Hamlet*. Os tradutores que "corrigiram" Shakespeare o fizeram por acreditarem que, assim, estariam agradando aos leitores ou aos expectadores do teatro neoclássico. Na França, a tradução de maior destaque foi a de Jean-François Ducis (1733-1816). Conforme Márcia A. P. Martins (2006, p. 92), ele "adotava uma poética neoclássica, traduzindo tudo em alexandrinos rimados e introduzindo mudanças radicais na trama e nos personagens".

Dessa maneira, percebemos como as traduções e as adaptações da obra shakespeariana – frutos de leitura – contribuíram para a valorização ou não da obra do Bardo. Uma comparação entre o texto de Shakespeare e os textos "corrigidos" sugere como os valores não só literários, mas também culturais, contribuem para a canonização ou a recriação de uma produção artística.

Na Inglaterra, também iluminada pelo formalismo crítico e metódico da França, os autores neoclássicos, em detrimento de suas opiniões técnicas sobre a arte de Shakespeare, souberam reconhecer-lhe o talento, alguns chegando a prefaciar edições das obras completas do dramaturgo.

3. *HAMLET* E O ROMANTISMO

É na Alemanha que Shakespeare alcança a valorização que fará de sua obra o centro do cânone ocidental em nossos dias, destacadamente a peça *Hamlet*. Goethe se torna um dos grandes leitores do dramaturgo inglês e uma voz a divulgá-lo para a construção de uma nova estética e um novo pensamento. Nesse país, a mudança da crítica neoclássica para a romântica, do final do setecentos para o oitocentos, tem como prelúdio uma etapa importantíssima na evolução da crítica e da apreciação do *Hamlet* shakespeariano. Shakespeare é elevado, a partir do Pré-romantismo, à categoria de gênio original, e sua personagem Hamlet adquire um *status* de modelo de homem da modernidade, cuja influência se estende até hoje ao ponto de se considerar o Príncipe da Dinamarca como nosso contemporâneo.

O novo paradigma cultura relevou a obra shakespeariana, principalmente *Hamlet*, e fez com que dramaturgos e escritores da Alemanha, a partir de suas vivências individuais – caras aos

românticos – produzissem novas visões da escritura shakespeariana. Conforme Afrânio Coutinho (1987, p. 437), Shakespeare teve sua naturalidade e realismo imediatamente reconhecidos pelos alemães. A proximidade do inglês ao caráter germânico, segundo o crítico brasileiro, levou o povo da Alemanha a quase considerar a obra shakespeariana como sendo patrimônio nacional alemão.

Dentre tantos artistas cujas leituras de Hamlet foram decisivas para a renovação do teatro e da literatura alemães, Goethe se destaca. O impacto causado em Goethe pela leitura de Shakespeare está registrado em vários escritos do poeta. Em seu ensaio *Shakespeare e o sem fim*, por exemplo, uma das ideias centrais é a de que o poeta inglês se presta mais à leitura do que à montagem teatral. O escritor alemão chegou a afirmar que "A primeira página dele [de Shakespeare] que li foi uma identificação por toda a vida, e quando tinha terminado a primeira peça, fiquei como um cego de nascença a quem um gesto milagroso dá, num instante, a visão." (GOETHE, 2008, p. 32).

Na França, grande divulgadora do Romantismo, Victor Hugo, em 1864, faz publicar seu *William Shakespeare*. O texto surge pela necessidade de prefaciar uma edição das obras completas do poeta inglês feita por seu filho François-Victor Hugo. Considerado um manifesto literário do século XIX, *William Shakespeare* é bem mais que um libelo, tornou-se uma obra de rara beleza a expor questões que dizem respeito à arte a à sua missão em um momento quando a França, famoso celeiro cultural, impregnava-se da estética romântica e prestava reverência ao poeta de Stratford. Na Inglaterra, grandes escritores românticos, como Samuel Taylor Coleridge, contribuem para a fortuna crítica do poeta de Stratford e de seu *Hamlet*.

4. ALGUMAS LEITURAS REVOLUCIONÁRIAS DE *HAMLET*

Do Romantismo até a contemporaneidade, Shakespeare tornou-se "o centro e a base essencial da literatura." (CORRÊA, 2004, p. 19). Por compor o centro do cânone ocidental, a divulgação e o alcance de Shakespeare se ampliaram imensamente. O leque de leitores se diversifica, e grandes nomes do pensamento humano se debruçam sobre o *Hamlet* para o interpretar, o que faz surgir ideias revolucionárias. Os pensadores mencionados abaixo são exemplos da fecundidade proporcionada pela leitura dessa peça.

Sigmund Freud foi enormemente influenciado pelas peças de Shakespeare. As citações do poeta que permeiam toda a obra freudiana confirmam isso. Aliás, *Hamlet* foi a primeira análise literária de Freud. "Se tomarmos apenas os escritos publicados durante sua vida, o número de citações vai a mais de cinquenta. Se contarmos também com as que aparecem nas cartas que vêm sendo publicadas, esse número aumenta extraordinariamente." (NUNES; NUNES, 1989, p. 25). Mas a importância de Shakespeare para Freud não se resume apenas a citações, pois "Shakespeare era um psicólogo moral e Freud fundou a psicanálise. [Harold] Bloom ironiza que Hamlet não tinha complexo de Édipo, mas Freud tinha complexo de Hamlet e talvez a psicanálise seja o complexo de Shakespeare." (CORRÊA, 2007, p. 22-23). Enfim, por meio da leitura e de uma interpretação pessoal e original de Shakespeare, Freud revoluciona o modo de entender o homem.

Jacques Lacan seguiu a tradição inaugurada por Freud, mas notou que era necessário que a teoria psicanalítica avançasse para além do imaginário compartilhado na cultura. O primeiro percurso analítico consistiria em transformar uma referência psicológica em uma referência a

um arranjo mítico que supostamente teria o mesmo sentido para todos os seres humanos. Em seus ensaios sobre *Hamlet*, Lacan desenvolve esse pensamento.

Outro grande leitor de *Hamlet* cuja interpretação alargou a compreensão do sentido do trágico e enriqueceu a filosofia foi Friedrich Nietzsche. Em *O nascimento da* tragédia, o filósofo adota a postura de Hamlet como um símbolo de um dos principais elementos da sua concepção do trágico.

> Nietzsche se interessa especialmente pela situação descrita no início de *Hamlet*, porque se trata de circunstâncias nas quais repousa, sob uma aparente felicidade, uma verdade profunda e terrível. Por trás das condições exteriores do reino da Dinamarca, por trás da ilusão, por trás da beleza e da ordem disfarçadas pela festividade das bodas dos soberanos, esconde-se "algo podre": o assassinato do rei legítimo por seu próprio irmão usurpador, um regicídio e um fratricídio ao mesmo tempo, o pior crime que se poderia imaginar.
> [...]
> É justamente no trecho de *O nascimento da tragédia* sobre esse tema que Nietzsche recorre a Hamlet. O príncipe dinamarquês é comparado ao "homem dionisíaco", porque "ambos lançaram alguma vez um olhar verdadeiro à essência das coisas, ambos passaram a *conhecer* e a ambos enoja atuar". E o filósofo complementa sua comparação: "pois sua atuação não pode modificar em nada a eterna essência das coisas", e tanto Hamlet quanto o homem dionisíaco, citando a célebre frase acerca do tempo fora dos eixos, "sentem como algo ridículo e humilhante que se lhes exija endireitar de novo o mundo que está desconjuntado" (SÜSSEKIND, 2012, p. 182-184. Grifo do autor.).

Ainda no campo da filosofia, Karl Marx é outro grande leitor e intérprete de Shakespeare. Superabundam em sua obra referências diretas às obras do Bardo. Nas palavras de Queiroz e Costa (2012. p. 17), "sem dúvida, é Shakespeare que parece se tornar, mais do que um figurante, um protagonista na cena da produção marxista". É suficiente recordar o crédito conferido a William Shakespeare por Marx em seu esforço de descrever a verdadeira natureza do dinheiro, experiência levada a cabo tanto nos *Manuscritos econômico-filosóficos* como em *O capital*.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Grandes pensadores apenas se saciam com grandes leituras; quando se saciam. Eles sabem que o ato de ler é capaz de ajudá-los na busca por justificativas para as suas questões mais importantes. O homem moderno busca explicações para o seu abandono em um mundo cujas antigas respostas não mais servem.

A atualização de *Hamlet* feita por seus leitores propicia sua permanência até hoje, levando-nos, indivíduos do século XXI, a debruçarmo-nos sobre as páginas de um livro ou pararmos diante da tela de um *tablet* ou de um *e-reader* para ler as inquietações do príncipe dinamarquês. Isso porque Shakespeare capacita-nos a conhecer o homem como ele é: mutável, mas sempre inquiridor. Essa afirmação talvez possa levar-nos a considerar a natureza humana imutável e perene. Essa atitude, passível de críticas, limita a interpretação. Mais conveniente seria, ao verificar o que Shakespeare teria de universal, compreender a história da recepção de Shakespeare, que parece subtraí-lo ao tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**: os livros e a escola do tempo. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: _____. **Céu, inferno**. Ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ática, 1988.

CORRÊA, Carlos Pinto. Por que Shakespeare? O encontro de Freud com Shakespeare. **Estudos de psicanálise**. Belo Horizonte, n. 27, p. 19-25, ago. 2004. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ep/n27/n27a03.pdf>. Acesso em: 14 dez. 2016.

COUTINHO, Afrânio. Evolução da crítica shakespeariana. In: **Crítica e teoria literária**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro; Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará – PRED, 1987.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Escritos sobre literatura**. 2. ed. Org. e trad. Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

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

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**: enunciação, escritor, sociedade. 2. ed. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção leitura e crítica)

MARTINS, Márcia A. P. Sotaque brasileiro. **Revista EntreLivros** (Entre Clássicos). São Paulo: Duetto Editorial, n. 2, p. 90-98, 2006.

NUNES, Eustachio Portella Nunes; NUNES, Clara Helena Portela. **Freud e Shakespeare**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1989. (Série Analytica)

QUEIROZ, Fábio José C. de; COSTA, Frederico. Marx e a literatura – um estudo à luz d'*O capital*. **Revista Eletrônica Arma da Crítica**, n. 4, p. 11-30, dez. 2012. Disponível em: <http://www.armadacritica.ufc.br/phocadownload/artigo1_20131.pdf>. Acesso em: 14 dez. 2016.

SÜSSEKIND, Pedro. Nietzsche leitor de Shakespeare. **Cadernos Nietzsche**, n. 31, p. 173-187, 2012. Disponível em: http://gen.fflch.usp.br/sites/gen.fflch.usp.br/files/u41/CN31_artigo9.pdf>. Acesso em: 14 dez. 2016.

VIGOTSKI, Lev Semenovich. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins fontes, 1999.

VOLTAIRE. Cartas inglesas. In: **Os pensadores**. 3. ed. Trad. Marilena de Souza Chauí, Bruno da Ponte e João Lopes Alves. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

"UMA LITERATURA FORA DE SI": LIMIAR, CONTÁGIO E RUÍNA COMO LUGAR DE CRIAÇÃO

Ana Carolina Sampaio COELHO
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

RESUMO: Este trabalho apresenta uma breve discussão acerca da criação a partir do limite tênue da fronteira, do contágio, do encontro entre outras linguagens e práticas artísticas. Discute-se como o conceito de "literatura fora de si", apresentado por Natalia Brizuela, caracteriza a obra de artistas contemporâneos e como esta dialoga com o conceito de "campo ampliado", de Rosalind Krauss. Apresentamos uma breve análise do trabalho de Nuno Ramos e Miguel Rio Branco, que ao transitarem entre diferentes linguagens, parecem inscrever seus trabalhos juntamente nessa passagem. O trabalho desses artista questionam o campo literário, na medida em que investem na ampliação do mesmo. Por fim, propõe-se pensar a arte como espaço de reinvenção da história e ainda como é possível ler no trabalho destes artistas uma ideia de ruína e do "caráter destrutivo", de Walter Benjamin.
PALAVRAS-CHAVE: limiar, artes plásticas, campo ampliado, caráter destrutivo.

1. UMA ARQUEOLOGIA DOS RESTOS: FOTOGRAFIA E FRONTEIRA

"Hoje em dia eu me vejo muito como um arqueólogo que vai pegando marcas; o meu trabalho não tem mais o ser humano explícito, mas tem a marca dele, *os restos que ele deixa*, as maneiras com que ele trabalha as coisas. Não registro a arquitetura que o homem faz num edifício, *mas os buracos onde ele vive, os restos que ele larga para trás*." Essa fala de Miguel Rio Branco, por ocasião do lançamento da exposição Gritos Surdos[1], diz bastante das formas que o artista encontra para armar seu trabalho.

Sua poética também estabelece um diálogo íntimo com o cinema e a pintura. Em "Gritos Surdos", ele cria uma instalação densa composta por objetos, fotografias e vídeos projetados em grandes telas. Neste trabalho, Rio Branco retoma alguns temas que o acompanham ao longo de toda a sua trajetória: o tempo, os jogos de poder, a violência do descaso. Mais do que uma reflexão acerca do tempo, seu trabalho gira muito em torno da decomposição que a passagem do tempo imprime no corpo, nos objetos e, portanto, em todo o seu universo imagético. A longa exposição do obturador fixa uma espécie de borrão em algumas imagens, fazendo com que os corpos retratados remontem também a uma ideia de diluição ou decomposição. Este é apenas um dos rastros do tempo que podemos observar em sua obra.

Lígia Canongia (1996), ao referir-se especificamente ao trabalho "Out of Nowhere", diz que "as imagens do artista pertencem à esfera do enigma e do drama por extrapolarem a definição de um campo factual preciso e transformá-lo em outro universo, sensível, redimensionado por sua poética subversiva". Miguel Rio Branco se percebe como um arqueólogo que recolhe marcas. A partir das relações que estabelece entre estes vestígios, entre os restos que o homem deixa, tal como ele diz, conhecemos um pouco o seu universo: relógios quebrados, tatuagens, cicatrizes, ferrugem, superfícies em decomposição, paredes descascadas, feridas, objetos deixados no

[1] A exposição foi pensada originalmente para uma mostra individual do artista no Centro Português de Fotografia em Porto/Portugal, em 2001. A obra esteve exposta na Casa França-Brasil – espaço da Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro em 2014 - a partir de 25 de março.

deserto e, especificamente na exposição "Gritos surdos", imagens carregadas de dor, com referência à morte e às lutas de poder.

Ele apresenta uma fotografia suja, com restos de tinta, manchas de sangue, pó e fuligem. Mas suas imagens são também sujas e contaminadas pois são pensadas na fronteira com outras linguagens. Edder Chiodetto comenta a respeito da isenção de fronteiras ao apontar o trabalho de alguns fotógrafos - Miguel Rio Branco entre eles - que estariam no que ele chama de "Limites e Metalinguagem". Ele diz que estes artistas possuem uma produção fotográfica que "questiona seus processos internos e se abre para o cruzamento com outras linguagens como a pintura, o vídeo, a performance, etc. (...) Uma fotografia libertária e sem dogmas." (CHIODETTO, 2010, p.21).

"Fazer a cartografia e não o decalque". Esta é uma das premissas dos princípios rizomáticos de Deleuze e Guatarri. A fotografia como gesto performático, como criação, uma que nega a cópia, o decalque, ela acompanha os processos de invenção, desterritolializando-se e reterritorializando-se na dimensão do mapa que é projetado e criado. Diz Deleuze: "Seguir sempre o rizoma por ruptura, alongar, prolongar, revezar a linha de fuga, fazê-la variar, até fazer produzir a linha mais abstrata e mais tortuosa, com n dimensoões, com direções rompidas" (DELEUZE E GUATARRI, 1995, p.7).

Se Miguel Rio Branco define-se como um arqueólogo que já não retrata mais em seu trabalho o "ser humano explícito", mas os restos que ele deixa, que ele larga para trás, a criação que se dá a partir da proposta de conexão destes pedaços, daquilo que muitas vezes ninguém quer ver, ele faz do seu procedimento artístico uma grande criação e projeção de mapas. Rio Branco não segue um protocolo ao montar várias vezes a mesma exposição. É sempre, portanto, uma nova obra, pois alguns objetos desaparecem, salas abrigam projeções de novos vídeos, etc.

Suely Rolnik apresenta uma espécie de manual para o cartógrafo em "Cartografias sentimentais". Ela diz: "Restaria saber quais são os procedimentos do cartógrafo. Ora, estes tampouco importam, pois ele sabe que deve inventá-los em função daquilo que pede o contexto em que se encontra. Por isso ele não segue nenhuma espécie de protocolo normalizado." (ROLNIK, 1989, p.68) A criação de um mapa, construído a partir de restos e ruína, o leva para esse limite tênue da fronteira, do contágio, do encontro entre outras linguagens e práticas artísticas. Leva o cartógrafo para além do mapa.

2. O APAGAMENTO DAS FRONTEIRAS: IR ALÉM DO MAPA

A obra de Miguel Rio Branco estaria inserida naquilo que Natália Brizuela (2014) apresenta como a ideia de uma "literatura fora de si", se pensamos nestas exposições e instalações, que se transformam em livros, mas também são fotografias e imagens em movimento. A partir do exemplo da Escola Dinâmica de Escritores, fundada por Mário Bellatin, Brizuela discute a criação de livros como objetos fronteiriços, limiares, contaminados, marcados pela dissolução de fronteiras entre a literatura e fotografia, mas também as artes plásticas, performance e outras práticas.

Na Escola de Bellatin as fronteiras são abolidas e dessa zona porosa do limite e de metamorfose as distinções entre os meios e artes se apagam. Na obra deste escritor a fotografia é este veículo de deslocamento, é o meio que leva a literatura para fora de si, que permite a produção de uma literatura marcada pela transferência. Escrever a partir de fragmentos é uma prática generalizada na trajetória de Bellatin. Podemos observar isso em "Lecciones para una liebre muerta" (2005), "Pérros héroes" (2003) e "Condición de las flores" (2008). Além de

incorporarem imagens, estas obras adotam a ideia do fragmento também em seus formatos descontínuos, na organização dos parágrafos, na ausência de numeração e na inclusão de outras narrativas na parte final do livro.

Ainda na década de 70, Rosalind Krauss se voltou a pensar as questões que atravessavam as categorias de arte neste período. Ao observar certas mudanças na escultura, que pareciam cada vez mais com a arquitetura, a autora questionou-se se as categorias de artes não eram historicamente específicas. Sobre a escultura, ela escreveu: "era tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio que não era prédio, ou estava na paisagem que não era paisagem" (1984, p.129)

Por quê seguimos alargando as categorias? Assim ela inseriu a noção de "expansão" para abrigar essa mutação que se dava no campo das artes. Em seu ensaio "A escultura no campo ampliado" (1984) ela propôs que entendêssemos este impulso de expansão como uma ruptura histórica. O campo expandido seria, portanto, o pós-modernismo. Desde então, esse conceito vem sendo utilizado para referir-se ao desaparecimento desta zona de fronteira e o contágio entre as diferentes disciplinas ou práticas artísticas.

Observamos que é cada vez mais intenso e frequente este trânsito entre diferentes linguagens nas poéticas artísticas contemporâneas. Tadeu Chiarelli (2002), ao referir-se ao conceito de fotografia contaminada, afirma que trata-se de uma fotografia contaminada pelo olhar, pelo corpo, "pela existência de seus atores e concebida como ponto de intersecção entre as mais diversas modalidades artísticas, como o teatro, a literatura a poeesia e a própria tradicional." (2002, p. 115) Vemos o mesmo acontecer com outros artistas visuais contemporâneos, como Rosângela Rennó. A artista também combina diferentes técnicas e linguagens no seu trabalho e vai além: propõe novos significados para imagens de arquivos e apropria-se destas imagens encontradas a esmo nas ruas, em lixos, álbuns antigos de fotografias.

Assim como Bellatin, que propõe em sua escola a orientação para aprender a "escrever sem escrever", Rennó "fotografa sem fotografar". Desta maneira, a artista constrói, assim como Rio Branco, uma pequena arqueologia de restos de memória, lembranças de um passado, agora ressignificado. Ela guarda os restos, pedaços de memória e os reelabora. Rennó apresenta documentos reescritos, onde ela apaga ou escurece de forma que não consigamos identificar quem ali está, de forma que poderia ser qualquer um. Em entevistas, Rennó faz questão de dizer que documenta apenas aquilo que ela julga ser pertinente, "quase sempre marcas da presença humana no mundo". Percebe-se traços que aproximam as estratégias de trabalho destes dois artistas, que não só se definem como arqueólogos de imagens a partir dos rastros do homem, como elaboram seus trabalhos a partir de jogos intertextuais num trânsito entre vídeo, fotografia, instalações e objetos ressignificados.

A obra de Nuno Ramos também transita entre diferentes linguagens e parece inscrever seu trabalho juntamente nessa passagem, na fronteira, e desta maneira parece questionar o campo literário na medida que investe na ampliação do mesmo. Seus livros são híbridos, difíceis de categorizar. Como poderíamos, por exemplo, nos referir ao seu primeiro livro, Cujo, publicado em 1993?

Natália Brizuela afirma que "o trabalho de arte de Nuno é capaz de atravessar linguagens diferentes unindo mundos, e a hibridez se torna uma necessidade para poder produzir a passagem de uma prática a outra, de uma linguagem a outra, de um tipo a outro, de um corpo a outro" (2014, p.197 e 198). Sua obra, portanto, é composta por materiais deslizantes, resvaliços, que se esfumam.

São materiais que facilitam a circulação, passagem, a chegada de uma margem à outra, tais como vaselina, terra, sal, parafina, fumaça, vinagre, coca-cola, petróleo, água. Podemos encontrar essa experimentação com materiais em diferentes trabalhos ao longo de sua carreira: "Cujo", "Morte das Casas", "Junco", "Miinha fantasma"e "Luz negra" são alguns exemplos.

3. RUÍNA E ESTÉTICA DA DESTRUIÇÃO

Walter Benjamin tinha na ruína e no fragmento muito do seu modelo de pensamento. Segundo João Barrento (2012), trata-se da gênese da obra de Benjamin a escolha por colocar-se na zona-limite, "a prática das passagens, a da intervenção em zonas-limiar, transversais aos saberes instituídos" (p. 44). Buscamos na sua obra o ponto de partida para pensar como a noção de ruína atravessa o trabalho de artistas que exploram os trânsitos entre linguagens e materiais, como Miguel Rio Branco e Nuno Ramos, por exemplo. A escrita benjaminiana é construída a partir de imagens e fragmentos ou de imagens do pensamento. Organizada na forma de pequenos ensaios, citações e textos breves, a natureza estilhaçada da sua escrita possibilita uma leitura descontínua. Barrento lembra expressões utilizadas por Benjamin para designar seu trabalho: uma tentativa de libertar as palavras das "carapaças dos conceitos" pela "força imagética do pensar". Ao referir-se ao pensamento de Benjamin, Barrento (2012) diz:

> um pensamento reverberante, em trânsito, rizomático, servido por um método em que se cruzam a fenomenologia e a hermenêutica crítica (ou a "crítica filosófica", como ele próprio prefere dizer), o marxismo e o messianismo, para levar à prática, na leitura que faz dos mais diversos objectos, uma verdadeira quadratura do círculo: encontrar o corpo da ideia, materializar a metafísica. Como? Pelo seu pensamento imagético (e não apenas conceptual), e pela sua determinação em evitar o que chamava, em carta a Hofmannsthal de 13 de janeiro de 1924, "a barbárie da linguagem das fórmulas. (2012, p.42)

A escrita fragmentária de Benjamin consolida muito a sua concepção da história. Ao negar a compreensão do tempo pela sua lógica linear e cronológica, tal como herdamos da historiografia tradicional, Benjamin considera o passado como atual, desde que salvo como fragmento. Nas "Teses sobre o conceito de história" (1994), Benjamin contrapõe o materialismo histórico ao historicismo. Defende que o historiador dialético deve libertar-se desta concepção de fluxo da história de forma contínua, que concebe o tempo como um vazio, o tempo dos relógios. Ele diz: "A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de "agoras". Esses instantes a que Benjamin se refere estão presentes na ideia de origem. Os acontecimentos e o encadeamento causal que se estabelecem entre eles, não dão a ver esses "agoras".

É muito recorrente a crítica de Benjamin à ideia de progresso implícita ao historicismo, profundamente enraizada na concepção da historiografia burguesa. O que vemos refletido é muito a história dos que venceram ou que seguem ainda ocupando este espaço. Ele diz: "Nunca houve um documento de cultura que não fosse um documento de barbárie" e ainda nos diz da exigência de "escovar a história a contrapelo" (1994, p.228) O materialismo histórico busca, portanto, resgatar o olhar daqueles que "fracassaram".

Para Benjamin só pode ser salvo aquilo que surge das ruínas da destruição. O papel do historiador materialista encarna o seu "caráter destrutivo". O inacabamento do passado oferece uma liberdade e pode se converter em um ato político em respeito ao sofrimento dos homens.

Ele diz: "Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizada que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica com a inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes" (1994, p. 115). No inacabamento do passado há a possibilidade dos homens intervirem na história. Ainda sobre o seu caráter destrutivo e a possibilidade de abrir espaços e então, poder operar revoluções, ele diz:

> O caráter destrutivo tem a consciência do homem histórico, cujo sentimento básico é a desconfiança insuperável na marcha das coisas e a disposição com que, a todo momento, toma conhecimento de que tudo pode andar mal. (...) O que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas". (...) O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas eis precisamente por que vê caminhos por toda parte. Onde outros esbarram em muros ou montanhas, também aí ele vê um caminho. (1995, p. 237)

Nuno Ramos realiza trabalhos com fragmentos, com a própria materialidade do mundo. Miguel Rio Branco traz para o centro de seus exposições (que tornam-se também livros, como já apontamos) a ferrugem, as rugas, o passar do tempo, a decomposição. A escolha dos temas e materiais não se dá por acaso, mas trata-se de um gesto político. É também uma forma de desmontar ordens, hierarquias, de pensar a arte como um espaço de reinvenção da história. Mais do que isso: pensar a arte (ainda) como um espaço de resistência. Brizuela diz que "uma das operações básicas da obra de Nuno é a de pôr em contato coisas aparentemente dissímeis, fazê-las encontrar-se, conviver, e mutar a partir do encontro, ser, de algum modo análogas porque fazem parte de um "todo." (2014, p.198)

As fronteiras parecem estar todas borradas. Nuno transita por diversos suportes e linguagens, tanto nas artes visuais como na escrita. Vídeo, instalação, poema em prosa, conto, ensaio, fotografia. Trata-se da arte expandida,ou ampliada, no sentido do termo que Krauss utiliza. Seu livro Cujo (1993), para seguirmos ainda nesse exemplo, mescla vários gêneros literários e também a sua experiência como artista plástico, com suas anotações de observações feitas no ateliê. Essa contaminação também vai estar presente em Junco, quando fotografia e poemas dialogam por "analogia", compondo um grande poema, de maneira que ele possa escrever "por meio de destroços". Nas palavras de Nuno:

> Eu estava próximo dos destroços dos cipós (que eram os próprios cipós nascendo), às folhas derretidas (que eram outras folhas nascendo), às rochas se desfazendo em pedregulhos e aos pedregulhos se desfazendo em grãos de areia (que eram outros pedregulhos e outras rochas se formando) (2011)

Percebemos que seus obras estão constantemente "vazando" do limite do literário. Ele estaria, portanto, escrevendo "sem escrever", tal como na Escola Dinâmica de Belllatin. Um projeto de literatura contemporânea que se situa "na fronteira", entre a literatura e outras artes, transitando nessa zona porosa do limite, de contaminação e metamorfose, onde tanto a literatura se transforma em outras artes, como as demais artes são potencialmente transformadas em literatura.

REFERÊNCIAS

ALZUGARAY, Paula. *Rosângela Rennó: o artista como narrador*. São Paulo: Paço das Artes, 2004. Folder de exposição.

BARRENTO, João. *Walter Benjamin: limiar, fronteira e método.* Olho d´água – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP, São José do Rio Preto, vol. 4, n. 2, p. 41-51, jul./dez. 2012.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. (Obras escolhidas, v. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Rua de mão única.* (Obras escolhidas, v. 2). São Paulo: Brasiliense,1995.

_____. *Passagens.* Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa

oficial, 2007

BRIZUELA, Natália. *Depois da fotografia. Uma literatura fora de si*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

CANONGIA, Ligia. "Sobre cor e a luz". In: *Rio Branco, Miguel. Out of Nowhere***.** Rio de Janeiro: Museu de arte moderna, 1996.

CHIODETTO, Eder. *Arte Foto*. Catálogo de exposição, SP Arte, 2010.

CHIARELLI, Tadeu. *A arte internacional brasileira* **.** 2.ed. São Paulo: Lemos-Editorial,2002.

DELEUZE, G. e GUATARRI, F. - *Mil Platôs (Capitalismo e Esquizofrenia)* Editora 34, 1ª Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 1995 – esgotado.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Rio de Janeiro: Gávea, 1984.

RAMOS, Nuno. *Cujo***.** São Paulo, Ed. 34, 1993.

_____. *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. *Ensaio Geral. Projetos, roteiros, ensaios, memória***.** São Paulo: Globo, 2007.

ROLNIK, Suely. *Cartografias sentimentais: transformações contemporâneas do desejo.* São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

UM DIÁLOGO ENTRE OBRAS DE ARTE: *ÁGUA VIVA* (1973), *HIROSHIMA MON AMOUR (1959)*

Edilson PEREIRA[1]
Prof.ª Odalice de Castro SILVA[2]
Universidade Federal do Ceará

Resumo: O presente trabalho objetiva realizar uma leitura comparativa das obras de arte: *Água viva* (1973), da escritora Clarice Lispector (1920-1977), e da narrativa cinematográfica *Hiroshima mon amour (1959)* (br: Hiroshima, Meu Amor) dirigida pelo cineasta Alain Resnais (1922-2014), com roteiro de Marguerite Duras (1914-1996). Para tanto, apoiar-nos-emos no pensamento do filósofo francês Edgar Morin em sua obra *Introdução ao Pensamento Complexo (2005),* e no conceito acerca da intertextualidade analisado por Tânia Carvalhal para justificarmos a complexidade e a interdisciplinaridade entre as obras já citadas, uma vez que ambas as narrativas trazem consigo as marcas de temáticas que abordam questões de tempo e memória.
Palavras-chave: Representação; Narrativa; Condição humana; Modernidade

O presente ensaio almeja realizar uma leitura comparativa acerca das manifestações artísticas: *Água viva* (1973), da escritora Clarice Lispector (1920-1977), e a narrativa cinematográfica *Hiroshima mon amour (1959)* (br: Hiroshima, Meu Amor), dirigida pelo cineasta Alain Resnais (1922-2014), com roteiro de Marguerite Duras (1914-1996).

Aludindo às palavras do filósofo Edgar Morin em seu texto, *Da necessidade do pensamento complexo,* elucidamo-nos sobre a condição humana:"Somos filhos da natureza viva da terra e estrangeiros a nós próprios.". Destarte lançamo-nos rumo aos elementos que dialogam entre si nas obras de arte já elencadas, uma vez que apoiados no pensamento do filósofo francês percebemos a necessidade da abertura entre os sistemas, trocando em miúdos, o diálogo entre as partes que compõem o todo do nosso horizonte de expectativa.

É interessante pontuar que o comparatismo entre essas manifestações artísticas não é para nós um fim, mas um caminho, mas um rumo para que Norte? Possivelmente, para, através de uma atenciosa interpretação, relacioná-las a questionamentos outros que possuem demasiada importância, a saber, o nosso tempo. Esclarecendo-nos acerca da complexidade que permeia a nossa existência, conduzindo-nos à compreensão das incertezas do cotidiano.

As obras artísticas não se repelem, todavia se complementam; a Literatura e o Cinema podem se aproximar na fruição, em nossos estudos e pesquisas, principalmente, quando a intenção é despertar ou aprimorar a sensibilidade estética e as possibilidades de leitura e interpretação.

É interessante ressaltar que as categorias ficcionais, assim como os debates ideológicos, as técnicas de produção e criação artística são elementos estruturadores do discurso literário e do cinematográfico. Destarte é pertinente salientar que a ênfase na busca de uma nova linguagem pelos precursores do romance moderno, isto é, o movimento de vanguarda modernista influenciou o cinema contemporâneo, a saber, as narrativas cinematográficas francesas produzidas na década de 1950 em diante.

[1] Mestrando em Letras pela Universidade Federal do Ceará. Integrante do Grupo de Estudos: "Espaços de Leitura" Cânones e Bibliotecas e graduando do curso de Letras Clássicas pela já referida Universidade.
[2] Titular, no Depto. de Literatura da UFC e coordenadora do Grupo de Estudos "Espaço de Leitura" cânones e bibliotecas.

Ao nos debruçarmos sobre as narrativas de Franz Kafka (1883-1924), James Joyce (1882-1941) e Virgínia Woolf (1882-1941), percebemos o tratamento e atenção que é dado ao tempo e espaço, aproximando-se dos métodos e técnicas do texto cinematográfico. Dessa forma torna-se possível um questionamento: A literatura moderna influenciou o cinema moderno, ou cinema influenciou o discurso literário dessa época?

Podemos pensar que ambas as manifestações artísticas são envolvidas em um processo simbiótico, uma vez que abordam a complexidade humana, proporcionando ao leitor a percepção e a recriação do mundo por meio da sintaxe dos sentidos, sentimentos, razão e emoção. Tal processo de criação e recriação é permeado pelo desenvolvimento de novas formas de expressão, novas linguagens e tecnologias, visto que a meta linguagem é uma realidade cotidiana, correspondendo à inerente complexidade da natureza humana.

As manifestações artísticas se colidem, cruzam-se, reportam-se e se metamorfoseiam, é interessante pontuar que tal movimento não é um fato novo; se nos ativermos a *Teoria das correspondências* preconizadas por Baudelaire que se refere ao confundir das "vozes".

É importante salientar que o legado da arte literária é de construto sólido, rico; um saber acumulado acerca das experiências humanas através dos tempos que não se deprecia nem tampouco se banaliza ao ser apropriado como objeto cultural de leitura dialógica. Dessa maneira ao tratarmos da aproximação entre a Literatura e o cinema, adentramos no processo da interdisciplinaridade e intertextualidade propagada por alguns pensadores e intelectuais do Século XX.

Podemos considerar que nos últimos anos do século XIX, as narrativas literárias inseridas no gênero romance trouxeram consigo um novo modelo ou um anti modelo de narrativa, visto que, a reconfiguração do cotidiano se deu de forma fragmentária e atemporal, assim pontua o crítico literário, Malcolm Bradbury (1932-2000):

> Em Proust, Joyce e Mann podemos ver, como uma das conseqüências da introvessão modernista, o desejo da pura forma – daquilo quem em, *Aspects of the novel* (*Aspectos do romance*), E. M Foster chama, com todo respeito, de "falsificação": aquela elaboração de um modelo e uma totalidade que converte a arte numa ordem exterior e além da confusão humana, um objeto transcendente, um todo luminoso. (BRADBURY, 1989, p. 332).

É possível perceber através do pensamento Bradbury o distanciamento entre os textos literários exteriorizados por autores como Gustave Flaubert (1821-1880) e Emile Zola (1840-1902) e as produções artísticas literárias da virada do século XIX para o século XX, embora os romances produzidos nesse período sejam permeados de inovações é pertinente ressaltar a apropriação de discursos, outrora, já propagados pelos antigos como salienta Bradbury: "Assim o trivial e o cotidiano são mitologizados, e o homem contemporâneo atinge a estatura de um herói lendário, por tais meios, o romance ultrapassa a documentação autobiográfica e realista-naturalista que está presente em sua elaboração." (BRADBURY, 1989, P. 331).

O novo modo de narrar trouxe consigo o épico antigo revivido – como numa apropriação contemporânea do estilo propagado pelos trovadores portugueses – sob o viés das culturas de massas. Todavia tal apropriação arremeda a produção artística muitas vezes esquecida pela contemporaneidade. Para Jacques Mazel: "A paixão dos gregos pela sua vida e suas necessidades ávidas de volúpia são projetadas na sensualidade dos deuses que eles desejam para si mesmos; a vida de seus deuses é o reflexo de seus sonhos.". (MAZEL, 1988, p.10).

Dessa maneira, podemos inferir por meio do nosso cotidiano que – atualmente – somos atravessados pelos fatores externos que por sua vez nos instigam o culto de deuses e heróis personificados em celebridades, políticos e sub celebridades. Todavia, é pertinente trazer a baila, a concepção de que assim como o texto literário da virada de século e que se aperfeiçoou no decorrer das épocas, o borbulhar das inovações do século das luzes nos trouxe o Cinema logo associado a sétima maravilha das manifestações artísticas.

Nos primeiros textos de Clarice Lispector, é possível se observar um certo desvio, ou como quem diz: um produto artístico desviado da tradição de nossa literatura. Permitindo-nos associá-los a ruptura outrora preconizada pelo cânone da literatura moderna, no entanto o romance, *Água viva*, publicado em 1973, adensou ainda mais o processo peculiar da narrativa clariciana, uma vez que traz consigo – enfaticamente – a fragmentação, a contaminação do romanesco com o lírico e o abrandamento das linhas descritivas e representacionais, recursos menos acentuados em outras de suas obras, a saber, sua produção anterior e posterior.

A trama do livro é como uma linha tênue, o que talvez possa ser recepcionado como um romance sem romance. Um eu, declinado no feminino, direciona-se a um tu, no masculino, exteriorizando suas ânsias e buscas, num discurso fluido e ininterrupto, entre o devir, a confissão e a sedução:

> É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica. Porque ninguém me prende mais. Continuo com capacidade de raciocínio – já estudei matemática que é a loucura do raciocínio – mas agora quero o plasma – quero me alimentar diretamente da placenta. Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar pois o próximo instante é o desconhecido. O próximo instante é feito por mim? Ou se faz sozinho? Fazemo-lo juntos com a respiração. E com uma desenvoltura de toureiro na arena. Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já. Só no ato do amor – pela límpida abstração de estrela do que se sente – capta-se a incógnita do instante que é puramente cristalina e vibrante no ar e a vida é esse instante incontável, maior que o acontecimento em si: no amor o instante de impessoal jóia refulge no ar, glória estranha de corpo, matéria sensibilizada pelo arrepio dos instantes – e o que se sente é ao mesmo tempo que imaterial tão objetivo que acontece como fora do corpo, faiscante no alto, alegria, alegria é a matéria de tempo e é por excelência o instante. E no instante está o é dele mesmo. Quero captar o meu é. E canto aleluia para o ar assim mesmo como faz o pássaro. E meu canto é de ninguém. Mas não há paixão sofrida em dor e amor a que não se siga uma aleluia. (LISPECTOR, p. 9-10).

O "eu" e o "tu" do texto de *Água viva* tomam proporções permutáveis de significação, associando-se, por vezes, ao não humano: a natureza, os vocábulos, os animais, a "coisa" ou o "it". A linguagem é espessa e ao mesmo tempo densa e se metamorfoseia numa selva de palavras e a narrativa desvela de modo voraz o percurso de correspondências que se interligam: vida, paixão e violência.

É como se a protagonista, obsessivamente, buscasse desatar os nós górdios entre o instante que foge e a sua inscrição no espaço. Esse ela é sem nome e está imerso no próprio eu, a personagem procura desesperadamente o significado da solidão e de seu estar no Cosmos.

Ao mesmo tempo: cinema, literatura, política, história e filosofia compõem o fulcro narrativo da obra cinematográfica, *Hiroshima mon amour (1959)*, uma vez que é composta por três partes e fica a cargo do confronto entre leitor – espectador – e obra, a escolha de qual delas mais lhe interessa.

A primeira é a antológica abertura em forma de documentário, uma vez que mostra os horrores que a bomba atômica causou à população de Hiroshima. Entre cenas de pessoas mutiladas, carbonizadas e agonizando de câncer, o cineasta Alain Resnais (1922-2014), percorre com sua câmera fantasmagórica ao som da música minimalista de Georges Delarue e a fotografia expressionista do fotógrafo Sacha Vierny pelos escombros, ruínas e museus da cidade japonesa. A *película* francesa nos proporciona um dos mais complexos retratos do cotidiano da cidade japonesa posterior a Segunda Guerra Mundial.

Na segunda parte da narrativa de áudio visual nos é narrada a trama romântica, todavia, sem dúvida a triste história de amor entre uma atriz francesa, (Emmanuelle Riva), em Hiroshima para gravar um filme sobre a paz, e o amante japonês (Eiji Okada), ambos casados, ela atriz, ele arquiteto, que têm um descompromissado caso. Almas atravessadas por sofrimentos, distintas em tudo, estranhamente unidas em processo simbiótico. A louca atração física dos dois os proporcionará o exorcismo de suas memórias de amor e dor.

A terceira parte é um flashback que remonta a adolescência dela em Nevers, na Bretanha, na época da ocupação nazista, apaixonara-se por um oficial alemão, desonra toda a família, e recebe da família a condição de lunática e a trancafiam no subsolo comendo lodo das pedras, gritando ensandecidamente pelo amante (morto quando iria encontrar-se com ela), por fim é obrigada a fugir para Paris de bicicleta aos 18 anos. Tudo mostrado em cenas amontoadas, como num caleidoscópio de imagens dando a impressão de memória fugidia, técnica essa em que o filme foi pioneiro. Conforme a crítica o fato que levou *Hiroshima MonAmour* a impressionar foi a possibilidade iniciada pelo filme, no ano de 1959, de um filme detentor de totalidade, um produto artístico que mescla cinema, literatura, política, história.

Com seus personagens sem nome, seu engajamento ideológico, as referências da alta cultura, a assimetria das imagens e a intensa exploração da arquitetura das cidades envolvidas favoreceram a crença de que o cinema se expandia e ia muito além da vulgar diversão para as massas, especializada em contar historietas com início, meio e fim, para firmar-se enfim como arte, uma grande arte que dialogaria com todas as outras.

Escrito por Marguerite Duras (que foi indicada ao Oscar por esse roteiro), é provavelmente a terceira versão para um episódio de sua adolescência, um caso que ela teve aos 15 anos com um amante japonês na Indochina. Em pelo menos dois de seus livros, o mais famoso e também levado às telas *O Amante* (1984), e *O Amante da China do Norte* (2015), ela escreveu sobre a mesma história, com as mesmas cenas, mas, como a memória não é confiável, deixa-se influenciar pelo presente, some em algum canto do cérebro e volta depois transfigurada, Duras, num espaço de 10 anos, escreveu o mesmo livro duas vezes mais esse roteiro, e o resultado é completamente diferente em cada um deles.

Foi o primeiro longa metragem de Alain Resnais, que fez da memória o grande tema de seu cinema. Enquanto a mulher vê crianças órfãs deformadas pela radiação, o japonês lhe morde a orelha dizendo "Eu creio que eu te amo". Alguns das “vítimas” aparecem no meio da multidão sorrindo, enquanto fotos de seus corpos destroçados passeiam em cartazes numa passeata. Ao

contar a história do amante alemão, ela pensa que o traiu, pois contar uma história é também uma forma de esquecê-la. A própria história de amor com o japonês se transforma em memória.

É digno pontuar que Água viva (1973), e *Hiroshima mon' amour* (1959), são narrativas que se distanciam temporalmente, mas aproximam-se no que se refere ao estilo narrativo consolidado numa época, isto é, devemos à contemporaneidade uma gama incrivelmente intricada de formas sociais de comunicação que inclui a linguagem verbal articulada e as linguagens não verbais. Ao tratarmos de literatura e cinema estamos pontuando a interação existente entre essas duas linguagens proporcionando-nos: o domínio e interpretação de dois discursos que se diferem e se aproximam, todavia se unificam.

Além dos elementos estruturais que guardam muitas semelhanças, e dos recursos não verbais que no filme aumentam as possibilidades significativas, há também temáticas, mitologias, acontecimentos históricos presentes tanto na ficção como no cinema; questões essas que, inicialmente, nos conduzem à realização de leituras interdiscursivas.

O impacto proporcionado pelas manifestações artísticas em questão nos atualiza acerca das problemáticas da vida que permeiam a existência humana, apresentando-nos, de forma descomunal uma possível reflexão e interpretação da condição humana, nas diversas faces da experiência existencial, histórica em questão no século XX e XXI, Situando-nos em nossas incertezas, já que a nossa conjuntura social e política planetária é demasiadamente complexa, mesmo conscientes do Cosmos que nos permeia, mesmo assim somos estranhos a ele e a nós mesmos.

REFERÊNCIAS

LISPECTOR, Clarice. Água viva. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

_____. MC FARLANE, James. Modernismo – Guia Geral. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

KUJAWSKI, G. A crise do século XX. 2. ed. São Paulo, Ática, 1991.

MAZEL, Jacques. Afrodite ou amor fatal: a realidade ou o amor fatal. In: _____.

As metamorfoses de Eros: o amor na Grécia Antiga. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

TACCA, Oscar. As vozes do romance. Tradução Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Almedina, 1983.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas: Magia e técnica, Arte e Política. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. La Litérature et La Vie: Critique et Clinique. ed. Paris: Minuit, 1993, tradução desconhecida.

Filmografia:

Hiroshima mon amour (br: Hiroshima, Meu Amor), direção de Alain Renais, (1959).

VINICIUS DE MORAES: UM POETA INSUBMISSO

Francisca Yorranna da SILVA
Prof.ª Dra. Elizabeth Dias Martins
Universidade Federal do Ceará

Resumo: A poesia brasileira é rica na diversidade de assuntos, dentre estes, os temas sociais são uns dos mais produtivos. Desde a formação de nossa literatura até os dias de hoje, inúmeros poetas dedicaram seus versos à temática social. Neste sentido, destacamos o poema "O operário em construção", de Vinicius de Moraes, como representativo deste tipo de poesia. Desta forma, analisaremos o poema mencionado lançando mão do conceito de poesia insubmissa proposto por Roberto Pontes (1999) a fim de demonstrarmos como a fala do poeta carioca insere-se no cânone da poesia social e como a construção da consciência política do operário representa a construção do homem enquanto sujeito.

Palavras-Chave: Vinicius de Moraes; "O operário em construção"; poesia insubmissa

INTRODUÇÃO

O século XX foi um período de inúmeras transformações. A ciência, a filosofia, a política, a economia, dentre outras áreas do saber, modernizaram-se e trouxeram o progresso para a humanidade. Na contrapartida, o desenvolvimento pelo qual a civilização ocidental passava acarretou outros tantos problemas.

Entretanto, as mudanças ocorridas não se restringiam aos aspectos sociais, mas foram sentidas com intensidade nas Artes, sobretudo com o Modernismo e suas vanguardas. No Brasil, a Semana de Arte Moderna (1922) fazia apologia ao novo e pretendia fazer com que a arte brasileira se tornasse livre das amarras europeias. Passado este momento ufanista, a geração posterior volta-se para os problemas sociais e assistimos, principalmente na Literatura, a tendência de fazer denúncias através da arte. Os artistas desta segunda fase do Modernismo destacam-se especialmente nos romances com o ciclo do Regionalismo de 1930, contudo, a temática social também se fez presente na poesia.

Antes de seguirmos adiante, gostaríamos de esclarecer o uso termo social, que quando aplicado à poesia pode implicar uma carga negativa aos olhos de muitos, por isso, fazemos nossa as palavras de Pedro Lyra:

> Em seu sentido mais amplo, o social vem do aparecimento do segundo homem sobre a terra e abrange a totalidade das relações que movimentam qualquer agrupamento humano, a própria humanidade; neste caso, empregaremos como sinônimo termo "comunitário". Em seu sentido restrito, data da primeira revolução industrial (século XVIII) e designa especificamente as situações decorrentes da antinomia operário x patrão no mundo ocidental; neste caso, empregaremos como sinônimo o termo "trabalhista". (LYRA, 1982, p.17).

Assim, a poesia social é aquela que trabalha com o humano em um desses aspectos. Considerando a segunda perspectiva em que o termo é usado, destacamos poetas como Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, Jorge de Lima, João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes, como exemplos de poetas modernistas que mesmo não falando exclusivamente de temas sociais, fizeram alguns de seus poemas de arma de combate.

A POESIA INSUBMISSA

O conceito de poesia insubmissa encontra-se no livro *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa*[1] (1999), de Roberto Pontes[2] e diz respeito à obra poética que não se contenta apenas em falar de temas amenos, mas se insurge como arma de combate às injustiças sociais. No entanto, ressaltamos que a poesia insubmissa não se restringe apenas à poesia panfletária ou partidária, mas abrange toda e qualquer poesia que de algum modo fala de sua realidade e propõe intervenção no meio que a cerca: "a *fala insubmissa* tem por finalidade não apenas a captação e a interpretação da realidade pelo poeta, mas também a intervenção sobre ela através do agir poético e político." (PONTES, 1999, p.25-26). Lembramos ainda que, o termo político não se refere apenas ao político partidário, porém, a todo ato social que envolve o homem, pois, como afirma Terry Eagleton: "por 'política' entendo a maneira pela qual organizamos conjuntamente nossa vida social, e as relações de poder que isso implica." (EAGLETON *apud* PONTES, 1999, p.43).

Dessa forma, a poesia insubmissa, na condição de intervenção poética e política, propõe a mudança no comportamento dos homens, a poesia assume o papel de conscientizar e libertar os homens do estado de alienação em que vivem, de modo que, a poesia insubmissa não deve falar apenas da subjetividade do eu-lírico, mas corrigir o ensimesmamento no qual se fecham muitos poetas. Abre-se diante da poesia um desafio a ser resolvido: como lidar com a realidade subjetiva e a objetiva? Quanto a este possível problema, Pontes afirma que: "Ela opera a síntese dos contrários, pois o poeta que a escreve pode lidar com duas ordens de realidade: a objetiva e a subjetiva [...]" (PONTES, 1999, p.33). A síntese de que o autor falava diz respeito à capacidade de se extrair do real a matéria literária transformando-a subjetivamente e através do trabalho com a linguagem instaurar uma realidade própria:

> Igual a toda e qualquer poesia, ela está latente na realidade. Mas as moléculas podem conter a leveza do pólen ou a dureza do chumbo. Aí temos, portanto, a antítese entre os símbolos da fecundação e do combate. Criando ou ferindo, a poesia insubmissa instaura uma realidade própria. (PONTES, 1999, p.34).

A poesia faz-se luz para aqueles que vivem nas trevas e retoma o versículo bíblico: "E conhecereis a verdade, e a verdade vos libertará." (Jo.8:32). Neste ponto, tocamos noutro aspecto da poesia insubmissa que é o de assumir o compromisso de falar a verdade, independente de qual ela seja. A poesia não deve se restringir aos temas tidos como belos ou sublimes, não deve ficar restrita aos espaços elitistas ou acadêmicos, mas, deve atingir a todos sem restrição de raça, credo ou classe social, em suma, a poesia deve estar em toda parte. O compromisso do poeta insubmisso é com o povo, por isso, se for necessário, ele deve criticar os poderosos, denunciar as injustiças e conscientizar aqueles que são vítimas da exploração e do domínio dos que têm poder.

Poderia causar estranheza tão grande ênfase no uso utilitário ou didático da poesia, entretanto, ressaltamos que existe um princípio ético, moral e político no fazer poético, uma vez que, a literatura deve ser instrumento de humanização do próprio homem.

---

[1] O livro é fruto da dissertação de mestrado do autor que havia sido defendida desde 1989 e representa grande contribuição ao estudo literário, principalmente às letras cearenses, uma vez que, foi a primeira dissertação a ser defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.

[2] Roberto Pontes é poeta, teórico, crítico e ensaísta; possui doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC/RIO e exerceu a função de Professor de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Ceará até 2014.

> Portanto, assim como não é possível haver equilíbrio psíquico sem o sonho durante o sono, talvez não haja equilíbrio social sem a literatura. Deste modo, ela é fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente. Neste sentido, ela pode ter importância equivalente à das formas conscientes de inculcamento intencional, como a educação familiar, grupal ou escolar. (CANDIDO, 1988, p.175).

As palavras de Candido reforçam a ideia que vínhamos afirmando até aqui. Humanizar é, portanto, fazer com que o homem se reconheça enquanto tal, indivíduo complexo, que ri~~r~~, chora, se emociona, ama, odeia, sente dor, etc. Este mesmo indivíduo cheio de paixões é ainda, um ser emocional, político, psicológico, de forma que, ao humanizar o homem, a literatura deve expô-lo às diversas experiências do ser. Com relação a isso, Pontes afiança:

> Toda palavra já nasce impregnada de humano; todo verso vem a ser o resultado de uma experiência. Assim, o isolamento, a ausência de contato e de interação tornam-se possíveis no seio da sociedade em que vive o poeta. O poema que escreve, aquilo que diz, será sempre um produto do comércio entre seres humanos. Portanto, político e ideológico, mas também psicológico, filosófico, artístico, estético e, sobretudo, poético. (PONTES, 1999, p.45).

Diante das palavras acima, podemos asseverar que: "até mesmo o poeta que se proclama apolítico, assume atitude política consciente ou inconscientemente" (PONTES, 1999, p.46). Parece então que, política, moral e ética são elementos inerentes à poesia, pois, a humanização implica conscientização e a tomada de consciência leva à ação. "Falar é uma prática, escrever é agir e, ambas, são condutas; eis o compromisso." (PONTES, 1999, p.50).

VINICIUS DE MORAES: UM POETA INSUBMISSO

A ação do poeta começa no próprio ato de fazer poesia. Sua primeira atitude é falar dos problemas que o cerca e a segunda é estabelecer um caminho a ser seguido, uma rota alternativa que possibilite a criação de uma sociedade com traços diferentes do momento presente: "Entre os que propõem os valores do futuro sempre tem-se colocado, ao longo da história, a figura do artista – daí o caráter essencialmente combativo da arte representativa de cada época como da nossa." (LYRA, 1979, p.36).

Neste sentido, Vinicius de Moraes soube muito bem como colocar-se enquanto poeta de sua época, fato que se evidencia na própria divisão das fases de sua obra:

> A primeira dessas fases se constitui de poemas nos quais não entrevemos o Vinícius que ficou popularizado. Nela temos um poeta iniciante, transparente, espiritualizado, ao mesmo tempo tomado de pessimismo e angústia decorrentes dos questionamentos de ordem metafísica. Na segunda, o temos integrado ao mundo terreno, não mais tomado pelas culpas e dúvidas existenciais dos primeiros anos de poesia. Neste segundo momento surge um eu-poético voltado para o mundo e os homens que o circundam. (MARTINS, 2002, p.251-252).

Quando se volta para o mundo material, Vinicius adquire o tom de insubmissão e faz de seus poemas, instrumento para combater e transformar a realidade do mundo em que vive. Neste sentido, o poema "O operário em construção" é digno de nota, uma vez que, a construção do operário é a construção do homem que ali está representado, mas ele só se reconhecerá como tal ao final do poema, momento em que a construção se completa. Comecemos, então, nosso percurso:

> Era ele que erguia casas/ Onde antes só havia chão./ Como um pássaro sem asas/ Ele subia com as casas/ Que lhe brotavam da mão./ Mas tudo desconhecia/ De sua grande missão:/ Não sabia, por exemplo/ Que a casa de um homem é um templo/ Um templo sem religião/ Como tampouco sabia/ Que a casa que ele fazia/ Sendo a sua liberdade/ Era a sua escravidão./ De fato, como podia/ Um operário em construção/ Compreender por que um tijolo/ Valia mais do que um pão?/ Tijolos ele empilhava/ Com pá, cimento e esquadria/ Quanto ao pão, ele o comia.../ Mas fosse comer tijolo!/ E assim o operário ia/ Com suor e com cimento/ Erguendo uma casa aqui/ Adiante um apartamento/ Além uma igreja, à frente/ Um quartel e uma prisão:/ Prisão de que sofreria/ Não fosse, eventualmente/ Um operário em construção. (MORAES, 1979, p.205-206).

A primeira estrofe é reveladora, ao dizer que o operário "tudo desconhecia", o poeta fala da ausência de subjetividade daquele que não conhece o poder que há em suas mãos. O potencial criador que há nas mãos do operário revela-se nas construções por ele feitas. É ele quem constrói o apartamento onde mora o burguês, a igreja em que se ouvem os sermões que condenam a riqueza, o quartel e a prisão onde o Estado exerce a pior forma de repressão: a força bruta. Ele mesmo sofreria a prisão se "não fosse, eventualmente", "um operário em construção.". Outro fato importante é que o conceito de mais-valia, presente em todo o poema, começa a mostrar-se aqui, pois, o operário não compreende por que um tijolo "valia mais do que um pão".

> Mas ele desconhecia/ Esse fato extraordinário:/ Que o operário faz a coisa/ E a coisa faz o operário./ De forma que, certo dia/ À mesa, ao cortar o pão/ O operário foi tomado/ De uma súbita emoção/ Ao constatar assombrado/ Que tudo naquela mesa/ - Garrafa, prato, facão -/ Era ele quem os fazia/ Ele, um humilde operário,/ Um operário em construção./ Olhou em torno: gamela/ Banco, enxerga, caldeirão/ Vidro, parede, janela/ Casa, cidade, nação!/ Tudo, tudo o que existia/ Era ele quem o fazia/ Ele, um humilde operário/ Um operário que sabia/ Exercer a profissão. (MORAES, 1979, p.206-207).

O processo de compreensão inicia-se num certo dia quando à mesa o operário tem uma súbita revelação que chega até mesmo a assombrá-lo, ele percebe que tudo a sua volta é feito por ele. A diversidade de coisas que aparecem como exemplo do trabalho realizado pelo operário retoma a ideia de que ele como indivíduo representa o homem e enquanto tipo social representa uma categoria: o proletariado. O conceito de proletariado, assim como o de mais-valia, é de viés marxista, fato que talvez seja explicado pela influência que as leituras do filósofo alemão exerciam sobre os autores da época. Além disso, a realidade subjetiva criada pelo poema corresponde à realidade objetiva dos operários do mundo e do Brasil, vítimas da exploração do capital.

Também é relevante observarmos que o despertar da consciência ocorre em um momento corriqueiro: "À mesa, ao cortar o pão", simbolizando o poder que os elementos cotidianos adquirem na poesia de Vinicius de Moraes, como constatamos nas palavras a seguir:

> do transcendentalismo à participação- temos o trajeto cultural do mais popular poeta do Modernismo brasileiro: ao longo desse trajeto pode-se concluir que sua obra foi uma ascensão contínua e que ele evoluiu do verso-jorro ao verso contenção, do tom encantatório ao tom denunciante, do apelo místico-individual ao apelo histórico-social, do amor platonizado ao amor concretizado, da vida idealizada à vida empírica, em suma: do sublime ao cotidiano - para retomar as palavras de sua própria autodefinição. (LYRA *apud* MARTINS, 2002, p.252).

Continuando o processo que se iniciara, a quarta estrofe do poema reflete a grandeza daquele instante em que o operário abrira seus olhos para um mundo que estava diante de si e que ele não enxergava:

> Ah, homens de pensamento/ Não sabereis nunca o quanto/ Aquele humilde operário/ Soube naquele momento!/ Naquela casa vazia/ Que ele mesmo levantara/ Um mundo novo nascia/ De que sequer suspeitava./ O operário emocionado/ Olhou sua própria mão/ Sua rude mão de operário/ De operário em construção/ E olhando bem para ela/ Teve um segundo a impressão/ De que não havia no mundo/ Coisa que fosse mais bela. (MORAES, 1979, p.207).

O "mundo novo que nascia" era fruto agora de sua consciência, era o mesmo mundo construído pelas suas mãos, mas, que agora era visto sob nova perspectiva.

> Foi dentro da compreensão/ Desse instante solitário/ Que, tal sua construção/ Cresceu também o operário./ Cresceu em alto e profundo/ Em largo e no coração/ E como tudo que cresce/ Ele não cresceu em vão/ Pois além do que sabia/ - Exercer a profissão -/ O operário adquiriu/ Uma nova dimensão:/ A dimensão da poesia. (MORAES, 1979, p.207).

O poeta agora faz do operário a própria poesia. Lembrando o conceito de poesia insubmissa, vemos que esta tem o papel de desautomatizar o homem. A lógica que se instaura na poesia é diferente da lógica da realidade comum, o jogo poético obriga-nos a parar e buscar o sentido que não está prontamente dado, nos levando à reflexão. E como poesia insubmissa, o operário agora consciente é levado à ação: "E um fato novo se viu/ Que a todos admirava:/ O que o operário dizia/ Outro operário escutava." (MORAES, 1979, p.207). A primeira atitude do operário é compartilhar com seus companheiros o fato do qual tomara conhecimento, depois ele começa a dizer "não" e a observar outros fatos importantes do seu cotidiano, como vemos nas estrofes seguintes:

> E foi assim que o operário/ Do edifício em construção/ Que sempre dizia sim/ Começou a dizer não./ E aprendeu a notar coisas/ A que não dava atenção:/ Notou que sua marmita/ Era o prato do patrão/ Que sua cerveja preta/ Era o uísque do patrão/ Que seu macacão de zuarte/ Era o terno do patrão/ Que o casebre onde morava/ Era a mansão do patrão/ Que seus dois pés andarilhos/ Eram as rodas do patrão/ Que a dureza do seu dia/ Era a noite do patrão/ Que sua imensa fadiga/ Era amiga do patrão.// E o operário disse: Não!/ E o operário fez-se forte/ Na sua resolução. (MORAES, 1979, p.207-208).

Nos versos acima, aparece no poema outra classe: o patrão, representante da exploração capitalista. Sistema econômico, no qual, as relações se dão a partir da compra e da venda de produtos que têm como objetivo produzir lucro. Aqueles que não têm produtos ou serviços para vender, vendem a única coisa que possuem: "O que o operário vende não é diretamente o seu *Trabalho*, mas sua *Força de Trabalho* (Labouring Power), transferindo para o capitalista a disposição temporária dela." (MARX, 1985, p.45). Quem vende sua força de trabalho nunca obterá lucro, pois, este é expropriada pelo patrão.

A mais-valia se define, então, como "trabalho não pago. É o tempo de trabalho que o trabalhador entrega gratuitamente ao capitalista depois de haver trabalhado o suficiente para produzir o valor de sua própria força de trabalho." (SANDRONI, 1985, p.82-83). Resultado da apropriação indevida, a mais-valia aparece no poema através dos objetos do patrão, uma vez que, se deduz que tais objetos são comprados com o lucro obtido com a exploração do operário, enquanto este, provavelmente, nunca terá acesso aos bens de consumo que tem o patrão.

Este breve parêntese sobre a forma de produção capitalista fez-se necessário para entendermos a injustiça social da qual o operário sofria, assim como sofrem até hoje tantos trabalhadores, de forma que, o poema representa o contexto social da época em que foi escrito, mas não perde sua atualidade em nossos dias.

Pontes nos alerta que da mesma forma que todo verso tem seu reverso, para a poesia insubmissa há uma poesia contrária a ela, que serve como instrumento de alienação: “Portanto, também precisamos ter em conta que há palavras que são pronunciadas com o fim deliberado de manter o informe, o confuso, o indirecionado.” (PONTES, 1999, p.50). Nosso operário, que atingiu a “dimensão de poesia”, também encontra seus opositores:

> Como era de se esperar/ As bocas da delação/ Começaram a dizer coisas/ Aos ouvidos do patrão./ Mas o patrão não queria/ Nenhuma preocupação/ - "Convençam-no" do contrário -/ Disse ele sobre o operário/ E ao dizer isso sorria. (MORAES, 1979, p.208).

A partir daí, o operário sofrerá uma série de sanções:

> Dia seguinte, o operário/ Ao sair da construção/ Viu-se súbito cercado/ Dos homens da delação/ E sofreu, por destinado/ Sua primeira agressão./ Teve seu rosto cuspido/ Teve seu braço quebrado/ Mas quando foi perguntado/ O operário disse: Não!// Em vão sofrera o operário/ Sua primeira agressão/ Muitas outras se seguiram/ Muitas outras seguirão./ Porém, por imprescindível/ Ao edifício em construção/ Seu trabalho prosseguia/ E todo o seu sofrimento/ Misturava-se ao cimento/ Da construção que crescia. (MORAES, 1979, p.208-209).

O poema nos mostra que as agressões sofridas pelo operário não o fizeram retroceder e deixa claro que a luta continua, pois, à “primeira agressão”, “muitas outras seguirão”. O ritmo da construção segue acelerado e o edifício em construção é feito pelo suor e pelo sofrimento do operário que se mistura ao cimento. Se a construção do edifício não para, com a construção humana não é diferente, o operário segue firme em seu propósito e continua a dizer “Não!”.

> Sentindo que a violência/ Não dobraria o operário/ Um dia tentou o patrão/ Dobrá-lo de modo vário./ De sorte que o foi levando/ Ao alto da construção/ E num momento de tempo/ Mostrou-lhe toda a região/ E apontando-a ao operário/ Fez-lhe esta declaração:/ - Dar-te-ei todo esse poder/ E a sua satisfação/ Porque a mim me foi entregue/ E dou-o a quem bem quiser./ Dou-te tempo de lazer/ Dou-te tempo de mulher./ Portanto, tudo o que vês/ Será teu se me adorares/ E, ainda mais, se abandonares/ O que te faz dizer não. (MORAES, 1979, p.209).

Nesta estrofe do poema há uma intertextualidade bíblica que, aliás, já vem expressa no começo do poema sob a forma de epígrafe. Trata-se da passagem em que o Diabo tentou Jesus no deserto:

> E o Diabo, levando-o a um alto monte, mostrou-lhe num momento de tempo todos os reinos do mundo. E disse-lhe o Diabo: - Dar-te-ei todo este poder e a sua glória, porque a mim me foi entregue e dou-o a quem quero; portanto, se tu me adorares, tudo será teu. E Jesus, respondendo, disse-lhe: - Vai-te, Satanás; porque está escrito: adorarás o Senhor teu Deus e só a Ele servirás. (Lc.5:5-8).

Para além do intertexto, podemos notar a semelhança nos motivos que estão por trás das tentações sofridas pelo filho de Deus e o operário. Jesus tinha a missão de salvar a humanidade da condenação eterna e, para fazer com que ele desista de seu propósito, o Diabo oferece a riqueza e o poder de “todos os reinos do mundo”, no entanto, o Salvador não fraqueja e vence o inimigo fazendo uso das Sagradas Escrituras. No poema, o patrão leva o operário ao alto da construção e oferece poder e satisfação se ele o adorasse e abandonasse o que o fazia dizer não, porém, nosso operário também não vacila nem se dobra aos desígnios do patrão.

> Disse, e fitou o operário/ Que olhava e que refletia/ Mas o que via o operário/ O patrão nunca veria./ O operário via as casas/ E dentro das estruturas/ Via coisas, objetos/ Produtos, manufaturas./ Via tudo o que fazia/ O lucro do seu patrão/ E em cada coisa que via/ Misteriosamente havia/ A marca de sua mão./ E o operário disse: Não!// - Loucura! - gritou o patrão/ Não vês o que te dou eu?/ - Mentira! - disse o operário/ Não podes dar-me o que é meu. (MORAES, 1979, p.209-210).

A resposta do operário é bastante simbólica, pois, assim como o Diabo oferecera a Cristo o que já era seu por direito, o patrão oferece aquilo de que se apropriara através da mais-valia, isto é, através da exploração do operário. Diante da reação do empregado, o patrão cala-se e segue-se um instante de meditação:

> E um grande silêncio fez-se/ Dentro do seu coração/ Um silêncio de martírios/ Um silêncio de prisão./ Um silêncio povoado/ De pedidos de perdão/ Um silêncio apavorado/ Com o medo em solidão/ Um silêncio de torturas/ E gritos de maldição/ Um silêncio de fraturas/ A se arrastarem no chão. (MORAES, 1979, p.210).

O operário hesita por alguns minutos, tem medo de estar sozinho na multidão, contudo, o eco produzido por aquele silêncio reaviva a certeza que havia dentro dele:

> E o operário ouviu a voz/ De todos os seus irmãos/ Os seus irmãos que morreram/ Por outros que viverão./ Uma esperança sincera/ Cresceu no seu coração/ E dentro da tarde mansa/ Agigantou-se a razão/ De um homem pobre e esquecido/ Razão porém que fizera/ Em operário construído/ O operário em construção. (MORAES, 1979, p.210).

CONCLUSÃO

A construção completara-se, havia crescido a razão, o homem, representado pelo operário em construção, tornara-se construído. O fim deste percurso indica quão grande é o poder da poesia que se faz libertação. A construção, então, alcança três níveis: o do poema, que formalmente atinge seu fim; o do operário, que enfim se tornara sujeito histórico consciente do seu papel; e o do leitor, pois, ao longo do poema vamos participando do processo de construção do operário ao mesmo tempo em que somos (re)construídos.

REFERÊNCIAS

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Trad. João Ferreira de Almeida. 6ªed. Rio de Janeiro: King's Cross Publicações, 2006.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In:_____. **Vários Escritos**. 4ªed. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2004, p.169-191.

LYRA, Pedro. **Literatura e ideologia: ensaios de sociologia da arte**. Petrópolis: Editora Vozes, 1979.

_____. **Utiludismo: a sociedade da arte**. 2ªed. Fortaleza: Edições UFC, 1982.

MARTINS, Elizabeth Dias. Vinícius: uma poética residual. In: FIÚZA, Regina Pamplona. (org.). **Modernismo: 80 anos**. Fortaleza: Academia Cearense de Letras/Expressão Gráfica, 2002, p. 251-268.

MARX, Karl. **Salário, preço e lucro**. São Paulo: Editora Moraes, 1985.

MORAES, Vinicius de. **Antologia Poética**. 17ªed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

PONTES, Roberto. **Poesia insubmissa afrobrasilusa**. Fortaleza: EUFC, Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1999.

SANDRONI, Paulo. **O que é mais-valia**. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985.