III CONGRESSO INTERNACIONAL DO PPG-LETRAS

CAMINHOS DA LITERATURA: CONTEXTOS, CONTATOS E CONTRASTES

XVI SEMINÁRIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS

14 a 16 de outubro de 2015

ANAIS

unesp
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de São José do Rio Preto

IBILCE

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

III Congresso Internacional do PPG-Letras e XVI Seminário de Estudos Literários
“CAMINHOS, CONTATOS E CONTRASTES”

14,15 e 16 de outubro de 2015

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Câmpus de São José do Rio Preto
IBILCE – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

ANAIS

Programa de Pós-Graduação em Letras

APOIO:

Programa de Pós-Graduação em Letras

III Congresso Internacional do PPG-Letras e XVI Seminário de Estudos Literários "CAMINHOS, CONTATOS E CONTRASTES"

14,15 e 16 de outubro de 2015

Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"
Câmpus de São José do Rio Preto
IBILCE – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas
Departamento de Letras Modernas
Programa de Pós-Graduação em Letras

ANAIS

São José do Rio Preto
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

2015

Diretor
Maria Tercília Vilela de Azeredo Oliveira
Vice-Diretor
Geraldo Nunes Silva

Programa de Pós-Graduação em Letras
Coordenação: Giséle Manganelli Fernandes
Vice-coordenação: Alvaro Hattnher

Comissão organizadora do evento: Ana Paula Garcia, André Luiz do Amaral, Dibo Neto, Elisabeth Mendonça, Flávio Adriano Nantes, Fernando Aparecido Poiana, Gisele Bosquesi, Guilherme Mariano, Hugo Giazzi, Jakeline Porto, Juliane Chatagnier, Juliana Garcia, Karina Espúrio, Laís Midori da Silva, Larissa Fumis, Leandro Valentin, Letícia Câmara, Manoela Navas, Maraíza Almeida Ruiz de Castro, Marcos Neviani, Monelise Vilela Pando, Natália Fernanda da Silva Trigo, Odair Dutra Santana Júnior, Pedro Augusto de Oliveira Proença, Pedro Graziano, Pedro Maccimo, Thadyanara Wanessa Martinelli, Vivian de Assis Lemos.

Comissão científica: Profa. Dra. Cláudia Maria Ceneviva Nigro (UNESP/IBILCE), Profa. Dra. Giséle Manganelli Fernandes (UNESP/IBILCE), Profa. Dra. Lúcia Costigan (Ohio State University, OH, EUA), Prof. Dr. Manuel Fernando Medina (University of Louisville, KY, EUA), Profa. Maria Celeste Tommasello Ramos (UNESP/IBILCE), Profa. Dra. Maria Cláudia Rodrigues Alves (UNESP/IBILCE), Prof. Dr. Nelson Luís Ramos (UNESP/IBILCE), Profa. Dra. Norma Wimmer (UNESP/IBILCE), Prof. Dr. Osvaldo Copertino Duarte (UNIR), Profa. Dra. Susanna Busato (UNESP/IBILCE).

Organizadores dos Anais: Profa. Dra. Giséle Manganelli Fernandes (UNESP/IBILCE), Profa. Dra. Maria Cláudia Rodrigues Alves (UNESP/IBILCE), Fernando Aparecido Poiana, Guilherme Mariano Martins da Silva, Hugo Giazzi Senhorini, Jakeline Porto, Karina Espúrio, Leandro Valentin, Monelise Vilela Pando, Pedro Graziano.

Suporte acadêmico: Márcio Santana da Silva, José do Carmo Moura, Soraya Maria Xavier Bastos e Elton Luiz Jitiako (UNESP - SJRP).

Congresso Internacional do PPG - Letras (3. : 2015 : São José do Rio Preto, SP).
Anais [do] III Congresso Internacional do PPG – Letras e [do] XVI Seminário de Estudos Literários : caminhos, contatos e contrastes [recurso eletrônico] / UNESP – IBILCE ; [organizadores dos Anais: Giséle Manganelli Fernandes... [et al.]]. – São José do Rio Preto : UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto, 2015.
393 p.

ISBN 978-85-8224-125-7
Tipo de arquivo: Texto
Requisito do sistema: Software leitor de pdf

1. Literatura. 2. Literatura – História e crítica. 3. Criação (Literária, artística, etc.). 4. Pesquisa. I. Seminário de Estudos Literários : caminhos, contatos e contrastes ([16.] ; 2015 : São José do Rio Preto, SP). II. Fernandes, Giséle Manganelli. III. Alves, Maria Cláudia Rodrigues. IV. Poiana, Fernando Aparecido. V. Silva, Guilherme Mariano Martins da. VI. Senhorini, Hugo Giazzi. VII. Porto, Jakeline. VIII. Espúrio, Karina. IX. Valentin, Leandro. X. Pando, Monelise Vilela. XI. Graziano, Pedro. XII. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. XIII. Título.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP – Campus de São José do Rio Preto

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

TEXTOS DAS CONFERÊNCIAS

THE COUNTERFACTUAL COURSE OF LITERATURE: INDIA AS AN IMAGINATIVE SPACE IN THE WRITINGS OF JOSÉ SARAMAGO – Rukmini Bhaya NAIR – p. 9

O CURSO CONTRAFATUAL DA LITERATURA: ÍNDIA COMO UM ESPAÇO IMAGINATIVO NA ESCRITA DE JOSÉ SARAMAGO – Rukmini Bhaya NAIR – p. 24

LATIN@ INDETERMINATE RACIAL IDENTITY: THE RACIALIZED, FOREIGN AND UNDOCUMENTED "OTHER" – Enid Trucios-Haynes – p. 40

A IDENTIDADE RACIAL INDETERMINADA LATIN@: O "OUTRO" RACIALIZADO, ESTRANGEIRO E NÃO DOCUMENTADO – Enid Trucios-Haynes – p. 54

ARTIGOS

QUESTÃO EM TORNO DAS PERSONAGENS EM *HELENA* (1876), DE MACHADO DE ASSIS – Ana Carolina Sá TELES – p. 69

MODERNIDADE E IRONIA NA OBRA DE JULES LAFORGUE – Andressa Cristina de OLIVEIRA – p.79

LETRAMENTO CLÁSSICO DE ESTUDANTES DO ENSINO MÉDIO NOTURNO DE UMA ESCOLA ESTADUAL – Bruna SANT' ANNA; Heloisa Chalmers SISLA – p.89

DIE JUNGFRAU VON ORLEANS: A REPRESENTAÇÃO DO IDEAL DO HOMEM CLÁSSICO – Carina Zanelato SILVA – p.99

MACHADO DE ASSIS: CORRESPONDÊNCIA E CRÍTICA – Carlos ROCHA – p.108

ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A LITERATURA DE TESTEMUNHO – Elaine AFONSO – p. 119

O AMOR COMO ESPERANÇA DE PERFEIÇÃO HUMANA NAS CANÇÕES-POEMAS DE RENATO RUSSO – Elisângela Maria OZÓRIO – p. 130

FICÇÃO, MEMÓRIA E HISTÓRIA EM *THE SECRET SCRIPTURE* (2008), DE SEBASTIAN BARRY – Fernando Aparecido POIANA – p. 142

LIVRO E LEITURA: TEORIA E PRÁTICA EM JORGE LUIS BORGES – Genival MOTA – p. 149

A ESPIRAL DA IMITAÇÃO EM LUCÍOLA, DE JOSÉ DE ALENCAR – Geovanina Maniçoba FERRAZ (Orientadora Profa Dra Eliane Robert MORAES) – p. 160

A GEOMETRIA DO EU: OS ESPAÇOS E SEUS DESDOBRAMENTOS EM *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.* – Gilda MARCHETTO – p. 171

MALANDRAGEM E MARGINALIDADE NA FICÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA – Júlio Cezar Bastoni da SILVA – p. 180

DIABÓLICO, NÃO! MENSAGEIRO: O ORIXÁ IORUBÁ BARÁ EXU NA LITERATURA INFANTO JUVENIL – Leandro PASSOS – p. 190

ALEGORIA DA LOUCURA EM "O ALIENISTA", DE MACHADO DE ASSIS – Letícia Garcia CÂMARA – p. 199

SER ESTRANHO E VELHO: "BESTERA", DE HILDA HILST, E AS CIÊNCIAS DA VELHICE – Marcos de Campos VISNADI – p. 209

A IDENTIDADE CONFLITUOSA DO PERSONAGEM NEGRO DAMIÃO DA OBRA "OS TAMBORES DE SÃO LUIS" DE JOSUÉ DE MONTELLO – Maria Félix de CARVALHO; Zélia R. Nolasco dos S. FREIRE – p. 218

A COMARCA ORAL EM TAUNAY E SEREJO: CONTEXTOS, CONTATOS, CONTRASTES – Mara Regina PACHECO – p. 229

A CULINÁRIA PERVERSA DE CLARICE LISPECTOR – Mariângela ALONSO –

p 239

O ANIMISMO NA LITERATURA MOÇAMBICANA – Michelle Aranda FACCHIN – p. 248

A RELAÇÃO ROMANTISMO E CLASSICISMO NOS PROCEDIMENTOS SIMBÓLICOS DOS *HINOS À NOITE* DE NOVALIS – Natália Fernanda da Silva TRIGO – p.260

NA CASA DO ANDARAÍ: REPRESENTAÇÕES DA ESCRAVIDÃO E DA LIBERDADE NA OBRA MACHADIANA *HELENA* – Nelson de Jesus TEIXEIRA JÚNIOR – p. 271

O SISTEMA LITERÁRIO REVISITADO PELO ESTUDO DE FONTES PRIMÁRIAS: A CIRCULAÇÃO DA LITERATURA NOS JORNAIS BRASILEIROS DO XIX – Odair Dutra SANTANA JÚNIOR – p.280

ENTRE SILÊNCIOS E CONVERSAS: UM ESTUDO COMPARATISTA DE VIDAS SECAS E CONVERSAZIONE IN SICILIA – Patricia Aparecida Gonçalves de FARIA – p. 291

A REPRESENTAÇÃO DA POLÍCIA E DO SISTEMA CARCERÁRIO NO ROMANCE-REPORTAGEM *LÚCIO FLÁVIO: O PASSAGEIRO DA AGONIA*, DE JOSÉ LOUZEIRO – Paulo Ricardo Moura da SILVA – p. 300

O FANTÁSTICO, O MARAVILHOSO E O ESTRANHO, EM *CASTELLI DI RABBIA*, DE ALESSANDRO BARICCO – Pedro GRAZIANO (UNESP/IBILCE) – p. 311

A NOÇÃO DE MODERNIDADE ASSOCIADA AO GÊNERO ROMANESCO – Priscila Duarte Baldini VACARI – p. 322

CÓRIDON E AS AMBIGUIDADES DO TEXTO – Renata Lopes ARAUJO – p. 332

A INVENÇÃO DE MOREL: A DUALIDADE HUMANA NA OBRA DE ADOLFO BIOY CASARES – Renata Silva FARIA – p. 341

FICÇÕES SERIADAS EM JORNAIS PORTUGUESES DO COMEÇO DO SÉC. XIX – Simone Cristina MENDONÇA – p. 352

O DRAMA DE SALOMÉ: O MITO DE SALOMÉ EM OSCAR WILDE E STÉPHANE MALLARMÉ – Thais de Souza ALMEIDA – p.360

O PÓS-APOCALIPSE NA LITERATURA – Thaisa PERSON – p. 370

MEMÓRIA ATIVADA E CULTURA RESGATADA: UMA ANÁLISE DE "ASA BRANCA" (RICARDO RAMOS) – Thiago Ferigati Squiapati NICOLAU – p. 378

A VANGUARDA PAULISTANA NOS ANOS DE CHUMBO E A HISTÓRIA DO MPA (MOVIMENTO POPULAR DE ARTE DE SÃO MIGUEL PAULISTA) – Valdemir CAMARGO (UNESP/ASSIS) – p. 386

INTRODUÇÃO

Como é de praxe nos anais de congressos, o leitor encontrará neste volume uma compilação de artigos resultantes das comunicações orais apresentadas durante o *III Congresso Internacional do Programa de Pós-Graduação em Letras do IBILCE/UNESP*. Os textos refletem a diversidade de abordagens, perspectivas teóricas, metodologias críticas e escopo que caracterizam a postura do Programa e tanto contribuem para a sua excelência. Além de artigos de alunos do PPG-Letras cujos trabalhos foram expostos no congresso, estes anais reúnem contribuições de pesquisadores de diferentes partes do Brasil e do exterior.

O volume traz ainda o texto integral de duas das conferências do congresso. Tendo em vista que se tratam de falas de palestrantes estrangeiros, optamos por disponibilizar ao leitor os textos em duas versões: na língua original, no caso, inglês, e na tradução em língua portuguesa, exibida durante as apresentações dessas convidadas. Gostaríamos de registrar os nossos sinceros agradecimentos à Prof. Dra. Rukmini Bhaya Nair (Indian Institute of Technology) e à Prof. Dra. Enid Trucios-Haynes (University of Louisville), por terem gentilmente autorizado as publicações de suas respectivas conferências.

O nosso convite, portanto, é para o leitor enveredar livremente pelos "contextos, contatos e contrastes" que os caminhos críticos apresentados nos textos deste volume possam criar ou sugerir.

Os Organizadores

THE COUNTERFACTUAL COURSE OF LITERATURE: INDIA AS AN IMAGINATIVE SPACE IN THE WRITINGS OF JOSE SARAMAGO

Rukmini Bhaya NAIR
Department of Humanities and Social Sciences,
Indian Institute of Technology

ABSTRACT

It is well known that the Portuguese colonized Brazil In the early 16th century. What is less well known is that they also took over, at around the same time, a small area on the West Coast of India. This was the state of Goa which remained a Portuguese territory until 1961 when it was annexed by India. The present paper examines the image of 'India' as it is refracted though the history of Goa in the work of the politically engaged 20th century Portuguese novelist Jose Saramago who won the Nobel Prize for Literature in 1998. True, Goa never occurs as an explicit location in Saramago's work yet it is quite evidently the imaginative gateway to the vast and estranging territory of colonial India. That India is an important metaphor for literature itself in Saramago's thought is indicated by the fact that the country finds mention even in his Nobel acceptance speech. In that speech, Saramago declares: "At least once in life, every author has been, or will have to be, Luís de Camões... it was this ill man, returning poor from India where so many sailed just to get rich...whom I put on stage in a play called *What shall I do with this Book?,* whose ending repeats another question, the only truly important one, the one we will never know if it will ever have a sufficient answer: 'What will you do with this book?' ". This paper takes its impetus from this enigmatic clue provided by Saramago about the importance of books and literary texts in our lives. Literature shapes our courses of action; it teaches us about our complicated historical inheritances; and it at once gives us our sense of identity and takes it away. For Saramago, 'India' seems to symbolize this literary terrain which is at once seductive, distant and colonized, which is everyman's territory but no one's hegemonic space. How then must we read the 'book of India' in the 21st century? This is the larger, perhaps ultimately unanswerable, yet fascinating question with which this paper engages. "Inside us", Saramago wrote, "there is something that has no name, that something is what we are." The task of the novelist, he believed, was to capture this nameless sense of identity through the creation of characters who inhabit psychological spaces otherwise unavailable to us. The current paper auto-ethnographically embarks on such a quest for identity in a very personal vein. It does so by describing my own relationship to two admirable, real-world 'characters' who played some part in the making of 'Portuguese' Goa. They were my maternal grandfather Anthony Xavier Soares, a professor of English Literature at the University of Baroda, irresistibly drawn to India's freedom movement and constantly encouraging his family to read Gandhi and Tagore and wear homespun *khadi*. One of Anthony Xavier Soares' most remarkable achievements was to translate into English a classic text which is still in print today. This was *Portuguese Vocables In Asiatic Languages* (1903) by *Monsignor* Sebastiao Rodolfo Dalgado. Now, Dalgado himself was a great-uncle of Anthony Soares' wife, my grandmother, Berenice Disa. Honored worldwide in his time, especially by the University of Lisbon, Dalgado indubitably numbers amongst the greatest linguists India has ever produced. In this paper, my attempt is to re-situate these 'ancestral voices' of mine within the philosophically challenging world of Saramago's fiction. My aim in making such a bold contextual connection is to try and examine the difficult imbrications

of the personal and political, of translation and transition, and of history and literature, that comprise the postcolonial afterlife of Portuguese in India as well as across the world extending to Brazil.

Inside us there is something that has no name, that something is what we are.
JOSE SARAMAGO

I. Saramago's Fictional Compasses

Goa is the smallest state in India as well as one of India's richest. Colonized in the early 17th century, it was under Portuguese rule for nearly four hundred and fifty years and many of its inhabitants adopted the manners, customs and, importantly, the Roman Catholic religion of Portugal. Thus, faraway Goa, amazingly, shared a long ago colonial history with Brazil that may be worth researching more thoroughly. In any case, because of its status as a Portuguese colony, Goa was absolutely the last state to join the Union of India - which it did only in 1961, nearly a decade and half after India gained freedom from British rule. Such a history makes Goa more than a little unusual among the 29 states and 7 union territories of India, home to well over a billion people - or, roughly, one-sixth of the population of the world. In the story that I am going to share with you today, it this unique province, lying close by the Arabian Sea, that will be our imaginative gateway to 'India'.

Let me begin by noting that an acronym for 'Goa' is 'ago'. Now, 'ago' – in English, at any rate - is quite a strange word because it cannot stand alone; it must always occur as a sort of hybrid. We can't just say: 'The incident happened ago'. That would be ungrammatical. We have to say: 'It happened long ago' or 'It happened not-so-long ago'. As I see it, such an uncompromising reference to past time signaled by our word-play with the proper noun 'Goa' may also be said to be typical of the 'between two worlds' state of mind designated by the term 'postcolonial'. The colonial was 'long ago'; the postcolonial belongs to the 'not-so-long-ago', the experience of living in the here and now. I want to argue today that this post-colonial paradox of 'two times in one space' is engagingly resolved in the texts of literature.

My contention is the 'grammar of the postcolonial' is most interestingly revealed through literary texts. This is because literature, by its very nature, brings to us 'counterfactual'

universes. By this I mean that literature shamelessly offers us characters, histories, and geographies that, by definition, do not exist in – or alter in subtle and significant ways – the observable scenarios around us. A central raison d'être of fiction, in short, is that it experiments with the conventions and constructs of 'truth-telling'. Postcolonial writers, in particular, from Wole Soyinka to Salman Rushdie, strenuously attempt to subvert the truths presented to us by the standard colonial histories. In this respect, genres such as the postcolonial novel actually offer competing accounts of historical events, redefining their contours in strange and illuminating ways - some of which we shall try and explore today.

We were discussing, just a minute ago, the state of Goa in India. Now this proper noun, as it happens, almost fails to occur in corpus of Portuguese Nobel Laureate Jose Saramago, whose writing will be central to my arguments today. However, the operative word here is 'almost. For, Goa does in fact find mention in Saramago's oeuvre in three *very* short phrases: once as a port en route to Macao, and twice as a source of 'bales of cotton.' That's it: so liminal is the place of Goa in the postcolonial literary consciousness of Portugal's greatest twentieth century novelist, who was otherwise the most radical of thinkers, a Marxist, a man who held that he couldn't "imagine a life without political involvement" and whose writings were shaped decisively by the Portuguese revolutionary coup of 1975. But for all this, Goa remains strangely 'unliberated' in Saramago's consciousness, functioning as an area of darkness, an absence, perhaps even a silencing in Saramago's oeuvre.

Yet it is precisely for this perverse reason that I want to suggest today that we can with profit look at the conceptual location 'Goa' - its imagined contours, its postcolonial afterlife, as well as its pre-existence in the colonial consciousness, through the lens of Saramago's complicated fiction. Because here, right away, we come to address an ever-present human anxiety: how do we, how *can* we, represent our relationship to those many, many regions and cultures of which we are, either by contingency or choice, deeply ignorant?

'Goa' in my talk today is a Saramagonian (Saramagoan?) concept. It is a metonym for the suggestive, unknown places that we imagine, for cultures in contact that were hitherto unknown. I must therefore ask early this simple and brutal question: By what right am I, an ignoramus in Brazil, somehow delivering a plenary speech to this well informed audience?

I will answer equally shortly. Literature, because of its ingrained qualities of estrangement, cannot help but create a vociferous democracy of rights. No one, that is, not even someone most steeped in his or her culture, has total interpretive rights over a literary text. Conversely, anyone, even the most philistine, a rank outsider, can challenge the established interpretations of a canonical text. Such imaginative rights, such as the right to argue over texts, no matter how unsure our understanding of them, belong to all. I am here, then, despite my lack of knowledge of Brazil, because literature is that counterfactual terrain which brings together the discourses of knowledge and ignorance.

Within the license of this unsilenced space, the rites of language and postcolonial translation converge with the rights to literary interpretation. In this space, we are forced once again to confront those basic questions of cultural relativism, of identity: who *are* we, really?

"Inside us" Jose Saramago wrote "there is something that has no name, that something is what we are." The task of the novelist, he believed, was to capture this nameless but deep sense of identity through the creation of characters who inhabit a psychological space that is otherwise unavailable. In this sense, the novel was for Saramago, as he put it himself, "not so much a literary genre, but a literary space, like a sea that is filled by many rivers."

In the present paper, I attempt to use the literary maps and compasses devised by Saramago, like so many other writers of the postcolonial, to describe the fluid spaces, the rivers and sea that make up 'Goa' as a destination of the mind. I shall embark on this exercise in what has been called the ‘auto-ethnographic vein’ by postcolonial theorists, describing my own 'voyage' to Goa in a very personal vein, through two men with names that are more easily recognizable, perhaps, to Brazilian audiences than Indian ones.

My navigators and helmsman in this journey are two very accomplished and admirable men who played a not inconsiderable part in the making of Goa. These were: my maternal grandfather Anthony Xavier Soares, a professor of English Literature at the University of Baroda, who seemed to have been irresistibly drawn to India's freedom movement and constantly encouraged his family to read Gandhi and Tagore and wear *khadi* (homespun cloth) and spin on the 'takli' (handheld-thread-maker) but whose most significant literary decision may have been to translate Monsignor Sebastiao Rodolfo Dalgado's classic text *Portuguese Vocables In Asiatic*

Languages (1903) into English - a work still in print today. As for Dalgado himself, he was a great-uncle of Anthony Soares' wife, my grandmother, Berenice Disa. Honoured worldwide in his time, especially by the University of Lisbon where he taught Sanskrit, Dalgado indubitably numbers amongst the greatest linguists Goa has ever produced. However, what may today be counted the most remarkable aspect of Dalgado's work was his prescient espousal of the local Konkani language as a companion to Protuguese and the contribution of both to the Goan 'sense of self'.

My attempt today, as I have mentioned, will be to re-situate these 'ancestral voices' of mine within the philosophically challenging world of Saramago's fiction, to put them 'in dialogue', as it were, with Jose Saramago. My aim in making such a bold, if possibly illegitimate, connection is to try and examine those difficult imbrications of the personal and political, of translation and transition, and of history, language and literature that comprise the postcolonial afterlife of Goa as an ‘Indian’ state as well as its *longue durée* in colonial consciousness.

Now Jose Saramago, who later came to be one of the sharpest observers of that *longue durée* of colonialism within the mantle of which Dalgado lived and worked was born in 1922 which, by a small coincidence, happened to be born the exact year that Monsignor Sebastiao Rodolfo Dalgado died and buried in Lisbon with great pomp and ceremony.

Thus, I propose a tentative connection, forged by history and sealed by geography, between these two major men of letters writing in Portuguese, the first, Dalgado, a loyal yet liberated colonial subject and the second, Saramago, a radical analyst of the postcolonial. ("My books", Saramago declared unequivocally, "don't forget, deal with history"). Third, my grandfather, Anthony Xavier Soares, born in the 1880s and dying early of a heart attack in 1933, is the final critical player in this narrative, since he occupies the essential place of the 'Indian' Portuguese-to-English translator in this counterfactual story; for, as we discern from the dates, Anthony Soares' life was short but managed to neatly overlap in its first half with Monsignor Dalgado's and in its second with Jose Saramago's. In this way, the Catholic priest and linguist, Dalgado, the professor and translator, Soares and the writer and political commentator, Saramago, come to chronometrically triangulate, as I see it, an interesting 'space for speculation' in the colonial and post-colonial history of Goa – that ‘state of India’ so replete with Portuguese influences.

In his role as postcolonial commentator, Saramago relentlessly explores the theme of 'man's inhumanity to man'. In particular, he dwells on the violent displacements wrought by cultural invasions in novel after novel from *Balthazar and Bilmunda* to *History of the Seige of Lisbon* through *The Stone Raft, Blindness* and *All the Names.*

Many of Saramago's characters are moreover scholars - if not conventional ones, then at least by temperament such as his eponymous Jose in *All the Names* - a novel of special relevance to my argument to which I will return at the end of this talk. At the moment, though, let me just say that situating Monsignor Dalgado as a possibly major 'character' and my grandfather Anthony Soares as a 'minor' one within Saramago's astonishing character-gallery is not to me such an unnatural move for, as Saramago repeatedly points out, he is himself his characters.

As he evolved as a novelist, Saramago confesses, the characters he had made up gradually took over his life; *they* became 'the masters' and he their 'apprentice'. What would Saramago learn, then, as an apprentice to the two colonized Goans - Sebastiao Rodolfo Dalgado and Anthony Xavier Soares? How would he re-create their particular colonial worlds within the always politically radical postcolonial structure of his novels? These are the counterfactual questions that will concern us in the next section of this paper.

Section II - Dalgado and Soares' Linguistic Maps

How, we had begun to ask, would Saramago make manifest that deep ambivalence towards colonialism which persuades Dalgado to opine in his 'Author's Preface' to the magisterial *Influence of Portuguese Vocables* (1913), translated by Soares into English and still given pride of place in libraries across the world from Oxbridge to Yale:

> What stimulated me in the carrying out of this weary task was...my ardent affection for Portugal. Should the present work, perhaps the last literary product of my leisure hours, contribute in some measure towards her glory, I shall hold myself abundantly repaid...

We have here, then, an explicit declaration of colonial allegiance. Dalgado continues:

> Five and twenty years ago when I began the study of the ...the etymology of Konkani, the language of Goa, with the aid of dictionaries in Sanskrit...I noticed at once that it was not only in Portuguese India but also in British India that many Portuguese words were current; The Geographical Society of Lisbon published, as my contribution to the celebrations in honour of the fourth centenary of the discovery of the sea-route to India, an enlarged study of the Portuguese dialect of Ceylon.
>
> Since then I have carried on with...the arduous task of going through, more than once, a large collection of dictionaries and vocabularies of some fifty languages, finally casting anew the materials thus brought together. And all this has been done in the midst of constant physical sufferings, oftentimes of an excruciating nature, and of not a few moral smarts... and I should not have even now been rash enough to issue to the public the fruits of my investigations, had it not been for an ever-growing presentiment that Death might come to meet me in the midst of my labours.

We should note here that these references to death and excruciating suffering are by no means conventional gestures in Dalgado's description. He suffered from severe diabetes and, as a result, had both his legs amputated (in 1911 and 1915). Now consider for a moment this man, a rationalist priest, the incredible facts of whose life are as follows:

SEBASTIAO RODOLFO DALGADO

1855 Born: 8th May Assagaum, Goa

1875-90 Became a priest, served in several dioceses; learnt Arabic, Persian and German, Greek, Hebrew, Latin, French, Spanish and Portuguese in addition to Sanskrit and several Indian languages.

1893 published his first book, the first part of the *Konkani-Portuguese Dictionary*, written using the alphabet of Devanagari and Latin, in Mumbai.

1895 Settled in Lisbon, aged 40, where he completed the publication of *Konkani-Portuguese Dictionary* (out in 1905) and devoted himself to study. Wrote several books: *A glossary: Luso-Asian* (two volumes) *Indo-Portuguese dialect of Ceylon*; *Konkani-Portuguese Dictionary*

Indo-Portuguese dialect of Mumbai and suburbs Dialects Indo-Portuguese of Goa, Daman and Ceylon Fundamentals of the Sanskrit language Indian Proverbs The influence of the Portuguese vocabulary in Asian Languages

1907-11 In view of his published studies, Dalgado appointed Professor of Sanskrit, elected corresponding member of the Academy of Sciences, and receiving the title of *Doctor in Letters*

1911-1915 Both legs amputated (1911 and 1915.) From this point on, Dalgado used a wheelchair. But the Faculty of Humanities granted him the special privilege of performing his duties from his home, where his students around him to hear his lessons. He also maintained the daily celebration of Mass in his wheelchair

1922 His funeral rites showed the high honor in which he was held. In attendance were the Patriarch of Lisbon, the Apostolic Nuncio, the Minister of Education and representatives of Lisbon colleges and academies. The funeral eulogy was pronounced by canon José de Santa Rita and Sousa, professor of the Colonial School, where he taught the Konkani language. The press coverage was huge throughout the Lusophone world.

1955 the Government of India issued a postage stamp to celebrate the centenary of the birth of Dalgado

1983 the Dalgado Konkani Academy set up to promote the use of Konkani language in the form of written using the Latin alphabet (Romi Lipi) and the Monsignor Sebastiao Rudolfo Dalgado Award for activities to promote the study and use of Konkani.

2011 Dalgado in celebrated in a talk at the 50th anniversary of the 'Liberation of Goa'.

2015 You may look him up in the Wikipedia!

The long postcolonial afterlife of Monsignor Dalgado is thus not in doubt: he obviously lives on. My further surmise is only that Dalgado, who existed in the shadow of great, crippling pain but never ceased for a moment from his intellectual labors, the scholar of international renown who chose to live in Lisbon and write in Portuguese yet fiercely defended Konkani as an

independent language and even tried, incredibly, to establish a Chair of Konkani at Lisbon, was exactly the sort of man who would intrigue Saramago as a 'fictional' character on account of these several ambiguities that he embodies.

In a less spectacular vein, my grandfather, Anthony Xavier Soares, was also such a complex figure. He was a professor of English, a Goan, who was yet committed to the vision of a 'free' India and who seemed to find this allegiance entirely compatible with being an aficionado of Portuguese culture, undertaking to translate Dalgado's massive *Influence of the Portuguese Vocables* into English simply as a labor of love. And at the risk of valorizing this apparently blameless pair of 'colonial characters', the priest and the professor, let me say that the key here could be that over-worked and un-modern phrase 'labor of love.'

Soares was not, as far as we know, paid to translate the *Portuguese Vocables*, nor did he ever in person meet Sebastiao Dalgado, nor was he a professional translator, this being the only major work he translated. Otherwise, he was absorbed in editing, for example, the stirring speeches of Rabindranath Tagore and in writing text-book grammars of English. So why did he suddenly take on the onerous task of translating Dalgado's masterpiece? Was translation a relaxing postprandial exercise for Anthony Soares? Was it an unspoken tribute to his wife Berenice, grandniece of Dalgado? Was it a determined contribution to the confluence of Portuguese-English colonial scholarship? Or, none of the above?

We will take the ‘counterfactual’ route to tackling some of these difficult to resolve mysteries in the last and final section of this paper, taking our cue from Saramago's reflections on the making and unmaking of the human figure: "A human being is a being who is constantly 'under construction' but also, in a parallel fashion, always in a state of constant destruction." We will examine how these contrarian, hybrid and ambiguous processes of construction and destruction are played out within the postcolonial novel by actually attempting to situate Monsignor Dalgado and Professor Soares within the context a particular Saramago novel, *All the Names*. This novel is special because it is the only one of his works where the central character bears the same first name as Saramago himself. It is also special because it is a book about immersion in an intertextual universe where chronologies are constantly interrupted and the quest for the 'meaning' of identity and existence is to be found in what Saramago calls ‘the archive' - or, more precisely, "the archive of the dead".

Section III - Senhor Jose's Library of Names: Developing Backwards

In Saramago's novel *All the Names*, the ‘archive of the dead’ consists in all the names collected by the Central Registry of Birth, Marriages and Deaths, located in a large, decaying mansion in a nameless city that could be Lisbon or Delhi or Sao Paolo. Armies of clerks, the postcolonial surveyors and purveyors - amongst whose number is the eponymous Senhor Jose - enter and exit this building each day. But Jose is more dedicated to his task than most; in a fashion not dissimilar to Monsignor Dalgado and Professor Soares, his is a labor of love.

So while the other clerks disperse meekly after the day's labours, Jose’s enthusiastic hobby is to embellish the official ‘Register of Names’ with extra information drawn from newspaper cuttings of the rich and famous. But one day he takes home with him an extra *sixth* card which has somehow become attached to his daily quota of five. This card has the name of an unknown woman, neither rich nor famous - and from this point in the novel it becomes Jose's obsession to *find this woman*. Many quixotic adventures follow, which we have, alas, not sufficient time to recount here. To find out about them, the only recourse (highly recommended!) is to read Saramago’s book. Here, I will just raise the original meta-fictional question we began with. It concerns the ‘what if?’, the counterfactual 'what if?’

What if Jose, aka Jose Saramago. found attached to his cards not this woman's name but, instead, those of the pair of colonial characters Dalgado and Soares? What kind of a quest would he embark on to find them in a distant Goa hardly visible on his literary horizon?

Well, here we might answer that while references to 'Goa' are indeed sparse in Saramago's work, ‘India' does constitutes a miasmic presence throughout his novels. It is mentioned at least twenty or thirty times (once in an extended tableaux of the spectacle presented by the mahout Subhro and his Indian elephant in Lisbon). Indeed, India even occurs in Saramago's Nobel acceptance speech - and it is with this speech that we realize that Goa, liminal Goa, is in fact Saramago's entry point into the vast conceptual space of the Indian subcontinent. For this politically engaged great 20th century novelist, Goa from the 16th century onwards stands as a metonym for India and India itself is a metaphor for a space at once seductive and estranging - everyman's territory but no one's hegemonic space. Saramago declares:

> At least once in life, every author has been, or will have to be, Luís de Camões, even if they haven't written the poem *Sôbolos Rios* ... Among nobles, courtiers and censors from the Holy Inquisition, among the loves of yester-year and the disillusionments of premature old age, between the pain of writing and the joy of having written, it was this ill man, returning poor from India where so many sailed just to get rich, it was this soldier blind in one eye, slashed in his soul, it was this seducer of no fortune who will never again flutter the hearts of the ladies in the royal court, whom I put on stage in a play called *What shall I do with this Book?*, whose ending repeats another question, the only truly important one, the one we will never know if it will ever have a sufficient answer: "What will *you* do with this book?"

My paper has taken its impetus from this enigmatic clue to the Portuguese Goan-Indian identity provided by Saramago which implies that India has enriched not only the Portuguese imagination but that of the world for almost five hundred post-colonial years. *How then must we read the 'book of Goa', metonym for the 'book of India', in turn is a metonym for the 'book of Brazil' which in turn is a metonym for the 'book of the world' today?*

I have suggested here that both Monsignor Dalgado and Anthony Soares, as authors and as Goans, are in some sense 'characters' who symbolically represent the literary genius, the spirit of the noble Luís de Camões' whom Saramago so reveres. Hence, the postcolonial 'recovery' of their texts and their historical presence could constitute an almost moral obligation for the radical novelist of Portugal, Jose Saramago. Each stands there with a book in his hand, a Goan-Portuguese-Indian book written in the Devanagari script (variations of which all modern Indian languages use) or perhaps in the Roman but spoken in Konkani, insistently reiterating Camoes' question to Jose: *What will you do with this book?*

But at this point, the resistant critic raising this question - this facile, counterfactual *What will you do with this book?* question - might well challenge my fanciful assumption. Is it at all illuminating, he or she may ask, to thus situate the search for the historical within a fictional archive? It is one thing to present a paper on Saramago's work and a different endeavor to consider the historical role of eminent personages such as Dalgado and Soares to the 'real' history of the making of India. But why create such an awkward enjambment of the two? What

do we gain from this literary conjunction? Is not any such an appeal to 'counterfactual narratives', for all its fancy postcolonial footwork, essentially frivolous?

My plea here, my answer to this very legitimate critique, would be that this 'counterfactual' method of enquiry actually derives from the deep imaginative impulse that motivates all fictional discovery; in this respect, it is not so much frivolous as exploratory.

At the very least, it drives us to:

1. seek new and skeptical approaches to the constitution of knowledge and provide other angles of vision with which to view familiar mindscapes

2. establish fresh and enlivening intertextual connections

3. locate multiple sources of cross-fertilization and hybridity - linguistic, professional, national, geographical

And here, we must remind ourselves of the philosophical aphorism at the head of *All the Names*: ‘You know the name you were given. You do not know the name you have.’

As the linguist Dalgado would immediately recognize: Goa, Soares, Saramago are just names in an infinite universe of names. In order not to be just 'givens' but to be understood and respected for what they are, names must enter a ‘political register' (of which Saramago's fictional 'Registry of Births, Marriages and Deaths' is an ironic case-study); they must constantly be acknowledged, legitimized, updated and made visible. That is the task of the postcolonial writer, the postcolonial critic. In the *Influence of Portuguese Vocables*, Dalgado, for instance, painstaking identifies the various "agencies which have been working either separately or simultaneously" to introduce Portuguese vocabulary into Asia. These include, in his own words, as translated by Anthony Xavier Soares:

(a) direct dominion
(b) commercial connection
(c) political influence
(d) vicinage of Portuguese colonies
(e) religious propaganda

(f) con-sociation of many vernaculars in certain cities

(g) borrowings from a contiguous language or from a more important language which had already been influenced

(h) c o-existence of Indo-Portuguese

(i) Anglo-Indian vocabulary

Dalgado then indefatigably maps no less than 47 language groups, beginning with his beloved Konkani but taking in geographies as far-flung Arabic and Tibeto-Burman, not to mention Timorese, Balinese and even Nicobarese. A typical short entry runs:

> Nicobarese is not a cultivated language, and has no characters of its own; but it has a variety of dialects, which vary according to the islands and their people. The Portuguese must have often touched at these islands on their voyages from India and Ceylon to Malacca and must have handed over to them many of their terms, such as rei (king), chumbo (lead), sal (salt), lebre (hare), cobra (goat), which are not to be found in the other languages

"The truth," Dalgado concludes, after several hundred pages of such detailed documentation, "is that the civilizing influence of Portugal in her former dominions and the peoples she came into contact with was, in more senses than one, very extensive, very deep and very abiding." Few would deny the deep scholarly commitment that Dalgado displays here. His mapping of the linguistic empire of the Portuguese is astonishingly accurate and wide-ranging. Equally, though, few today would concur with his benign view of the ‘civilizing influence’ of empire.

Historians today would identify Dalgado's impulse towards documenting and obsessively naming as constitutive of the metaphoric act of planting the flag of empire over far-flung territories. They would possibly even interpret his act of attempting to establish a Chair of Konkani in the heart of Lisbon University as an act of domesticating and possessing an 'India' otherwise untamable and linguistically uncontainable.

Indeed, Dalgado himself is implicitly critical when he honestly lists factors such as ‘direct dominion’, ‘commercial connection’, ‘political influence’ and ‘religious propaganda’ as the main instruments for the spread of Portuguese vocabulary and the western worldview. My conjecture, therefore is that, in placing these 'colonial' ideas of Dalgado's within the ambit of Saramago's post-colonialism we are, inter alia, opening up a new perspective, a new aperture which enables us to glimpse both the tension between and the complementarity of these 'opposed' positions. Saramago opines, bluntly:

> Democracy is not working in this world. What is working is the power of international finance. The people involved in these activities in effect govern the world. There is a kind of concubinage between so-called political power and financial power, which is the negation of true democracy.

He goes on. "People might ask me, what do you propose instead?" and he answers:

> I propose nothing. I am a mere novelist...[but] the question is if I *had* to propose something, what would it be? I would propose what I have sometimes called *developing backwards*, which appears to be a contradiction, because one can only develop in a forward direction. *Developing backwards* means, very simply, this: the level we have reached—not the rich, but those in the upper middle class—allows us to live comfortably. *Developing backwards* would be to say, Let us stop here and turn toward those billions of people who have been left behind. Of course, all this is utopian. I live in Lanzarote, an island with fifty thousand inhabitants, and what happens in the rest of the world happens in the rest of the world. I do not aspire to be the savior of the world, but I live with the very simple belief that the world could be a better place...The worldwide revolution I envision—please pardon my utopian vision—would be one of goodness. If two of us woke up and said, Today, I will harm no one, and the next day said it again and actually lived by those words, the world would change in a short time.

Dalgado and Soares, we have observed, were men shaped by their location and colonial histories in circumstances quite different from Saramago's and yet it is hard to believe that their vision of a 'revolution of the good' that would imaginatively liberate the twin location of a colonized Goa and a colonized India, both of which could constitutes a part of Saramago's "rest of the world" - would in the end be all that different from his. This is, to me, finally the value of a constructing a counterfactual narrative, with the utopian notion of democracy of literature as its fulcrum, such as the one I have presented today.

At least momentarily, such a narrative gives us the wondrous illusion of a coming together of the dissonant ideologies of the colony and the post-colony, the split chronologies of the 21st century and the 19th and the divided geographies of Europe and India within the postcolonial imaginary. We can intimately visualize together, here in São José do Rio Preto.Rio, through the works of a ‘distant’ novelist like Jose Saramago read in translation, the counterfactual story of a Goa that perhaps never was, a history of India that perhaps never was, a narrative of Brazil that perhaps never was - but could in the future come to be.

O CURSO CONTRAFATUAL DA LITERATURA: ÍNDIA COMO UM ESPAÇO IMAGINATIVO NA ESCRITA DE JOSE SARAMAGO

Rukmini Bhaya NAIR
Professora de linguística e inglês,
Indian Institute of Technology Delhi

RESUMO

Sabe-se bem que os portugueses colonizaram o Brasil no início do século XVI. O que é menos conhecido é que eles também dominaram, mais ou menos no mesmo período, uma pequena área na costa oeste da India. Era o estado de Goa, que permaneceu um território português até 1961 quando foi anexado pela Índia. O presente trabalho examina a imagem da "Índia" como ela é refratada através da história de Goa no trabalho do romancista português do século XX politicamente engajado José Saramago, que ganhou o Prêmio Nobel de Literatura em 1998. É verdade que Goa nunca aparece como espaço explícito no trabalho de Saramago, mas é de modo bastante evidente a passagem para o vasto e distante território da Índia colonial. Que a Índia é uma metáfora importante para a própria literatura no pensamento de Saramago aparece na menção que ele faz ao país no seu discurso de aceitação do Nobel. Naquele discurso, Saramago declara: "Ao menos uma vez na vida, todo autor foi, ou terá de ser, Luís de Camões... foi esse homem doente, retornando pobre da Índia para onde tantos navegaram só para enriquecer...quem eu levei ao palco numa peça chamada *Que farei com este livro*?, cujo final repete outra questão, a única verdadeiramente importante, a que nós jamais saberemos se terá uma resposta satisfatória: "Que fará você com este livro?". Esse trabalho tira o seu ímpeto dessa pista enigmática dada por Saramago sobre a importância dos livros e dos textos literários para nossas vidas. A literatura enforma as nossas ações; ela nos ensina sobre nossas complicadas heranças históricas; e simultaneamente nos dá o nosso senso de identidade e o retira. Para Saramago, a "Índia" parece simbolizar esse terreno literário que é a um só tempo sedutor, distante e colonizado, que é território de todos mas espaço hegemônico de ninguém. Como então devemos ler o "livro da Índia" no século XXI? Essa é a maior questão sobre a qual este trabalho se debruça, e que embora fascinante, talvez em última análise não tenha resposta. "Dentro de nós", Saramago escreveu, "há algo que não tem nome, aquele algo é onde nós estamos". A tarefa do romancista, ele acreditava, era capturar esse senso de identidade inominado através da criação de personagens que habitam espaços psicológicos de outro modo indisponíveis a nós. O presente trabalho embarca auto-etnograficamente nessa busca por identidade de um modo muito pessoal. Ele o faz ao descrever meu próprio relacionamento com dois "personagens" reais admiráveis que tiveram alguma participação na construção da Goa "portuguesa". Eles eram meus avós paternos Anthony Xavier Soares, um professor de Literatura Inglesa na Universidade de Baroda, irresistivelmente atraído para o movimento de libertação da Índia e constantemente encorajando sua família a ler Gandhi e Tagore e vestir *khadi* caseiro. Uma das conquistas mais admiráveis de Anthony Xavier Soares foi traduzir para o inglês um texto clássico que até hoje é editado. Era o *Vocábulos Portugueses em Línguas Asiáticas*(1903), do Monsenhor Sebastião Rodolfo Dalgado.

Agora, o próprio Dalgado era um dos tios-avós da esposa de Anthony Soares, minha avó, Berenice Disa. Premiado mundo afora em seu tempo, especialmente pela Universidade de Lisboa, Dalgado indubitavelmente figura entre os maiores linguistas que a Índia já produziu. Nesse trabalho, tento ressituar essas minhas "vozes ancestrais" no interior do mundo filosoficamente desafiante da ficção de Saramago. Meu objetivo ao fazer essa ligação contextual ousada é tentar examinar as difíceis imbricações do pessoal e do político, da tradução e da transição, da história e da literatura, que compreendem a sobrevida pós-colonial do português na Índia bem como pelo mundo e se estendendo até o Brasil.

Dentro de nós há algo que não tem nome, este algo é o que somos.

JOSÉ SARAMAGO

I. Os compassos ficcionais de Saramago.

Goa é o menor e também o mais rico estado da Índia. Colonizado no início do século XVII, ele esteve sob o domínio português por aproximadamente quatrocentos e cinquenta anos e muitos dos seus habitantes adotaram maneiras, costumes e, é importante dizer, a religião católica de Portugal. Assim, a distante Goa, surpreendentemente, dividiu uma longa história colonial com o Brasil que talvez mereça ser investigada mais detidamente. Em todo caso, por causa da sua condição de colônia portuguesa, Goa foi justamente o último estado a se juntar à União da Índia – o que ocorreu apenas em 1961, quase uma década e meia após a Índia ter conquistado sua independência do domínio britânico. Essa história faz com que Goa seja um pouco mais do que incomum entre os 29 estados e 7 territórios da União da Índia, lar de mais de um bilhão de pessoas – ou aproximadamente um sexto da população do mundo. Na história que vou dividir com vocês hoje, é essa província única, próxima do mar da Arábia, que será nossa porta de entrada imaginativa para a "Índia".

Permitam-me começar chamando atenção para o fato de que um anagrama para "Goa" é "ago". "Ago" – em Inglês, que qualquer forma – é uma palavra um tanto estranha, porque não pode estar só; sempre ocorre como um tipo de híbrido. Não podemos dizer: "The incident happened *ago*". Seria agramatical. Devemos dizer: "It happened *long ago*" ou "It happened *not-so-long ago*". Do modo como vejo, tal referência inflexível a um passado apontada por nosso jogo de palavras com o substantivo próprio "Goa" pode também ser entendida como típica do estado mental de "estar entre dois mundos"

designado pelo termo “pós-colonial”. O colonial foi “*long ago*”; o pós-colonial pertence ao “*not-so-long ago*”, a experiência de viver o aqui e o agora. Eu pretendo argumentar hoje que este paradoxo de “dois tempos em um espaço” é resolvido nos textos de literatura.

Minha ideia é que a “gramática do pós-colonial” é revelada do modo mais interessante pela literatura. Isso porque a literatura, por sua natureza, nós leva a universos “contrafatuais”. Quero dizer com isso que a literatura nos oferece sem medo personagens, histórias e geografias que, por definição, não existem – ou alteram-se de maneiras sutis ou significantes – nos cenários observáveis ao nosso redor. Uma *raison d’être* central da ficção é, em poucas palavras, fazer experimentos com as convenções e os construtos do dizer a verdade. Escritores pós-coloniais, especificamente, de Wole Soyinka a Salman Rushdie, incansavelmente trabalham para subverter as verdades apresentadas a nós pelas histórias coloniais padrão. Neste sentido, gêneros como o romance pós-colonial oferece leituras rivais de eventos históricos, redefinindo seus contornos de maneiras estranhas e esclarecedoras – algumas das quais tentaremos explorar hoje.

Discutíamos, há pouco, o estado de Goa na Índia. Este substantivo próprio, precisamente, *quase* não se apresenta no corpus da obra do Nobel de Literatura português José Saramago, que será central para meus argumentos. Entretanto, a palavra de operação aqui é *quase*. De fato, Goa é mencionado na obra de Saramago em três frases muito curtas: uma vez como um porto na rota para Macau, e duas como fonte de “fardos de algodão”. É só: assim limiar é o lugar de Goa na consciência literária pós-colonial do maior novelista de Portugal do século XX, aquele que era um pensador dos mais radicais, um marxista, um homem que declarou “não poder imaginar uma vida sem engajamento político” e cujos escritos foram decisivamente apurados pela Revolução Portuguesa de 1975. Mas, ainda assim, Goa estranhamente permanece “não-liberta” na consciência de Saramago, funcionando como uma área de escuridão, uma ausência, talvez mesmo um silenciamento dentro de sua obra.

Porém, é precisamente por esta razão perversa que quero sugerir hoje que podemos aprender ao olhar para a localização conceitual de “Goa” – seus contornos imaginários, sua sobrevida pós-colonial, assim como sua pré-existência na consciência colonial, através das lentes da complexa ficção de Saramago. Porque aqui, logo de cara, nós nos deparamos com uma ansiedade humana sempre presente: como podemos – *como fazemos* – representar

nossa relação com aquelas muitas, muitas regiões e culturas sobre as quais somos, ou por contingência ou por escolha, profundamente ignorantes?

Nesta minha fala de hoje, "Goa" é um conceito saramagoniano (saramaGOAniano?). É uma metonímia para os lugares sugestivos e desconhecidos que imaginamos, para culturas cujo contato desconhecíamos até o momento. E eu preciso fazer esta pergunta simples e brutal: com que direito eu, que sei nada do Brasil, apresento uma conferência para uma plateia bem informada?

Responderei a isto rapidamente. A literatura, por suas qualidades intrínsecas de distanciamento, inevitavelmente produz uma sólida democracia de direitos. Ninguém, isto é, nem mesmo alguém profundamente enraizado em sua cultura, possui direitos de interpretação totais sobre um texto literário. Ao contrário, qualquer um, até o maior filisteu, um completo forasteiro, pode desafiar as leituras estabelecidas de um texto canônico. Tais direitos imaginativos, como o direito de argumentar sobre textos, não importando quão incerto seja nosso conhecimento sobre estes, pertencem a todos. Aqui estou eu, então, apesar de todo meu desconhecimento de Brasil, porque a literatura é este terreno contrafatual que comporta ambos os discursos de conhecimento e ignorância. Com a licença deste espaço não silenciado, os ritos de língua e tradução pós -colonial convergem com os direitos da interpretação literária. Neste espaço, somos forçados novamente a confrontar aquelas questões básicas de relativismo cultural, de identidade: quem somos nós, realmente?

"Dentro de nós", escreveu Saramago, "há algo que não tem nome, este algo é o que somos". A tarefa do romancista, ele acreditava, era capturar este senso de identidade, sem nome, mas profundo, através da criação de personagens que habitam o espaço psicológico que é, por qualquer outro caminho, inalcançável. Neste sentido, o romance era, para Saramago, como ele mesmo definiu, "não tanto um gênero literário, mas um espaço literário, como um mar preenchido por muitos rios".

Nesta conferência, pretendo utilizar os mapas e bússolas literários inventados por Saramago, assim como fizeram outros escritores pós - coloniais, para descrever os espaços fluidos, os rios e o mar que fazem de "Goa" um destino da mente. Devo embarcar neste exercício pelo que tem sido chamado de veia "auto-etinográfica" por teóricos pós-coloniais, descrevendo minha própria viagem a Goa numa veia bastante pessoal, por dois homens de

nomes que talvez sejam mais facilmente reconhecíveis para audências brasileiras do que para idianas.

Meus tripulantes nesta jornada são dois homens competentes e admiráveis que tiveram um papel nem um pouco irrelevante na construção de Goa. Eles eram: meu avô materno Anthony Xavier Soares, professor de Literatura Inglesa na Universidade de Baroda, alguém que parece ter sido incrivelmente atraído pelo movimento de liberdade na Índia e ter constantemente encorajado sua família a ler Ghandi e Tagore, a vestir *khadi* (tecido caseiro) e usar o *takli* (máquina de costura familiar), mas cuja decisão literária mais significativa deve ter sido a de traduzir para o inglês o clássico texto de Monsenhor Sebastião Rodolfo Dalgado, *Vocábulos Portugueses em Línguas Asiáticas* – um trabalho editado ainda hoje. O próprio Dalgado era tio-avô da esposa de Anthony Soares, minha avó, Berenice Disa. Reconhecido mundialmente em seu tempo, especialmente pela Universidade de Lisboa, onde ele ensinava sânscrito, Dalgado indiscutivelmente figura entre os maiores linguistas que Goa produziu. Entretanto, o que pode hoje ser considerado como o aspecto mais memorável de seu trabalho foi sua previsão de envolvimento da língua Konkani como companheira da língua portuguesa e da contribuição de ambas para o "senso de si" de Goa.

Minha tentativa hoje, como já mencionei, vai ser a de re-situar essas minhas "vozes ancestrais" dentro do mundo filosoficamente desafiador da ficção de Saramago, de colocá-las em diálogo, pode-se dizer, com Jose Saramago. Meu objetivo em fazer conexão tão corajosa, se não ilegítima, é de tentar examinar aquelas imbricações complexas entre o pessoal e o político, a tradução e a transição, e da história, da língua e da literatura que compõem a vida pós-colonial de Goa como um estado "indiano", bem como sua *longue durée* na consciência colonial.

José Saramago, que mais tarde veio a ser um dos observadores mais argutos daquela *longue durée* do colonialismo sob o qual Dalgado viveu e trabalhou, nasceu em 1922. Por mera coincidência, veio a nascer no mesmo ano em que Monsenhor Sebastião Rodolfo Dalgado morreu e foi sepultado em Lisboa com alta pompa e cerimônia.

Assim, eu proponho uma conexão hipotética, forjada pela história e selada pela geografia, entre estes dois homens de peso das letras portuguesas, o primeiro, Dalgado, um sujeito colonial e o segundo, Saramago, um analista radical do pós-colonial. ("Meus

livros", Saramago declarou decisivamente, "não se esqueçam, lidam com a história".) Em terceiro e último lugar, meu avô, Anthony Xavier Soares, nascido na década de 1880 e morto por um infarto em 1933, é o participante decisivo deste jogo já que, nesta história contrafatual, ele ocupa o lugar essencial do tradutor do português "indiano" para o inglês; como percebemos pelas datas, a vida de Anthony Soares foi de tempo curto, mas pôde compartilhar sua primeira metade com a de Monsenhor Dalgado e a segunda com a de Saramago. Assim, o padre católico e linguista, Dalgado, o professor e tradutor, Soares, e o escritor e comentarista político, Saramago, acabam por cronometricamente triangular, como vejo, um interessante "espaço para especulação" na história colonial e pós-colonial de Goa – este "estado da Índia" tão repleto de influências portuguesas.

Em seu papel como comentador pós-colonial, Saramago explora corajosamente o tema da "inumanidade do homem para com o homem". Em particular, ele opera com os violentos desarranjos criados por invasões culturais romance após romance, desde o *Memorial do convento* até a *História do cerco de Lisboa* através de *A jangada de pedra*, *Ensaio sobre a cegueira* e *Todos os nomes*.

Muitos dos personagens de Saramago são intelectuais – se não convencionais, então pelo menos em temperamento, como seu xará José em *Todos os nomes* – romance de especial relevância para meu argumento, à qual retornarei ao final desta fala. Por ora, permitam-me apenas dizer que situar Monsenhor Dalgado como um possível personagem "maior" e meu avô como um possível personagem "menor" dentro da galeria de personagens de Saramago é, para mim, um movimento bem natural, porque, como Saramago repetidamente advertiu, ele era um com seus personagens.

Saramago confessa que, conforme ele evoluiu como romancista, os personagens que ele havia criado gradualmente tomaram sua vida; *eles* tornaram-se os "mestres" e ele, seu "aprendiz". O que Saramago aprenderia, então, como um aprendiz dos dois goanos colonizados – Sebastiao Rodolfo Dalgado e Anthony Xavier Soares? Como ele recriaria seus mundos coloniais particulares dentro da estrutura de seus romances pós-coloniais, sempre tão politicamente radicais? Estas são as questões contrafatuais com as quais nos ocuparemos de agora em diante.

II. Os mapas linguísticos de Dalgado e Soares

Começamos a nos perguntar como Saramago manifestaria aquela profunda ambivalência diante do colonialismo que persuade Dalgado a opinar, em seu prefácio ao magistral Influência dos vocábulos portugueses (1913), que foi traduzido para o inglês por Soares e ainda hoje é valorizado em bibliotecas em todos mundo, de Oxbridge a Yale:

> o que me estimulou a realizar esta tarefa cansativa foi [...] minha afeição ardente por Portugal. Se o presente trabalho, talvez o último produto das minhas horas de lazer, contribuir em alguma medida para sua glória, eu estarei abundantemente recompensado.

Temos aqui uma explícita declaração de aliança colonial. Dalgado continua:

> Vinte e cinco anos atrás, quando comecei o estudo da etimologia do Konkani, a língua de Goa, com a ajuda de dicionários em sânscrito [...] notei que não era apenas na Índia Portuguesa, mas também na Índia Britânica, que muitas palavras portuguesas eram correntes; a Geographical Society of Lisbon publicou, como minha contribuição às comemorações em honra do quarto centenário da descoberta da rota marítima para a Índia, um estudo expandido do dialeto português de Ceylon.
>
> Desde então eu prossegui com a tarefa árdua de investigar, mais de uma vez, uma vasta coleção de dicionários e vocabulários de mais ou menos cinquenta línguas, finalmente reunindo o material como aqui se apresenta. E tudo isso foi feito em meio a sofrimentos físicos constantes, muitas vezes de natureza excruciante, e uma boa dose de angústia moral... E mesmo agora eu não estaria sendo suficientemente descuidado em dirigir ao público os frutos das minhas investigações se não fosse pelo pressentimento constante de que a Morte pode vir ao meu encontro durante meu trabalho.

Devemos esclarecer aqui que estas referências à morte e ao sofrimento pungente não são, de modo algum, gestos comuns à descrição de Dalgado. Ele sofria de uma diabetes

severa e, por consequência desta, teve as duas pernas amputadas (em 1911 e 1915). Considere-se por um momento este homem, um padre racionalista, e os inacreditáveis eventos pelos quais passou em vida:

SEBASTIAO RODOLFO DALGADO 1855

Nascido: 8 de maio. Assagaum, Goa

1875-90 torna-se padre. Serviu em muitas dioceses; aprendeu árabe, persa, alemão, grego, hebreu, latim, francês, espanhol, português, além de sânscrito e várias línguas indianas.

1893 publica seu primeio livro, a primeira parte do Dicionário Konkani - Português, escrito com uso do alfabeto de Devanagari e Latim, em Mumbai.

1895 muda-se para Lisboa, aos 40 anos, onde ele complete a publicação do Dicionário Konkani-Português (publicado em 1905) e se devota ao estudo. Escreve vários livros:

A glossary: Luso-Asian (two volumes)

Indo-Portuguese dialect of Ceylon; *Konkani-Portuguese Dictionary Indo-Portuguese dialect of Mumbai and suburbs*

Dialects Indo-Portuguese of Goa, Daman and Ceylon

Fundamentals of the Sanskrit language

Indian Proverbs

The influence of the Portuguese vocabulary in Asian Languages

1907-11 Em consideração a seus estudos publicados, Dalgado é indicado a professor de sânscrito, eleito membro correspondente da Academia de Ciências, e recebe o título de Doutor em Letras. **1911-1915** Pernas amputadas. Passa a usar uma cadeira de rodas. A Faculdade de Humanidades permite a ele cumprir suas obrigações em casa, onde seus alunos então o encontram para assistir às aulas. Também manteve suas celebrações religiosas sobre a cadeira de rodas. **1922** Os ritos de seu funeral mostraram o grande reconhecimento que possuía. Presentes estavam o patriarca de Lisboa, a nunciatura apostólica, o ministro da Educação e representantes de faculdades e da academia lisboeta. A elegia do funeral foi recitada por José da Santa Rita e Sousa, professor da Escola Colonial, onde ele lecionava Konkani. A cobertura da imprensa foi massiva por todo o mundo lusófono.

1955 O governo da Índia produz um selo de postagem para celebrar o centenário de nascimento de Dalgado.
1983 A Dalgado Konkani Academy se estabelece para promover o uso da língua Konkani na forma escrita com o alfabeto latino (Romi Lipi) e o prêmio Monsenhor Sebastião Rodolfo Salgado para atividades que promovam o estudo e o uso do Konkani.
2011 Dalgado é homenageado em um discurso no 50º aniversário da "Libertação de Goa".
2015 Você pode ler sobre ele na Wikipedia!

A longa sobrevida pós-colonial de Monsenhor Dalgado fica fora de dúvida: ele certamente ainda vive. Sobre Dalgado, que existiu à sombra de uma dor sufocante mas nunca pausou nem por um momento seus trabalhos intelectuais, acadêmico de renome internacional, que escolheu viver em Lisboa e escrever em Português e ainda assim defender o Konkani como uma língua independente e que tentou até mesmo criar uma cátedra de Konkani em Lisboa, minha hipótese é que ele seria exatamente o tipo de homem que intrigaria Saramago como um personagem "ficcional" devido às muitas ambiguidades que t razia em si.

De um modo menos espetacular, meu avô, Anthony Xavier Soares, também era uma figura complexa. Ele era um goano, professor de inglês, que ao mesmo tempo era dedicado à visão de uma Índia "livre" e considerava essa devoção totalmente compatível com o fato de ser um aficionado pela cultura portuguesa, e que se dedicou à tradução, para o inglês, do gigantesco trabalho de Dalgado, *Influência do vocábulos portugueses*, simplesmente como um trabalho de amor. Correndo o risco de valorizar demais este par de "personagens coloniais" aparentemente inocentes, o padre e o professor, devo dizer que a chave aqui pode ser essa expressão exagerada e nada moderna: "trabalho de amor".

Até onde sabemos, Soares não recebeu pagamento por traduzir o *Vocábulos portugueses*, nem jamais encontrou-se pessoalmente com Sebastião Dalgado, nem era um tradutor profissional, sendo esta a única obra de peso que traduziu. De fato, ele ocupava-se em editar, por exemplo, os discursos de Rabindranath Tagore e em escrever gramáticas de inglês para cursos universitários. Então, por que ele teria se incumbido da tarefa onerosa de traduzir a obra de arte de Dalgado? A tradução seria um exercício relaxante para Anthony Soares? Seria um tributo inadvertido a sua esposa Berenice, sobrinha-neta de Dalgado?

Uma contribuição determinada à confluência das academias coloniais portuguesa e inglesa? Ou ainda nada disso?

Tomaremos a rota "contrafatual" para enfrentar algumas destas questões na última seção desta conferência, guiando-nos pelas reflexões de Saramago sobre a construção e a desconstrução da figura humana:

"O ser humano é um ser que está sempre 'em construção', mas também, em paralelo, sempre em um estado de desconstrução". Examinaremos como estes processos de construção e desconstrução híbridos, contrários e ambíguos são revelados no romance pós-colonial por meio da tentativa de situar Monsenhor Dalgado e Professor Soares no contexto de um romance de Saramago em específico, *Todos os nomes*. Este romance é especial porque é o único dos romances cujo personagem principal carrega o nome do próprio Saramago. Também porque é um livro sobre a imersão em um universo intertextual, onde cronologias são constantemente interrompidas e a busca pelo "significado" da identidade deve ser concluída com o que Saramago chama de "o arquivo" – ou, mais precisamente, "o arquivo dos mortos".

III. A biblioteca de nomes do senhor José: desenvolvimento para trás

No romance *Todos os nomes*, o "arquivo dos mortos" consiste de todos os nomes registrados pelo Registro Central de Nascimentos, Casamentos e Mortos, localizado em uma mansão decadente de uma cidade inominada, que poderia ser Lisboa, Deli ou São Paulo. Exércitos de escriturários, inspetores pós-coloniais – dentre os quais está o Senhor José – entram e saem deste edifício todos os dias. Mas José é o mais dedicado a sua tarefa; semelhante ao de Monsenhor Dalgado e Professor Soares, seu trabalho é um trabalho de amor.

Enquanto os outros escriturários dispersam-se após o expediente, o hobby de José é embelezar o registro oficial de nomes com informações extras, de recortes de jornal sobre os ricos e famosos. Entretanto, um dia ele traz consigo para casa um *sexto* cartão que de algum modo ficou preso aos cinco cartões de sua cota diária. Este cartão tem registrado o nome de uma mulher desconhecida, que não é rica ou famosa – e partir deste ponto a obsessão de José no romance é a de *encontrar esta mulher*. Seguem-se muitas aventuras

quixotescas, as quais infelizmente não poderemos narrar aqui, por falta de tempo. Para saber sobre elas, o único meio (altamente recomendado) é a leitura do livro. Aqui, eu irei apenas levantar a questão meta-ficcional com a qual iniciamos. A ela diz respeito o "e se?", o contrafatual "e se?"

E se José (ou José Saramago) encontrasse, registrado em seus cartões, não o nome daquela mulher, mas os nomes do par de personagens coloniais, Dalgado e Soares? Em que tipo de missão ele embarcaria para encontrá-los em uma Goa distante, praticamente invisivel em seu horizonte literário?

Bem, podemos responder que, enquanto referências a "Goa" são sem dúvida esparsas no trabalho de Saramago, a "Índia" constitui uma presença miasmática em seus romances. Ela é mencionada pelo menos vinte ou trinta vezes (uma delas, no quadro extendido do espetáculo apresentado pelo *mahout* Subhro e seu elefante indiano em Lisboa). De fato, a Índia é mencionada até no discurso de Saramago ao recebimento do prêmio Nobel – e é com este discurso que percebemos que Goa, a limítrofe Goa, é na verdade o ponto de entrada de Saramago para o vasto espaço conceitual do subcontinente indiano. Para este romancista politicamente engajado do século XX, a Goa do século XVI em diante serve de metonímia para a Índia, e a Índia, por sua vez, é metáfora para um espaço a um só tempo de sedução e de estranhamento – território de todos, mas espaço hegemônico de ninguém. Saramago declara:

> Ao menos uma vez na vida, todo autor foi, ou terá de ser, Luís de Camões, ainda que não tenha escrito o Sôbolos Rios [...]. Entre corte, os nobres e os censores da Santa Inquisição, entre os amantes do passado e as desilusões da velhice prematura, entre a dor do escrever e a alegria do ter-escrito, foi este homem enfermo, a retornar pobre da Índia, para onde muitos iam unicamente para enriquecer, foi este soldado cego de um olho, ferido na alma, foi este sedutor de nenhuma fortuna que nunca mais irá fazer acelerar os corações das damas da corte quem eu coloquei no palco em uma peça chamada *Que farei com este livro?*, cujo final repete outra pergunta, a única realmente importante, aquela para a qual nunca

> saberemos se há resposta suficiente: "O que *você* fará com este livro?"

Meu estudo teve seu ímpeto inicial com esta enigmática sinalização à identidade do português indo-goano fornecida por Saramago, a qual sugere que a Índia enriqueceu não somente a imaginação portuguesa, mas a imaginação mundial, por aproximadamente quinhentos anos pós-coloniais. *De que modo, então, leremos o "livro de Goa", metonímia para o "livro da Índia", que por sua vez é metonímia do "livro do Brasil", por vez, ainda, metonímia para o "livro do mundo" hoje?*

Tenho sugerido aqui que Monsenhor Dalgado e Professor Soares, como autores e goanos, são em algum sentido "personagens" que simbolicamente representam o gênio e o espírito do nobre Luís de Camões, a quem Saramago tanto admira. A partir disto, a recuperação pós-colonial de seus textos e de suas presenças históricas poderia constituir quase uma obrigação moral para este romancista radical de Portugal, Saramago. Cada um apresenta-se com um livro em mãos, escrito em português indo-goano, com a marcação de Devanagari (cujas variações são usadas pelas línguas modernas indianas), ou talvez com a notação romana, mas falados em Konkani, insistentemente reformulando a questão de Camões a José: *Que fará você com este livro?*

Neste ponto, o crítico resistente a levantar essa questão – essa questão simples e contrafatual Que fará você com este livro? – poderá questionar minha improvável proposição. Seria de modo algum esclarecedor, pode-se perguntar, assim situar a procura pelo histórico em um arquivo fictício? Uma coisa é apresentar um estudo sobre a obra de Saramago, e outra empreitada diferente é considerar o papel histórico de personagens eminentes como Dalgado e Soares na história "real" da construção da Índia. Por que criar tão estranha ligação entre os dois? O que ganhamos com esta conjunção literária? Tal apelo à "narrativa contrafatual", por todo seu estilo pós-colonial, não seria essencialmente inconsistente?

Aqui, minha defesa, minha resposta a essa crítica legítima, seria que este método "contrafatual" de investigação deriva do profundo impulso imaginário que motiva toda descoberta literária; a esse respeito, ele não chega a ser tão superficial quanto é investigativo. No mínimo, nos leva a:

1. Procurar novas e céticas abordagens à constituição do conhecimento e proporcionar outros ângulos de visão com os quais observar concepções familiares.
2. Estabelecer conexões intertextuais novas e interessantes.
3. Localizar múltiplas fontes de fertilização-cruzada e hibridismo – linguísticos, profissionais, nacionais, geográficos.

Além disso, neste ponto devemos nos lembrar do aforismo filosófico em epígrafe em *Todos os nomes*: "Conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens" (Livro das Evidências).

Como o linguista Dalgado iria imediatamente perceber, Goa, Soares, Saramago são apenas alguns nomes em um universo infinito de nomes. De modo a não serem apenas "dados", mas entendidos e respeitados pelo que são, os nomes precisam entrar em um "registro político" (do que o Registro Central de Nascimentos, Casamentos e Mortes, de Saramago, é um retrato irônico); eles precisam ser constantemente reconhecidos, legitimados, atualizados e feitos visíveis. Tal é a tarefa do escritor pós-colonial, o crítico pós-colonial. Em *Influência dos vocábulos portugueses*, Dalgado, por exemplo, identifica detalhadamente os vários "agentes que trabalhavam separadamente ou simultaneamente" para introduzir o vocabulário português na Ásia. Estes incluíam, em suas próprias palavras, como traduzidas por Anthony Xavier Soares:

(a) direct dominion – dominação direta

(b) commercial connection – conexão comercial

(c) political influence – influência política

(d) vicinage of Portuguese colonies – proximidade a colônias portuguesas

(e) religious propaganda – propaganda religiosa

(f) con-sociation of many vernaculars in certain cities – associação de muitos vernáculos em algumas cidades

(g) borrowings from a contiguous language or from a more important language which had already been influenced – empréstimos de uma
língua coexistente ou de uma língua mais importante que já havia sido influenciada

(h) c o-existence of Indo-Portuguese – coexistência do indo-português

(i) Anglo-Indian vocabulary – vocabulário anglo-indiano

Dalgado então mapeia infatigavelmente 47 grupos de línguas, começando com seu amado Konkani, mas também levando em conta distanciados como o árabe e o tibeto-birmanês, além de timorês, balinês e até nicobarinês.

> O nicobarinês (Ilhas Nicobar) não é uma língua cultivada, e não tem caracteres próprios; mas possui uma variedade de dialetos, que variam de acordo com as Ilhas e seus povos. Os postugueses devem ter passado por estas ilhas em suas viagens e emprestado muitos de seus vocábulos, como *rei*, *chumbo*, *sal*, *lebre* e *cobra*, os quais não são encontrados nas outras línguas.

"A verdade", Dalgado conclui após centenas de páginas de documentação detalhada, "é que a influência civilizatória de Portugal em seus primeiros domínios e os povos com que fez contato eram, em vários sentidos, muito extensos, profundos e duradouros". Poucos negariam a dedicação acadêmica que Dalgado tem neste ponto. Seu mapeamento do império linguístico dos portugueses é impressionante preciso e vasto. Ao mesmo tempo, entretanto, poucos hoje concordariam com sua visão simpática à "influência civilizatória" do império.

Historiadores de hoje identificariam sua vontade de documentação e classificação obsessiva como constitutivos de um ato metafórico de plantar a bandeira do império em territórios distantes. Eles possivelmente até interpretariam sua tentativa de implementar uma cátedra de Konkani no coração da Universidade de Lisboa como um ato de domesticação de uma Índia de outro modo indomável e incontinente.

De fato, o próprio Dalgado é implicitamente crítico quando honestamente lista fatores como "dominação direta", "conexão comercial", "influência política" e "propaganda religiosa" como os principais instrumentos para a expansão do vocabulário português e da visão de mundo ocidental. Minha conjectura, então, é a de que, inserindo estas ideias "coloniais" de Dalgado no âmbito do pós - colonialismo de Saramago, estamos, dentre outras coisas, dando abertura a um nova perspectiva, uma nova abertura que permite a nós

ter uma noção tanto da tensão quanto da complementariedade destas posições “opostas”. Saramago opina objetivamente:

> A democracia não está funcionando neste mundo. O que está funcionando é o poder das finanças internacionais. As pessoas envolvidas nestas atividades governam o mundo de fato. Há uma espécie de concubinagem entre os ditos poder político e poder financeiro, o que é a negação da democracia real.

Ele prossegue. “As pessoas podem me perguntar: o que propõe então?”, e responde:

> Não proponho coisa alguma, sou um romancista [...] [Mas] a questão é que se eu tivesse que propor algo, que seria? Eu proporia o que às vezes tenho chamado de *desenvolvimento para trás*, o que aparenta ser uma contradição, porque pode-se apenas desenvolver em uma linha direta para frente. *Desenvolvimento para trás* significa, muito simplesmente, o seguinte: o nível que atingimos – não os ricos, mas os da classe média-alta – permite-nos viver confortavelmente.
>
> *Desenvolvimento para trás* seria dizer, Vamos parar aqui e virar-nos para aqueles bilhões de pessoas que foram deixadas para trás. Claro, tudo isto é utópico. Eu vivo em Lanzarote, uma ilha de cinquenta mil habitantes, e o que acontece no resto do mundo acontece no resto do mundo. Eu não aspiro ser o salvador do mundo, mas vivo com a crença simples de que o mundo poderia ser um lugar melhor [...]. A revolução mundial que eu espero – por favor, perdoe minha visão utópica – seria a da bondade. Se nós dois levantássemos hoje e disséssemos, Hoje não farei mal a ninguém, e no dia seguinte o fizéssemos novamente, e vivêssemos por estas palavras, o mundo mudaria em pouco tempo.

Dalgado e Soares, como observamos, foram homens forjados por suas localidades e histórias coloniais em circunstâncias bem diferentes das de Saramago, e ainda assim seria

difícil crer que os três teriam visões muito diferentes de uma “revolução do bem”, que libertaria imaginativamente a localidade dupla de Goa e Índia colonizadas, as quais poderiam constituir o “resto do mundo” de Saramago. Para mim, este é o valor final da construção de uma narrativa contrafatual, com a noção utópica de uma democracia da literatura em seu ponto de sustentação, assim como apresentei hoje.

Ao menos momentaneamente, tal narrativa nos fornece a maravilhosa visão de uma aproximação das ideologias dissonantes da colônia e da pós-colônia, das cronologias cindidas dos séculos XIX e XXI e das geografias da Europa e da Índia no imaginário pós - colonial. Nós podemos, juntos, aqui em São José do Rio Preto, através da obra de um romancista “distante” como José Saramago, visualizar intimamente e a história contrafatual de uma Goa que talvez nunca tenha existido, de uma Índia que talvez nunca tenha sido, de um Brasil que talvez nunca tenha sido – mas que poderiam no futuro vir a ser.

Tradução e revisão: Hugo Giazzi e Fernando A. Poiana

LATIN@ INDETERMINATE RACIAL IDENTITY: THE RACIALIZED, FOREIGN AND UNDOCUMENTED "OTHER"

Enid Trucios-Haynes

(University of Louisville, KY, USA)

ABSTRACT

Latinos increasingly view themselves and are viewed by others in the United States as a distinct racial group. The immigration policy debates are viewed as a Latino issue by the larger public. The Southern Poverty Law Center tracks hate groups targeting on Latinos. The idea of Latinos as a racial group is accepted by Latinos themselves as evidenced by the fact that, as a group, Latinos select the category of "other race" on the decennial U.S. census. It may be time to advocate for a distinct Latino racial classification in the U.S. census and other federal and state reporting.

Copyright Enid Trucios-Haynes (2015)

Good Morning – Distinguished University leaders, colleagues and students.

Thank you for the invitation to speak with you today about an important issue in the United States which is how Latin@s are perceived by national policy makers and the general public. It is an important issue because the perceptions of Latin@s a key to greater political power, enhanced legal protection under the U.S. Constitution and within the immigration system, and the ability of Latin@s to build effective alliances with other communities of color in the United States. It is my view that Latin@s in the U.S. today possess a racial identity based on internal and external identification factors, however the ambivalence about this racial identity on the part of many within the group limits Latin@ power and influence. The result is an indeterminate racial identity for Latin@s that simply does not fit in the U.S. hierarchical racial framework.

This position of Latin@s in U.S. society is important to me both personally and professionally. I am an immigration law scholar and immigration law attorney. I have been in this field since I was a law student working on asylum cases for those fleeing conflict in Central America in the 1980s. I practiced immigration law in New York City in the 1980s and early 1990s. During that time, I worked on amnesty cases as a pro bono attorney after the 1986

Immigration Reform and Control Act created the opportunity for undocumented individuals to file for regular immigration status. I have taught immigration law at the Brandeis School of Law at the University of Louisville since the early 1990s, including the semester when the 9/11/2001 attacks occurred in New York, Pennsylvania and Washington, D.C. At that time, I was co-teaching with the retired member of Congress, Honorable Ron Mazzoli, who was the architect of the 1986 immigration reforms. Together we tried to assure students that the actions of some should not be represent an entire group. It is a lesson that I continue to teach today in my immigration law classes.

I mention all of this to say I have been around a long time. My scholarship has focused on critical race theory, U.S. constitutional and immigration law, and the relatively new field of critical Latino theory in the 1990s aimed at placing Latin@s in the center of new scholarly inquiry about race and the law. It is clear to me that today, in the United States, Latin@s are under assault and are scapegoated for many of our society's problems – some are real issues but many are imaginary concerns.

The treatment of Latin@s in the U.S. is also a personal issue for me. I am Latin@ and I identify in the U.S. as Afro-Latina. My mother is from Puerto Rico. She moved to the U.S. when she was nine years old. My father is half Panamanian and half Peruvian. My grandparents on my father's side moved to the United States in the mid-1920s – my grandmother moved from Panama and my grandfather moved from Peru. They met in New York City and had four U.S. citizen sons together. My father was the youngest of these children.

My grandparents also were undocumented. My grandmother moved to the United States as a young woman to work as a housekeeper for an American family. My grandfather worked aboard a merchant ship and stayed in New York City when the boat stopped there.

I tell this story because the history of Latin@s in the U.S. is an immigration history. When my grandfather was detained by immigration officials in a workplace raid in the 1950s at the restaurant where he worked, there was a path for him to fix his immigration status. Luckily, at that time in the 1950s, there was a law that allowed long-term residents to change their status to lawful permanent residents. There was a path to citizenship for my grandparents – a path to become full members of the society to which they dedicated their entire lives. This path no longer exists and has not existed for decades. In the past twenty years, the immigration restrictions targeting undocumented individuals, who are largely Latin@, were put into place

during a time period of scapegoating immigrants as criminals and exaggerated concerns about how Latin@ and Asian immigration was changing the "complexion" of the United States. The concern in the mid-1990s was that Latin@ immigrants were "browning" America.

The 2015 public image of Latin@s in the U.S. is a foreign, racialized outsider, too often labelled as undocumented or, worse, by the pejorative term of "illegal immigrant" or "illegal alien." Anti-immigrant rhetoric has exploded once again in recent years and is sharply focused on Latin@s. Latin@s are viewed as foreign and, like other immigrants of color, incapable of assimilating. All Latin@s can find themselves targeted as "aliens" – as the term implies – outsiders from another planet. Alien is the term used in the Immigration and Nationality Act of 1952 to identify all noncitizens.

Latin@s are a racialized group within the predominantly black-white paradigm for understanding race in the U.S. News commentators often discuss "black" and "brown" issues to compare the experiences of African Americans and Latin@s by framing issues in a civil rights perspective. I rely on theory of racial identity formation that is based on both internal and external identification. This acknowledges that races and racial differences are socially constructed, yet also recognizes "the concept of race continues to play a fundamental role in structuring and representing the social world" (Omi & Winant, 1994). In this view, although the biological basis for racial identity is an illusion, race is "a concept which signifies and symbolizes social conflicts and interests by referring to different types of human bodies" (Omi & Winant, 1994). Similarly, we can understand race and racial difference as the result of "historically contingent social systems of meaning that attach to elements of morphology and ancestry" (Haney Lopez, 1996).

Legal scholarship about Latin@s is indeterminate about whether Latin@s should be viewed as a race or ethnicity within the U.S. racial identification framework. The emergence of critical Latino legal scholarship has not led to significant insights on this important topic. Yet today, Latin@s understand their identity in the United States in racial terms, regardless of their racial identity in their countries of origin or ancestry. Latin@s are recognized as the "majority-minority" further demonstrating this racial group identity. This new reality brings the promise of increased political power, coalition building with other communities of color, and increased federal constitutional protection generally and within the immigration law system.

Today Latin@s are viewed as a racial group, although often public policy discussions focus on the black-white divide. This is not surprising given what has been described the "American Dilemma:" the ideal of all persons being created equal and the "basic characteristic of race prejudice—a hierarchicalized sense of group position" (Myrdal, 1944). Latin@s occupy a "position" within this entrenched racial hierarchy, despite some ambivalence among Latin@s about the existence of a racial group identity.

The Latin@ external racial group identification is evident as measured by news commentary, public perception, and the anti-immigrant state and local laws targeting undocumented individuals. Today, public discourse about race, racism and racial diversity includes Latin@s. Some have suggested that the U.S. framework should be viewed as a racial subordination paradigm that analyzes racial subordination across a multiplicity of racial and ethnic identities (Crook, 2008). Racial hierarchy in the U.S. today incorporates a form of "racial stratification," which accepts the model of a "hierarchical structure" between communities of color instead of a model that "emphasizes the subordinate position of all racial and ethnic minorities" (Gotanda, 1996).

The fear of the "browning" of the United States underlies much of the current political discourse about immigration and Latin@s within the Republican Party and in the nation as a whole. And, too often, the two subjects are conflated creating a reflexive link between immigration, particularly undocumented immigration, and the Latin@ community in the U.S. We have seen this story before. In the 1990s proposals were debated to drastically restrict *all* immigration. The arguments in favor severely limiting immigration were premised on the idea that newer immigrants, principally Latin@s and Asians, were incapable of assimilating in the United States because of their race (Brimelow, 1995). At that time, these restrictionist proposals were understood to reflect a strong anti-Latin@ sentiment and stemmed from the belief that the U.S. national identity is based on a White, Western European, Christian identity, which was threatened by continued Latin@ and Asian immigration (Johnson, 1996; Hing, 1993).

A presumption of foreignness is a central feature of the Latin@ racial group identity as well. The nativist-racist critique of immigration also is not new. The term "nativist racism" has been used to describe the 1990s anti-immigrant movement. The opposition to expanded Latin@ and Asian immigration was premised on perceived cultural differences deemed insurmountable to the assimilation of these newer non-white immigrants. (Chang & Aoki, 1993). Earlier

versions of the nativist racist opposition to immigration in the 1920s was characterized by hostility to government assimilation efforts. At the time, the new immigrants were from the Mediterranean and were seen as a threat to adulterate the Anglo-Saxon white race (Wade, 1996).

Today in the U.S., the racialized view of new immigrants has hardened into an anti-Latin@ sentiment that appears to be shared widely by the public. An Associate Press poll released just one week before the 2012 U.S. presidential election showed that most Americans expressed anti-Latin@ sentiments. A 2011 AP survey found that 52 percent of Whites expressed explicit anti-Latin@ attitudes. A corresponding implicit bias test used in 2012 found that 57 percent of whites had an implicit bias against Latin@s. To compare, there poll established significant explicit anti-Black prejudice which measured 51 percent, and implicit bias against Blacks was measured at 56 percent in the test.

The racialization of Latin@s also occurs explicitly through U.S. immigration law and policy. All immigrants of color face similar challenges because of the ongoing presumption of foreignness. The presumption applies to U.S. citizens, whether naturalized or native-born, who are perceived to be immigrants of color. One Asian-American legal scholar has referred to this presumption of foreignness as “wearing” the border on his person at all times. The term “illegal immigrant” also is a racially coded term to refer to Latin@s generally, and more recently to Mexicans. It is estimated that 77% of the undocumented population in the U.S. is Latin@ and this percentage has remained relatively steady over the past decade. The term “influx” is used regularly to describe the newer streams of immigrants, suggesting marauding masses overwhelming a local population. It is an “influx” -- an unwanted amount – of Latin@s moving into new areas within the U.S. especially throughout the South to North Carolina, Georgia, South Carolina and Alabama. This feared “influx” often refers to undocumented migrants to the U.S. who are primarily Latin@.

The changing rhetoric about immigrants has occurred at a time when Latin@ and Asian immigration to the U.S. has increased tremendously during the past three decades. One law scholar has commented - immigration law historically has been conceived as a mechanism to prevent poor and working noncitizens of color from migrating to, and harshly treating those living in, the United States (Johnson, 2010).

The rush of state and local anti-immigrant laws enacted in the mid-2000s were designed to exclude Latin@ immigrants by limiting access to housing and work, or were attempts by state

to directly intrude on the federal regulatory power over immigration. Although many of the laws were adopted in the South and Southwest, Pennsylvania adopted one of the earliest exclusionary laws in 2006. These laws, by their terms, targeted anyone perceived to be an undocumented individual, including U.S. citizens and long-term permanent residents. In Arizona, the law that was invalidated by the U.S. Supreme Court in 2012 required local law enforcement to identify those they perceived to be deportable, primarily those they perceived to be undocumented.

These anti-immigrant laws have been analogized to Jim Crow laws that excluded African Americans from communities and legally enforced segregation of Blacks and Whites throughout the U.S. from the end of the Civil War in 1865 until 1954 (McKanders, 2010). State legislators and city-council members supporting these laws purported to address the failure of the federal government to restrict undocumented immigration. Opponents of these laws charged that the motivation was to enable discrimination and exclusion of all Latin@s, regardless of their immigration status, especially in the South where immigrant communities were largely nonexistent two decades ago (McKanders, 2010). In a situation where the terms of the legislation does not explicitly target a racial group, generally the U.S. constitutional equality requirement does not apply. Neutral laws focused on "undocumented" individuals rather than Latin@s are not explicit enough about the desire to harm Latin@s to fit into the legal framework for equal protection under the law.

We see the dominant view of all Latin@s as a racialized, foreign and undocumented "other" in the 2015 Republican Party presidential nomination process. The candidates for president all have targeted undocumented immigration and this has been understood to be an attack on the Latin@ population. Candidate Donald Trump's inflammatory rhetoric about the undocumented population in the U.S. and Mexicans, linked stereotypes about Latin@s to immigration status and criminal activity. The speech was criticized by many as racist and a form of hate speech against Latin@s generally (Vasquez, 2015). The speech delivered on June 16, 2015 stated:

> *"When Mexico sends its people, they're not sending their best. They're not sending you. They're not sending you. They're sending people that have lots of problems, and they're bringing those problems with us. They're bringing drugs. They're bringing crime. They're rapists. And some, I assume, are good people."*

It has been reported that anti-immigrant groups have joined forces with white supremacy neo-nazi nationalist groups to support the 2015 Trump campaign. Candidate Trump's widely reported viewpoint about Latin@s has be tied directly to violence directed toward Latin@s. One report documented that a Latino man in in the U.S. was beaten and urinated upon by two white men who cited Candidate Trump as the reason for their actions because "he is right" about "deporting all illegals"(Vasquez, 2015).

This type of vicious rhetoric fomenting violence against Latin@s has been increasing over the past decade. Increased hate crimes against Latin@s were linked to the anti-immigrant state and local laws enacted in many states in the South in the mid-2000s. A 2007 Southern Poverty Law Center report found that "vicious public denunciations of undocumented, brown-skinned immigrants -- once limited to hard-core white supremacists and a handful of border-state extremists -- are increasingly common among supposedly mainstream anti-immigration activists, radio hosts, and politicians. . . much of it implicitly encourages or even endorses violence by characterizing immigrants from Mexico and Central America as 'invaders,' 'criminal aliens,' and 'cockroaches.'"

Latin@s also are perceived as a racial group in U.S. civil rights discourse. The news media report on "black" and "brown" public policy linking the issues of Latin@s to the civil rights struggle of African Americans. Public policy discussions about discrimination, educational achievement, incarceration rates and other issues focus on both Latin@s and African Americans. Latin@s perceive these issues in the civil rights framework also. The Pew Research Center reported in 2010 that a growing majority of Latin@s say that discrimination is a major problem preventing Latin@s from succeeding in the U.S. and this sentiment was most strongly expressed by Latin@s born outside the United States (Lopez, Morin & Taylor, 2010). This discrimination was recognized by the wider U.S. community as well. In 2010, more Americans viewed Latin@s as the most targeted group for discrimination.

Today, Latin@s in the United States themselves share a racialized view of their own group identity. This appears to be true despite the tremendous diversity of Latin@s who include those who have lived in the U.S. for many generations, those who are recent new immigrants and new citizens, those who are living in the U.S. without legal immigration status, those who speak English, Spanish, a Amerindian language or just one language, those who see themselves as brown, black, indio, creole or white, and those who may see themselves as Mexican, Puerto

Rican, Cuban, Guatemalan or a national of one of the many countries in Latin America. The fact that Latin@s see themselves through many different lenses has made this question of whether, as a group, Latin@s are a race or ethnicity all the more important.

Most Latin@s today view themselves as part of the Latin@ racial group according a 2015 Pew Research Center report (Report, 2015). This view of Latin@ heritage as a racial identity was found among Latin@s of varied age groups and language capabilities. The Pew study surveyed Latin@s who were English dominant, Spanish dominant, and bilingual. Further, when Latin@s identify themselves as multiracial Latin@s they include their Latin@ race and another race, e.g., black or white.

The racial identity among Latin@s clearly is multidimensional and does not fit neatly into the traditional racial categories used by the U.S. government. The federal government classifications recognize different racial groups (Black, White, American Indian and Asian-Pacific Islander) and recognize just one ethnic group, Hispanic/Latino, which it defines as: "A person of Cuban, Mexican, Puerto Rican, South or Central American, or other Spanish culture or origin, regardless of race." This definition was initially adopted by the federal government in 1977 when it decided to count the number of "Hispanics" in the United States.

The federal government definition is inconsistent with common understandings, and is so narrow it might not even include Brazilians. The Merriam Webster standard dictionary defines Latin@ to include: "a person who was born or lives in South America, Central America, or Mexico or a person in the U.S. whose family is originally from South America, Central America, or Mexico." The full definition included: (1) a native or inhabitant of Latin America; (2) a person of Latin-American origin living in the United States. Merriam Webster defines Latin America to include (1) Spanish America & Brazil. The Oxford Dictionary identifies Latin America to include: "the parts of the American continents where Spanish or Portuguese is the main national language (i.e., Mexico and, in effect, the whole of Central and South America including many of the Caribbean islands)."

The census of the U.S. population occurs every ten years as mandated by the U.S. Constitution. The varying definitions and terms used to identify Latin@s in the decennial census over the past eighty years illustrates how the law has constructed the Latin@ group identity, and the existence of a longstanding Latin@ racial identity. The census reflects self-identification by individuals, and the racial categories on censuses have the function of creating racial group

identity. As one scholar has commented, the census categories "do not merely capture demographic realities, but rather reflect and help to create political realities and ways of thinking and seeing. The categories are themselves intellectual products, social markers, and policy tools" (Jenkins, 2004).

The Latin@ responses to the last two decennial censuses in 2000 and 2010 showed an overrepresentation of those checking the "other race" category. This confirms that Latin@s view that their background as a *racial* background. The 2010 Census indicated that among self-identifying Latin@s, fully 37% selected "some other race" and an additional 6% selected two or more race boxes, one of which could be "some other race." This is significant because less than 1% of non-Latin@s checked "some other race" and just 2% selected two or more race boxes (Humes, Jones and Ramirez, 2011).

Latin@s were designated as White in the 1940 and 1950 Census, unless individuals identified as Native American or some other race that was non-white. The 1960 Census also coded Latin@s as white again. The 1970 Census focused on the "Spanish heritage population" defined to include those with a Spanish surname or Spanish language usage in the five southwestern states, those born in Puerto Rico or within three Mid-Atlantic states, and those Spanish speaking individuals in the rest of the United States. One problem of the 1970 Census was it did not account for Spanish speaking individuals who might not have any ancestors in a Spanish speaking country (Rodriguez, 1992).

The 1980 Census attempted to cure the deficiencies of the 1970 Census that had identified Latin@s too broadly and inaccurately. The 1980 Census asked individuals to indicate their national origin or ancestry (descent) as "Mexican, Puerto Rican, Cuban or other Spanish/Hispanic Origin." A significant number of Latin@s responding to the 1980 census indicated their national origin group in the "other" race box. The 1990 Census sought to address this unanticipated response from Latin@s and included boxes for a separate race and a separate ethnicity identification. The Census Bureau reported that 40% of Latin@ respondents in 1980 and 1990 failed to check both a race and an ethnicity box, and it estimated that over 97% of the persons reporting in the "other race" category were Latin@ (Omi, 1997). The 2000 and 2010 censuses contained five racial categories: American Indian or Alaska Native, Asian, Black or African-American, Native Hawaiian or Other Pacific Islander and White. There were two categories for ethnicity: "Hispanic or Latino," and "Not Hispanic or Latino." Until the 2010

census, “no single set of racial categories has been used in more than two censuses, and most were only used once” (Martin, 1992).

The census data indicates that Latin@s possess a *racial* identity – one that is not reflected in the census questions (Martin, 1992). It also establishes that a separate *racial* group identity has existed for decades, given the overwhelming Latin@ identification as an “other race” since 1980. The multidimensional nature of Latin@ identity also is not reflected in the restrictive racial categories available for U.S. census identification. A Latin@ race box on the decennial census would address these issues.

Latin@s also experience the effects of a racial group identity in the United States. Discrimination against Latin@s persists despite its growing political power. The Latin@ vote was key to the election of President Obama in both 2008 and 2012. Latin@s are now the largest minority group in the United States, according to the 2010 Census, numbering 50.5 million or 16% of the total population. Latin@s accounted for 50% of the U.S. growth over the 2000 to 2010 decade. However, Latin@ voting power is not proportionate to their share of the population: Latin@s represented only 7% of all voters in 2010 (Lopez, 2011).

The lack of an established racial group identity arguably impedes the political power of Latin@s, the development of genuine cross cultural coalitions, and the pursuit of equality within the U.S. constitutional structure. Alliances are more likely when groups view their issues from a shared framework. For example, employment and hiring discrimination is an issue experienced by Latin@s and African Americans and could be a source of coalition building but this has yet to flourish (McCanders, 2010). The lack of an explicit racial group identification permits the U.S. Supreme Court to avoid the obvious racial implications of immigration law and policy. The Court’s review of the SB 1070 Arizona law, which targeted people for appearing to be undocumented immigrants, did not focus on constitutional protections relating to equality or preventing discrimination. During oral argument in the case, *Arizona v. U.S.* (2012), the first question asked by Chief Justice John Roberts of the U.S. Solicitor General, who represented the federal government in its challenge to the Arizona law, was to confirm that the case was not a racial discrimination case, thereby dismissing an entire body of relevant law.

Immigration reform has been stymied in the U.S. House of Representatives by exaggerated concerns about border security linking undocumented immigration with national security concerns. The anti-Latino hysteria since the mid-1990s which explodes into the public

discourse every few years has been part of this equation. Today the U.S. is in the midst of the longest time period without major immigration reform. The last time Congress passed immigration reform legislation was in 1996 in the midst of the widespread public conviction that immigrants were engaged in extensive criminal behavior. The explicit fear was the "browning of America" discussed above. The restrictionist immigration reform measures enacted in 1996, three laws in total, were enacted a mere ten years after the 1986 amendments that established an immigration amnesty program for undocumented workers. The shifting political dynamics that led to populist opposition to immigration are mutually reinforced by anti-Latin@ rhetoric that existed in 1996 and has not ceased in the past twenty years.

Latin@s should embrace their external racial identity, demand recognition, and actively challenge seemingly neutral anti-immigrant legislation for what it is – a form of racial discrimination. There are consequences to the indeterminate racial group identity of Latin@s within the U.S. race framework. Latin@s are perceived as a racial group by others and obviously are targeted by discriminatory rhetoric and practices. Yet, the coalitions that might exist among communities of color are not forming, and the legal remedies that could be available have not been applied. In part, the law has constructed Latin@s as the foreign, racialized and undocumented "other" who falls outside of the familiar constructs that are an important feature of U.S. society.

But this is changing. Today the two features of racial identity – internal and external identification – are merging. This may be the final, necessary and transformative step to full participation in U.S. society.

REFERENCES

Lopez, M.H., Morin, R. & Taylor, P. (2010). *Illegal Immigration Backlash Worries, Divides Latinos*. Report of Pew Hispanic Center. Retrieved from http://www.pewhispanic.org/2010/10/28/iii-discrimination-deportation-detainment-and-satisfaction/

Gotanda, N., Multiculturalism and Racial Stratification, in Mapping Multiculturalism 239-250 (Avery F. Gordon & Christopher Newfield, eds., 1996)

Jamie L. Crook, From Hernandez v. Texas to the Present: Doctrinal Shifts in the Supreme Court's Latina/o Jurisprudence, 11 Harv. Latino L. Rev. 19, 30 (2008)

Peter Brimelow, Alien Nation: Common Sense About America's Immigration Disaster 9 (1995)

Kevin R. Johnson, *Fear of an "Alien Nation": Race, Immigration and Immigrants*, 7 Stan. L. & Pol'y Rev. 111, 112 (1996)

Bill Ong Hing, *Beyond the Rhetoric of Assimilation and Cultural Pluralism: Addressing the Tension of Separatism and Conflict in an Immigration-Driven Multiracial Society*, 81 Cal L. Rev. 863, 870-74 (1993).

Robert S. Chang & Keith Aoki, *Centering the Immigrant in the Inter/National Imagination*, 85 Cal. L. Rev. 1395, 1401-1405 (1997), 10 La Raza L.J. 309, 315-19 (1998).

David R. Wade, The Conclusion That A Sinister Conspiracy of Foreign Origin Cntrols Organized Crime: The Influence of Nativism in the Kefauver Committee Investigation, 16 N. Ill. U. L. Rev. 371, 381 (1996)

Karla Mari McKanders, Black and Brown Coalition Building During the "Post-Racial" Obama Era, 29 St. Louis U. Pub. L. Rev. 473, 485 (2010)

Kevin R. Johnson, The Intersection of Race and Class in U.S. Immigration Law and Enforcement, Law & Contemp. Probs., Fall 2009, at 1, 2

Tina Vasquez, I've experienced a new level of racism since Donald Trump went after Latinos, http://www.theguardian.com/commentisfree/2015/sep/09/donald-trump-racism-increase-latinos

Discrimination Against Hispanics, Daily Number, Jan. 19, 2010, Pew Research Center, http://www.pewresearch.org/daily-number/discrimination-against-hispanics/

Pew Research Center, Multiracial in America Proud, Diverse and Growing in Numbers, June 11, 2015 at http://www.pewsocialtrends.org/2015/06/11/multiracial-in-america/

Laura Dudley Jenkins, Race, Caste and Justice: Social Science Categories and Antidiscrimination Policies in India and the United States, 36 Conn. L. Rev. 747, 751-52 (2004)

Clara E. Rodriguez, Race, Culture and Latino "Otherness" in the 1980 Census, 73 Soc. Sci. Q. 930 (1992)

Elizabeth Martin et al, *Context Effects for Census Measures of Race and Hispanic Origin*, 54 Pub. Opinion Q. 551, 553 (1992).

Michael Omi, *Our Private Obsession, Our Public Sin: Racial Identity and the State: The Dilemmas of Classification*, 15 Law & Ineq. 7, 13 (1997)

Arizona, v. United States, 2012 WL 1425227 (U.S.), 33 (U.S.Oral.Arg.,2012)

Jeffrey Passel, D'Vera Cohn, and Mark Lopez, Census 2010: 50 Million Latinos--Hispanics Account for More Than Half of Nation's Growth in Past Decade, Pew Hispanic Center, Mar. 24, 2011

LATINO VOTERS 2012 AND BEYOND: WILL THE FASTEST..., 11 Election L.J. 118

Mark Hugo Lopez, The Latino Electorate in 2010: More Voters, More Non-Voters, Pew Hispanic Center, Apr. 26, 2011.

Gunnar Myrdal, An American Dilemna 5 (1944)

Immigration Policy Center, Extremists Hijack Immigration Debate: Increased Reports of Hate Crimes and Discrimination Aimed at U.S.- and Foreign-Born Latinos (updated March 2008).

Michael Omi & Howard Winant, Racial Formation in the United States from the 1960s to the 1990s, at 55 (2d ed. 1994)

Ian F. Haney López, White by Law: The Legal Construction of Race 100 (1996)

A IDENTIDADE RACIAL INDETERMINADA LATIN@: O "OUTRO" RACIALIZADO, ESTRANGEIRO E NÃO DOCUMENTADO

Enid Trucios-Haynes

(University of Louisville, KY, EUA)

RESUMO

Os latinos cada vez mais se veem e são vistos nos Estados Unidos como um grupo racial distinto. Os debates sobre a política de imigração são vistos pelo grande público como uma questão latina. A *Southern Poverty Law Center* (organização de advocacia sem fins lucrativos especializada em direitos civis) monitora grupos de ódio cujos alvos são os latinos. A ideia dos latinos como um grupo racial é aceita pelos próprios latinos, como é evidenciado no fato de que, como grupo, eles selecionam a categoria "outra raça" no censo decenal norte-americano. Pode ser que seja hora de defender uma classificação racial distinta para o latino no censo norte-americano e em outros relatórios federais e estaduais.

Copyright Enid Trucios-Haynes (2015)

Bom dia – Distintos dirigentes da universidade, colegas e alunos.

Obrigado pelo convite para falar com vocês hoje sobre uma questão importante nos Estados Unidos, que é como os Latin@s são vistos pelos que fazem a política nacional e o público em geral. Ela é uma questão importante porque as visões d@s Latin@s são uma chave para maior poder político, proteção legal reforçada pela Constituição dos Estados Unidos e dentro do sistema de imigração, e a habilidade d@s Latin@s de construir alianças efetivas com outras comunidades de cor nos Estados Unidos. Para mim, @s Latin@s nos Estados Unidos hoje possuem uma identidade racial baseada em fatores internos e externos de identificação, embora a ambivalência sobre essa identidade racial por parte de muitos dentro do grupo limite o poder e a influência Latin@. O resultado é uma identidade racial indeterminada para @s Latin@s, que simplesmente não se encaixam no quadro racial hierárquico dos Estados Unidos.

Essa posição d@s Latin@s na sociedade dos Estados Unidos é importante para mim pessoal e profissionalmente. Sou uma estudiosa do direito de imigração e advogada de

imigração. Trabalho nessa área desde quando eu era uma aluna de direito trabalhando em casos de asilo para aqueles que fugiam do conflito na América Central nos anos 1980. Trabalhei com direito de imigração em Nova Iorque nos anos 1980 e início dos 1990. Naquele período, trabalhei em casos de anistia como advogada voluntária após a Lei de Controle e Reforma da Imigração. Ensino direito de imigração na Brandeis School of Law da Universidade de Louisville desde o início dos anos 1990, incluindo o semestre quando ocorreram os atentados de 11/09/2001, em Nova Iorque, Pensilvânia e Washington, D.C. Naquela época, eu estava lecionando junto com um membro aposentado do Congresso, o honorável Ron Mazzoli, que foi o arquiteto das reformas de imigração de 1986. Juntos nós tentamos convencer os alunos que as ações de alguns não deveriam representar todo um grupo. Essa é uma lição que eu continuo a ensinar hoje nas minhas aulas de direito de imigração.

Menciono tudo isso para dizer que tenho longa experiência na área. Meus estudos acadêmicos enfocam a teoria crítica de raça, direito de imigração e constitucional dos Estados Unidos, e o campo relativamente novo da teoria crítica Latina nos anos 1990 buscou colocar @s Latin@s no centro de um novo questionamento acadêmico sobre raça e direito. Está claro para mim hoje que, nos Estados Unidos, @s Latin@s estão sob ataque e são bode expiatório para muitos dos problemas da nossa sociedade – algumas são questões reai,s mas outras são preocupações imaginárias.

O tratamento d@s Latin@s nos Estados Unidos também é uma questão pessoal para mim. Eu sou Latin@ e sou identificada nos Estados Unidos como Afro-Latina. Minha mãe é de Porto Rico. Ela se mudou para os Estados Unidos quando tinha nove anos de idade. Meu pai é meio panamenho e meio peruano. Meus avós paternos se mudaram para os Estados Unidos em meados dos anos 1920s – minha avó veio do Panamá e meu avô veio do Peru. Eles se conheceram na cidade de Nova Iorque e tiveram quatro filhos, cidadãos estadunidenses. Meu pai era o mais jovem dessas crianças.

Meus avós também não tinham documentos. Minha avó se mudou para os Estados Unidos quando jovem para trabalhar como empregada doméstica para uma família americana. Meu avô trabalhava a bordo de um navio mercante e ficava na cidade de Nova Iorque quando a embarcação parava lá.

Eu conto essa história porque a história d@s Latin@s nos Estados Unidos é uma história de imigração. Quando meu avô foi detido por oficiais de imigração numa *blitz* ao restaurante onde ele trabalhava nos anos 1950, havia um caminho para ele regularizar sua situação de imigração. Felizmente, àquela altura nos anos 1950, havia uma lei que autorizava os residentes de longa data a alterarem sua situação para residentes permanentes legais. Havia um caminho para a cidadania para os meus avós – um caminho para se tornarem membros efetivos da sociedade para a qual haviam dedicado as suas vidas inteiras. Esse caminho deixou de existir há décadas. Nos últimos vinte anos, as restrições à imigração com alvo nos indivíduos sem documentação, que são na sua maioria Latin@s, entraram em vigor numa época de imigrantes sendo tomados como bodes expiatórios para criminosos e de preocupações exageradas sobre como a imigração Asiática e Latin@ estava mudando a "feição" dos Estados Unidos. A preocupação em meados dos anos 1990 era que imigrantes Latin@s estavam
"amarronzando" a América.

A imagem pública d@s Latin@s nos Estados Unidos em 2015 é a do estrangeiro, forasteiro racializado, muito frequentemente tratado como sem documentos, ou pior, pelo termo pejorativo "imigrante ilegal" ou "alien ilegal". A retórica anti-imigrante tem explorado @s Latin@s nos últimos anos e focalizado neles. Latin@s são vistos como estrangeiros e, como outros imigrantes de cor, incapazes de serem assimilados. Todos @s Latin@s são tratados como "aliens" – como o termo implica – forasteiros de outro planeta. "Alien" é o termo usado na Lei de Imigração e Nacionalidade de 1952 para identificar todos os não cidadãos.

@s Latin@s são um grupo racializado dentro de um paradigma predominantemente branco-negro para entender raça nos Estados Unidos. Novos comentaristas frequentemente discutem questões "negras" e "marrons" para comparar as experiências dos Afro-americanos e d@s Latin@s enquadrando as questões numa perspectiva de direitos civis. Eu me apoio na teoria de formação da identidade racial que é baseada em uma identificação tanto interna quanto externa. Essa teoria aceita como hipótese que as raças e as diferenças raciais são construídas socialmente, mas também reconhece que "o conceito de raça continua tendo um papel fundamental na estruturação e representação do mundo social" (Omi & Winant, 1994). Nessa perspectiva, embora a base biológica para a identidade racial

seja uma ilusão, raça é “um conceito que significa e simboliza conflitos e interesses sociais ao fazer referência a tipos diferentes de corpos humanos” (Omi & Winant, 1994). De modo similar, podemos entender raça e diferença racial como o resultado de “sistemas de sentido social historicamente contingentes que se juntam a elementos de morfologia e ancestralidade.” (Haney Lopez, 1996).

Não há consenso nos estudos legais a respeito d@s Latin@s sobre se @s Latin@s deveriam ser vistos como raça ou etnia dentro do quadro de identificação racial dos Estados Unidos. A emergência de estudos legais e críticos sobre @s Latin@s não levou a ideias significativas sobre esse importante assunto. Mas hoje, @s Latin@s entendem sua identidade nos Estados Unidos em termos raciais, não importando sua identidade racial no seu país de origem ou ancestralidade. Latin@s são reconhecidos como a “maioria-minoria” demonstrando ainda mais essa identidade de grupo racial. Essa nova realidade traz a promessa de maior poder político, construção de coalizões com outras comunidades de cor, e maior proteção constitucional federal dentro do sistema legal de imigração e em geral.

Hoje @s Latin@s são vistos como um grupo racial, embora frequentemente as discussões de política pública enfoquem a divisão negro-branco. Isso não é surpresa, dado o que tem sido descrito como “dilema americano”: o ideal de todas as pessoas sendo criadas igualmente e “a característica básica do preconceito racial – um sentido hierarquizado de posição de grupo” (Myrdal, 1944). @s Latin@s ocupam uma “posição” dentro dessa hierarquia racial entrincheirada, apesar de alguma ambivalência entre @s Latin@s sobre a existência de uma identidade de grupo racial.

A identificação como grupo racial externo d@ Latin@ é evidente nos comentários dos noticiários, na percepção pública e nas leis anti - imigrante locais e estaduais mirando em indivíduos sem documentação. Hoje, o discurso público sobre raça, racismo e diversidade racial inclui @s Latin@s. Alguns já sugeriram que o quadro dos Estados Unidos deveria ser visto como um paradigma de subordinação racial que analisa subordinação racial através de uma multiplicidade de identidades raciais e étnicas (Crook, 2008). A hierarquia racial nos Estados Unidos hoje incorpora uma forma de “estratificação racial” que aceita o modelo da “estrutura hierárquica” entre comunidades de cor ao invés do modelo que “enfatiza a posição subordinada de todas as minorias étnicas e raciais”

(Gotanda, 1996). O medo de “amarronzar” os Estados Unidos subjaz muito do discurso político atual sobre imigração e Latin@s dentro do Partido Republicano, e na nação como um todo. E, com demasiada frequência, os dois assuntos são confundidos, criando uma ligação reflexiva entre imigração, particularmente imigração sem documentação, e a comunidade Latin@ nos Estados Unidos. Já vimos essa história antes. Nos anos 1990, propostas para reduzir drasticamente *todo tipo* de imigração foram debatidas. Os argumentos a favor de severamente limitar a imigração tomavam como premissa a ideia de que os imigrantes mais novos, principalmente @s Latin@s e @s Asiátic@s, não seriam capazes de se assimilar nos Estados Unidos por causa das suas raças. (Brimelow, 1995). Ao mesmo tempo, entendia-se que essas propostas restritivas refletiam um forte sentimento anti-Latin@ e tinham origem na crença de que a identidade nacional dos Estados Unidos é baseada na identidade Branca, da Europa Ocidental e Cristã, que estava ameaçada pela imigração cada vez maior de Latin@s e Asiátic@s. (Johnson, 1996; Hing, 1993).

Uma presunção de estrangeirice também é um elemento central para a identidade de grupo racial d@ Latin@. A crítica nativista e racista à imigração também não é nova. O termo “racismo nativista” tem sido usado para descrever o movimento anti-imigrante dos anos 1990. A oposição à imigração Latin@ e Asiática expandida tomava como premissa as diferenças culturas percebidas e consideradas intransponíveis para a assimilação desses novos imigrantes não brancos. (Chang & Aoki, 1993). Versões anteriores da oposição racista nativista à imigração nos anos 1990 eram caracterizadas pela hostilidade aos esforços de assimilação feitos pelo governo. Na época, os novos imigrantes vinham do Mediterrâneo e eram vistos como ameaça de alteração da raça branca anglo-saxônica (Wade, 1996).

Atualmente nos EUA, a visão racializada de novos imigrantes tem se amalgamado em um sentimento anti-Latin@ que parece ser amplamente partilhado pelo público. Uma enquete da Associate Press divulgada apenas uma semana antes das eleições presidenciais dos Estados Unidos de 2012 mostrou que a maioria dos americanos expressam sentimentos anti-Latin@s. Um levantamento de 2011 da AP revelou que 52 por cento dos brancos expressaram atitudes anti - Latin@s. Uma enquete correspondente sobre preconceito implícito usada em 2012 revelou que 57 por cento dos brancos tinham algum preconceito implícito contra Latin@s. Para efeitos de comparação, a enquete mostrou um significante

preconceito explícito contra negros, chegando a 51 por cento, ao passo que o preconceito implícito chegou a 56 por cento.

A racialização d@s Latin@s também ocorre explicitamente através das leis e políticas dos Estados Unidos. Todos os imigrantes de cor enfrentam desafios parecidos devido ao atual preconceito com o estrangeiro. O preconceito se aplica aos cidadãos americanos, tanto os naturalizados quanto nativos, que são vistos como imigrantes de cor. Um estudante de direito asiático americano se referiu a este preconceito como se sempre "vestisse" as fronteiras. O termo "imigrante ilegal" é também algo racialmente cunhado para fazer referência a Latin@s em geral, e mais recentemente a mexicanos. Estima-se que 77% da população com documentação irregular dos EUA seja Latin@, e que esta porcentagem tenha se mantido relativamente estável na última década. O termo "influxo" é usado regularmente para descrever os novos fluxos de imigrantes, sugerindo massas esmagadoras que prejudicariam a população local. É um "influxo" - uma quantidade indesejada - de Latin@s chegando em novas áreas pelos Estados Unidos, especialmente por todo o sul: Carolina do Norte, Georgia, Carolina do Sul e Alabama. Este temido "influxo" muitas vezes se refere a imigrantes em situação irregular nos EUA, que são majoritariamente Latin@s.

A retórica inconstante sobre os imigrantes aconteceu em um tempo em que a imigração Latin@ e asiática para os Estados Unidos cresceu em larga escala no decorrer das últimas três décadas. Um estudante de direito comentou: "a lei da imigração foi historicamente concebida como um mecanismo para impedir pessoas de cor pobres e empregadas que não sejam cidadãs de migrar, e para tratar duramente aqueles que já vivem nos Estados Unidos (Johnson, 2010).

A corrida presidencial e as leis anti-imigração locais promulgadas na metade dos anos 2000 foram criadas para excluir imigrantes Latin@s ao limitar o acesso a moradia e trabalho, ou mesmo como tentativas estatais de interferir diretamente no poder federal de regulamentação sobre a imigração. Embora muitas das leis tenham sido adotadas no sul e no sudeste, foi a Pensilvânia que adotou uma das primeiras leis exclusivistas em 2006. Estas leis, de acordo com seus termos, têm como alvo qualquer pessoa identificada como irregular, incluindo cidadãos americanos e residentes permanentes de longa data. No

Arizona, a lei que foi invalidada pela Suprema Corte dos Estados Unidos em 2012 requeria reforço da lei local para identificar aqueles que deveriam ser deportados, principalmente aqueles em situação irregular.

Estas leis anti-imigrante foram comparadas às leis de Jim Crow, que excluíram os afro-americanos de comunidades e reforçaram legalmente a segregação entre brancos e negros pelos EUA a partir do fim da Guerra Civil, em 1865, até 1954 (McKanders, 2010). Legisladores federais e membros das câmaras municipais que apoiam estas leis pretenderam apontar a falha do governo federal em restringir a imigração irregular. Opositores destas leis afirmam que a motivação era possibilitar discriminação e exclusão de todos @s Latin@s, independentemente de suas situações de imigração, especialmente no sul, onde comunidades de imigrantes eram muito escassas há duas décadas (McKanders, 2010). Em uma situação em que os termos da legislação não visam explicitamente um grupo racial, geralmente o requerimento de igualdade constitucional dos Estados Unidos não se aplica. Leis neutras focadas em indivíduos "irregulares" em vez de Latin@s não são suficientemente explícitas no que diz respeito ao desejo de dificultar a entrada de Latin@s na estrutura legal, que proporciona a mesma proteção legal.

Podemos observar a visão dominante de tod@s @s Latin@s como um "outro" racializado, estrangeiro e irregular no processo de nominação presidencial do Partido Republicano em 2015. Todos os candidatos à presidência tiveram como alvo a imigração irregular, o que foi entendido como um ataque à população Latin@. O discurso inflamado do candidato Donald Trump a respeito da população irregular e dos mexicanos nos EUA ligou estereótipos sobre a situação da imigração Latin@ e atividades criminais. O discurso foi considerado por muitos como racista e como uma forma de discurso de ódio contra os Latin@s de modo geral (Vasquez, 2015). O discurso, proferido em 16 de junho de 2015, dizia:

> *"Quando o México manda seu povo, não estão nos enviando seu melhor. Não estão enviando você. Não estão enviando você. Estão enviando pessoas que têm muitos problemas, e estão trazendo estes problemas com eles. Estão trazendo drogas. Estão trazendo crime. São estupradores. E alguns, acredito, são boas pessoas".*

Tem-se relatado que grupos anti-imigrantes juntaram forças com grupos nacionalistas brancos de supremacia neonazista para apoiar a campanha de Trump em 2015. O ponto de vista amplamente divulgado do candidato Trump sobre @s Latin@s tem sido diretamente relacionado à violência contra estes. Há um relato que documenta que um homem latino, nos EUA foi agredido por dois homens brancos, que ainda urinaram sobre ele. Citaram o candidato Trump como a razão por trás de suas ações, porque "ele está certo" sobre "deportar todos os ilegais" (Vasquez, 2015).

Este tipo de discurso cruel que fomenta a violência contra Latin@s tem crescido ao longo da última década. Os crescentes crimes de ódio contra Latin@s foram relacionados ao estado anti-imigrante e às leis locais promulgadas em muitas cidades do sul ao longo dos anos 2000. Um relatório do Southern Poverty Law Center de 2007 mostra que "denúncias públicas cruéis de ações contra imigrantes irregulares de pele parda - anteriormente limitadas a grupos radicais de supremacia branca e alguns grupos radicais de estados fronteiriços - são cada vez mais comuns entre grupos de ativistas anti-imigração supostamente mais brandos, radialistas e políticos... o que implicitamente encoraja ou até mesmo apoia a violência ao caracterizar os imigrantes do México e América Central como "invasores", "alienados criminosos", e "baratas"".

@s Latin@s também são percebidos como um grupo racial no discurso de direitos civis dos Estados Unidos. As mídias falam sobre as políticas públicas de "negros" e "pardos" ligando os problemas d@s Latin@s às lutas de direitos civis de afro-americanos. Discussões de políticas públicas referentes à discriminação, metas educacionais, taxas carcerárias e outras questões são focadas tanto em Latin@s quanto em afro-americanos. @s Latin@s detectam estes problemas também na esfera dos direitos civis. O Pew Research Center apontou que em 2010 uma crescente maioria de Latin@s diz que a discriminação é um grande problema que os impede de ter sucesso nos EUA, e este sentimento foi mais fortemente expresso por Latin@s nascidos fora do país (Lopez, Morin & Taylor, 2010). Esta discriminação foi reconhecida também pela mais ampla comunidade dos Estados Unidos. Em 2010, mais americanos viram este grupo como o maior alvo de discriminação.

Atualmente, os próprios Latin@s nos Estados Unidos partilham de uma visão racializada de sua própria identidade de grupo. Isso aparenta ser verdade, apesar da enorme

diversidade de Latin@s, que inclui aqueles que viveram nos EUA por muitas gerações, aqueles que são imigrantes recém-chegados e novos cidadãos; aqueles que estão vivendo nos Estados Unidos sem as condições legais de imigração; aqueles que falam inglês, espanhol, uma língua indígena americana ou apenas uma língua; aqueles que veem a si mesmos como pardos, negros, índios, crioulos ou brancos, e aqueles que veem a si mesmos como mexicanos, porto riquenhos, cubanos, guatemalenses, ou pertencentes a uma das muitas nações da América Latina. O fato d@s Latin@s verem a si mesmos através de diferentes óticas fez da questão de se tratarem de uma raça ou uma etnicidade ainda mais importante.

A maior parte d@s Latin@s hoje veem a si mesmos como parte do grupo racial Latin@, de acordo com o relatório do Pew Research Center (Report, 2015). Essa visão da herança Latin@ como parte de uma identidade racial foi observada entre pessoas pertencentes a faixas etárias variáveis e com habilidades linguísticas diferentes .O estudo fez um levantamento de Latin@s que dominavam inglês, espanhol, ou bilíngues .Além disso, quando identificam a si mesmos como Latin@s multirraciais, incluem sua própria raça junto com alguma outra, como brancos ou negros.

A identidade racial entre Latin@s é claramente multidimensional e não se encaixa de modo sistemático nas categorias raciais tradicionais usadas pelo governo dos Estados Unidos. As classificações do governo federal reconhecem diferentes grupos raciais (negros, brancos, nativos americanos e provenientes asiáticos das ilhas do pacífico) e reconhecem apenas um grupo étnico; hispânico/latino, e o define como: um indivíduo cubano, mexicano, porto riquenho, das Américas do sul ou central, ou de outra cultura hispânica, ou origem, independendo da “raça". Esta definição foi inicialmente adotada pelo governo federal dos Estados Unidos em 1977, quando decidiu calcular o número de "hispânicos" em seu território.

A definição do governo federal é inconsistente com entendimentos comuns, e é tão estreita que pode até mesmo não incluir brasileiros. O dicionário comum Merriam Webster define que por Latin@ entende-se: "uma pessoa que nascida ou que vive na América do Sul, América Central, México, ou uma pessoa nos Estados Unidos que tenha família originária da América do Sul, América Central, ou México. A definição completa incluiu:

(1) habitante nativo da América Latina; (2) uma pessoa de origens latino-americanas vivendo nos Estados Unidos. Merriam Webster define que América do Sul inclui América hispânica e Brasil. O Dicionário Oxford afirma que a América Latina inclui: "as partes dos continentes americanos onde o espanhol ou português são as principais línguas nacionais (ou seja, México, e, de fato, toda a América Central e do Sul, incluindo muitas das ilhas do Caribe)."

O censo da população dos Estados Unidos ocorre a cada dez anos conforme determinação da Constituição dos Estados Unidos. Os variados termos e definições usados para identificar Latin@s no censo decenal ao longo dos últimos 80 anos ilustram como a lei tem construído a identidade do grupo Latin@, e a existência de uma longa identidade racial Latin@. O censo reflete autoidentificação por indivíduos, e as categorias raciais em censos têm a função de criar uma identidade de grupo racial. Como um estudioso comentou, as categorias de censo “não capturam simplesmente realidades demográficas, mas refletem e ajudam a criar realidades políticas e modos de pensar e de ver. As próprias categorias são produtos intelectuais, marcadores sociais e instrumentos políticos” (JENKINS, 2004).

As respostas d@s Latin@s para os dois últimos censos decenais em 2000 e 2010 mostraram uma representação exagerada daqueles que assinalaram a categoria “outra raça”. Isto confirma que @s Latin@s veem que a sua experiência é uma experiência *racial*. O Censo 2010 indicou que entre aquel@s que se autoidentificaram latin@s, 37% selecionou totalmente “alguma outra raça” e um adicional de 6% selecionou duas opções de raça, das quais uma poderia ser “alguma outra raça”. Isto é significativo porque menos de 1% de não-Latin@s marcaram a opção “alguma outra raça” e apenas 2% selecionou duas ou mais opções de raça do censo (HUMES; JONES; RAMIREZ, 2011).

@s Latin@s foram designados como Brancos nos censos de 1940 e 1950, salvo os indivíduos identificados como nativos americanos ou alguma outra raça que era não-branca. O Censo 1960 também codificou @s Latin@s como brancos novamente. O Censo 1970 focou na “população de herança espanhola” definida para incluir aqueles com sobrenome espanhol ou com uso de língua espanhola nos cinco estados do sudoeste, aqueles nascidos em Porto Rico ou em três estados Médio-Atlânticos, e aqueles indivíduos falantes de espanhol no resto dos Estados Unidos. Um problema do Censo 1970 foi que ele não

contabilizou indivíduos falantes de espanhol que poderiam não ter quaisquer ancestrais em um país falante de espanhol.

O Censo 1980 tentou sanar as deficiências do Censo 1970, que havia identificado @s Latin@s tão larga e imprecisamente. O Censo 1980 pediu aos indivíduos para que eles indicassem a sua origem nacional ou a sua ascendência (descendência) como “mexicana, porto-riquenha, cubana ou outra origem espanhol-hispânica”. Um número significativo de Latin@s que responderam ao Censo 1980 indicou seu grupo de origem nacional na opção de raça “outra”. O censo de 1990 procurou tratar resolver essa resposta inesperada d@s Latin@s e incluiu opções de uma raça separada e uma identificação de etnia separada. O departamento de recenseamento relatou que 40% d@s Latin@s entrevistad@s em 1980 e 1990 falharam marcando simultaneamente uma opção de raça e outra de etnia, e estima-se que mais de 97% das pessoas que relataram pertencer à categoria “outra raça” eram Latin@s (OMI, 1997). Os censos de 2000 e de 2010 continham cinco categorias raciais: indígena americano ou nativo do Alaska, asiático, negro ou afro - americano, havaiano nativo ou outro insulano do Pacífico e branco. Havia duas categorias para etnia: “hispânico ou latino”, e “não hispânico ou latino”. Até o Censo 2010, “nenhum conjunto de categorias raciais foi usado em mais de dois censos, e a maioria foram utilizados apenas uma vez" (MARTIN, 1992).

Os dados do censo indicam que @s Latin@s possuem uma identidade *racial* — uma identidade que é refletida nas questões do censo (MARTIN, 1992). Eles também estabelecem que uma identidade distinta de grupo *racial* já havia existido por décadas, considerando a avassaladora identificação Latin@ como uma “outra raça” desde 1980. A natureza multidimensional da identidade Latin@ também não se reflete nas categorias raciais restritivas disponíveis para identificação no censo dos Estados Unidos. Uma opção de seleção Latin@ no censo decenal resolveria essas questões.

@s Latin@s também experimentam os efeitos de uma identidade de grupo racial nos Estados Unidos. Discriminação contra Latin@s persiste apesar do seu crescente poder político. O voto d@s Latin@s foi essencial para a eleição de Obama em 2008 e 2012. @s Latin@s são agora o maior grupo minoritário dos Estados Unidos, de acordo com o Censo 2010, com um número 50,5 milhões ou 16% da população total. @s Latin@s foram

responsáveis por 50% do crescimento dos Estados Unidos ao longo da década de 2000 para a década de 2010. Entretanto, os latin@s foram responsáveis por 50% do crescimento dos Estados Unidos ao longo da década de 2000 até a década de 2010. Entretanto, o poder de voto Latin@ não é proporcional à sua parcela populacional: @s Latin@s representaram somente 7% de todos os eleitores em 2010 (LOPEZ, 2011).

A falta de uma identidade de grupo racial estabilizada indiscutivelmente entrava o poder político d@s Latin@s, o desenvolvimento de coalizações interculturais e a busca por igualdade dentro da estrutura constitucional dos Estados Unidos. Alianças são mais prováveis quando grupos visualizam as suas questões a partir de um quadro compartilhado. Por exemplo, o preconceito de emprego e de contratação é um problema experimentado por Latin@s e afro-americanos e poderia ser uma fonte de formação de coalização, mas isso ainda tem de prosperar (McCanders, 2010). A falta de uma identificação explícita de grupo racial permite que a Suprema Corte dos Estados Unidos evite as implicações raciais óbvias de legislação e de política. A revisão feita pela Corte da Lei Estadual do Arizona SB 1070, que teve como alvo as pessoas que aparentam ser imigrantes ilegais, não se concentrou em proteções constitucionais em matéria de igualdade ou de prevenção à discriminação. Durante as discussões orais sobre o caso, *Arizona vs. Estados Unidos* (2012), a primeira pergunta feita pelo Chefe de Justiça John Roberts, da Procuradoria-Geral dos Estados Unidos, que representou o governo federal em sua contestação à lei estadual de Arizona, foi no sentido de confirmar que o caso não era de discriminação racial, dispensando, assim, um conjunto inteiro de leis pertinentes.

A reforma da imigração foi impedida na Câmara dos Deputados dos EUA por preocupações exageradas sobre a segurança das fronteiras que ligam imigração ilegal com preocupações de segurança nacional. A histeria anti-Latino desde meados da década de 1990, que explode no discurso público a cada poucos anos tem sido parte desta equação. Hoje, os Estados Unidos se encontram no meio do mais longo período sem uma reforma importante da imigração. A última vez que o Congresso aprovou uma legislação de reforma da imigração foi em 1996, em meio à convicção pública generalizada de que os imigrantes estavam envolvidos em comportamento criminal extensivo. O medo explícito foi o "escurecimento da América" discutido acima. As medidas de reforma de imigração

restricionistas promulgadas em 1996, três leis no total, foram aprovadas apenas dez anos após as alterações de 1986, que estabeleceram um programa de anistia de imigração para trabalhadores ilegais. A mudança da dinâmica política que levou à oposição populista à imigranção são mutualmente reforçadas por um discurso anti-Latin@ que existia em 1996 e ainda não cessou nos últimos vinte anos.

@ Latin@s devem abraçar a sua identidade racial externa, exigir reconhecimento, e ativamente contestar a legislação anti-imigrante aparentemente neutra por aquilo que ela é — uma forma de discriminação racial. Há consequências para o grupo de identidade racial indeterminado de Latin@s no âmbito racial dos Estados Unidos. @s Latin@s são percebidos como um grupo racial por outros e são obviamente alvos de discurso e práticas discriminatórios. No entanto, as coalizões que possam existir entre as comunidades de cor não estão se formando, e os recursos legais que poderiam estar disponíveis não têm sido aplicados. Em parte, a lei tem construído @s Latin@s como o estrangeiro, racializado e o "outro" em situação irregular que cai fora das construções familiares que são uma característica importante da sociedade norte-americana.

Mas isso está mudando. Hoje as duas características de identidade racial – a identificação interna e externa – estão se fundindo. Este pode ser o último, necessário e transformador passo para a plena participação na sociedade norte-americana.

Tradução e revisão: Leandro Valentin, Pedro Graziano e Fernando A. Poiana

REFERENCES

Lopez, M.H., Morin, R. & Taylor, P. (2010). *Illegal Immigration Backlash Worries, Divides Latinos*. Report of Pew Hispanic Center. Retrieved from http://www.pewhispanic.org/2010/10/28/iii- discrimination-deportation-detainment-and-satisfaction/

Gotanda, N., Multiculturalism and Racial Stratification, in Mapping Multiculturalism 239-250 (Avery F. Gordon & Christopher Newfield, eds., 1996)

Jamie L. Crook, From Hernandez v. Texas to the Present: Doctrinal Shifts in the Supreme Court's Latina/o Jurisprudence, 11 Harv. Latino L. Rev. 19, 30 (2008)

Peter Brimelow, Alien Nation: Common Sense About America's Immigration Disaster 9 (1995)

Kevin R. Johnson, *Fear of an "Alien Nation": Race, Immigration and Immigrants*, 7 Stan. L. & Pol'y Rev. 111, 112 (1996)

Bill Ong Hing, Beyond the Rhetoric of Assimilation and Cultural Pluralism: Addressing the Tension of Separatism and Conflict in an Immigration-Driven Multiracial Society, 81 Cal L. Rev. 863, 870-74 (1993).

Robert S. Chang & Keith Aoki, Centering the Immigrant in the Inter/National Imagination, 85 Cal. L. Rev. 1395, 1401-1405 (1997), *10 La Raza L.J. 309, 315-19 (1998)*.

David R. Wade, The Conclusion That A Sinister Conspiracy of Foreign Origin Cntrols Organized Crime: The Influence of Nativism in the Kefauver Committee Investigation, 16 N. Ill. U. L. Rev. 371, 381 (1996)

Karla Mari McKanders, Black and Brown Coalition Building During the "Post-Racial" Obama Era, 29 St. Louis U. Pub. L. Rev. 473, 485 (2010)

Kevin R. Johnson, The Intersection of Race and Class in U.S. Immigration Law and Enforcement, Law & Contemp. Probs., Fall 2009, at 1, 2

Tina Vasquez, I've experienced a new level of racism since Donald Trump went after Latinos, http://www.theguardian.com/commentisfree/2015/sep/09/donald- trump-racism-increase-latinos

Discrimination Against Hispanics, Daily Number, Jan. 19, 2010, Pew Research Center, http://www.pewresearch.org/daily- number/discrimination-against-hispanics/

Pew Research Center, Multiracial in America Proud, Diverse and Growing in Numbers, June 11, 2015 at http://www.pewsocialtrends.org/2015/06/11/multiracial-in-america/

Laura Dudley Jenkins, Race, Caste and Justice: Social Science Categories and Antidiscrimination Policies in India and the United States, 36 Conn. L. Rev. 747, 751-52 (2004)

Clara E. Rodriguez, Race, Culture and Latino "Otherness" in the 1980 Census, 73 Soc. Sci. Q. 930 (1992)

Elizabeth Martin et al, Context Effects for Census Measures of Race and Hispanic Origin, 54 Pub. Opinion Q. 551, 553 (1992).

Michael Omi, *Our Private Obsession, Our Public Sin: Racial Identity and the State: The Dilemmas of Classification*, 15 Law & Ineq. 7, 13 (1997) *Arizona, v. United States, 2012 WL 1425227 (U.S.), 33 (U.S.Oral.Arg.,2012)*

Jeffrey Passel, D'Vera Cohn, and Mark Lopez, Census 2010: 50 Million Latinos--Hispanics Account for More Than Half of Nation's Growth in Past Decade, Pew Hispanic Center, Mar. 24, 2011

LATINO VOTERS 2012 AND BEYOND: WILL THE FASTEST..., 11 Election L.J. 118

Mark Hugo Lopez, The Latino Electorate in 2010: More Voters, More Non-Voters, Pew Hispanic Center, Apr. 26, 2011.

Gunnar Myrdal, An American Dilemna 5 (1944)

Immigration Policy Center, Extremists Hijack Immigration Debate: Increased Reports of Hate Crimes and Discrimination Aimed at U.S.- and Foreign-Born Latinos (updated March 2008).

Michael Omi & Howard Winant, Racial Formation in the United States from the 1960s to the 1990s, at 55 (2d ed. 1994)

Ian F. Haney López, White by Law: The Legal Construction of Race 100 (1996)

QUESTÃO EM TORNO DAS PERSONAGENS EM *HELENA* (1876), DE MACHADO DE ASSIS

Ana Carolina Sá TELES
FFLCH/USP – SP (FAPESP/CNPq)
anacarolinateles2009@gmail.com

RESUMO

Os leitores do século 20 tendem a ver *Helena* (1876) como um romance estranho ao ciclo machadiano. Em *Ressurreição* (1872), o foco recaíra sobre o esquema de caracteres. Em *A mão e a luva* (1874), a narrativa continuou sóbria, delineando a protagonista ambiciosa que tenta se movimentar no contexto patriarcal do Rio oitocentista. Já em *Helena*, apenas dois anos depois, o tom do romance mudaria drasticamente, ao ser conduzido como folhetim. Segundo Guimarães (2004, p. 161), o "recurso ao melodrama" não pode ser compreendido como "desvio de rota", quando se considera a recepção. Isto é, a crítica coeva tinha repreendido o elemento moral, a falta de ação e de lances sentimentais em *Ressurreição* e em *A mão e a luva*. Portanto, o tom melodramático em *Helena* pode ser visualizado como estratégia buscada pelo romancista. Além disso, o folhetim incorporou um tipo de forma e de tonalidade que pareciam ser efetivamente desejadas pelo público leitor de então. O que se observa é que a mudança que ocorre na forma e no tom do romance não deixa de acompanhar a mudança no delineamento das personagens. A questão é visível, por exemplo, na passagem de *Ressurreição* a *Helena*. Enquanto o primeiro tem como efeito uma espécie de frustração das expectativas românticas, o último tenta (não sem problemas) ir ao encontro delas. No entanto, existem continuidades no âmbito das personagens. *Helena* ainda apresenta o trabalho com os caracteres e o ciúme de Estácio não deixa de ecoar a esterilidade subjetiva de Félix. Assim, este trabalho pretende abordar a questão das personagens em *Helena* como romance que continuou a prática dos caracteres, mas, ao mesmo tempo, apresentou elementos diversos na constituição das personagens, como, por exemplo, a tentativa de diferenciação dos protagonistas e a figuração literária de dinâmicas do desejo inconsciente nas personagens.

Palavras-chave: Machado de Assis; *Helena*; caracteres; diferença; inconsciente.

Primeiramente, agradeço à organização do III Congresso Internacional do PPG- Letras "Caminhos da Literatura: contextos, contatos e contrastes" da UNESP e a todos os participantes e ouvintes. Esta comunicação faz parte do Projeto de Doutorado "Entre caráter e diferença: personagens machadianas em *Ressurreição*, *Helena* e *Dom Casmurro*", orientado pelo Prof. Hélio Seixas Guimarães na FFLCH-USP, desde 2014, que contou com bolsa do CNPq e atualmente conta com bolsa da FAPESP.

O Projeto de Doutorado "Entre caráter e diferença: personagens machadianas em *Ressurreição*, *Helena* e *Dom Casmurro*" tem como um de seus objetivos delinear uma teoria das personagens que se encontra subjacente à obra machadiana. Pretendemos desenvolver

essa análise por meio da leitura da correspondência, dos textos críticos e dos romances do próprio autor.

Em *Ressurreição*, primeiro romance de Machado de Assis, publicado em 1872, ele declara na "Advertência" que sua ideia ao escrever o livro foi colocar em ação um pensamento de Shakespeare: "*Our doubts are traitors, and make us lose the good we oft might win, by fearing to attempt*"[1]; e adiciona: "Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro" (ASSIS, 2008, p. 236).

Portanto, desde o prólogo, espera-se que o interesse do romance seja desdobrado da "pessoa moral"[2] das personagens. De fato, o interesse da narrativa encontra-se especialmente no estudo do perfil de Félix, protagonista atormentado, que é mordido pelo ciúme e acredita numa traição que lhe parece apenas possível. Assim, no fim do livro, o narrador informa ao leitor que a traição não aconteceu. Lívia, o par romântico de Félix, era fiel. O romance, então, é arrematado com o retorno do mote shakespeariano sobre a dúvida subjetiva, que se confirma central para a narrativa:

> Dispondo de todos os meios que o podiam fazer venturoso, segundo a sociedade, Félix é essencialmente infeliz. A natureza o pôs nessa classe de homens pusilânimes e visionários, a quem cabe a reflexão do poeta: "perdem o bem pelo receio de o buscar" (ASSIS, 2008, p. 314).

O que lemos em *Ressurreição*, portanto, é o estudo de caracteres. No início, apresenta-se uma galeria de tipos. Desde esse primeiro romance, por exemplo, encontramos um dos tipos mais ilustres da ficção machadiana: o parasita (ASSIS, 2008, p. 239). No caso dos protagonistas, no entanto, a técnica do caráter é desenvolvida de forma a imprimir uma marca moral complexa nas personagens.

Hélio de Seixas Guimarães observa que, na recepção imediata de *Ressurreição*, os críticos contemporâneos de Machado de Assis achavam que este era um livro "frio" e "pouco imaginativo" (2004, p. 132-138). Isso se dá porque o autor evoca paradigmas românticos em

---

[1] Amanda Rios Herane faz a seguinte observação sobre o mote retirado de *Medida por Medida*, na dissertação *Um estudo de Ressurreição, primeiro romance de Machado de Assis*: "Conforme a edição de *Ressurreição* utilizada neste trabalho, a edição do romance publicada pela Garnier em 1872 traz, em nota, a seguinte tradução do texto: "São as nossas dúvidas uns traidores, que nos fazem perder muita vez o bem que poderíamos obter, incutindo-nos o receio de o tentar" (ASSIS, 1977, p. 61). (HERANE, 2011, p. 14).

[2] Esse termo foi usado por Machado de Assis com frequência em seus escritos críticos. Um dos usos mais notáveis do termo foi na critica ao *Primo Basílio*, de Eça de Queirós, em 1878 (ASSIS, 2008).

Ressurreição, apenas com a intenção de frustrá-los, instigando o leitor a repensar suas preferências literárias.

Ainda no mesmo estudo, Guimarães observa como em *Helena*, ao contrário, Machado de Assis buscou o emprego do melodrama e de paradigmas românticos justamente para engajar o público leitor (2004, p. 158-162). Ainda assim, *Helena* é um livro que não se conforma totalmente à proposta do Romantismo. Dessa maneira, gostaríamos de abordar o fato de que existem continuidades e rupturas na passagem de *Ressurreição* a *Helena*.

Em *Ressurreição*, as personagens se apresentam conforme um esquema bastante coerente de contraste entre os caracteres. Assim, por exemplo, temos o caráter de Félix, que é austero, e o caráter de Meneses, que é ingênuo e romântico. Ao mesmo tempo, existe uma oposição de caracteres dentro do par romântico principal da narrativa, Lívia e Félix. As ações de Lívia mostram que ela tem "fibra moral". Já as desconfianças de Félix lançam o protagonista num turbilhão de ciúme, que é conforme a um caráter moralmente estéril.

O que observamos no quadro das personagens de *Helena* é um pouco diferente. Ou seja, as personagens não se encontram arranjadas conforme um esquema coerente, mas antes se dividem de forma um pouco truncada. Assim, elas vão desde o caráter típico até a personagem que se diferencia. As personagens que se diferenciam são, sobretudo, os protagonistas, Helena e Estácio. Eles podem ser vistos de diversas formas como, por exemplo: personagens individualizadas; personagens moralmente diferenciadas; ou ainda, como personagens descentradas que podem ser lidas pela chave da teoria psicanalítica.

No que toca a essa espécie de irregularidade no quadro das personagens, é importante retomar a fortuna crítica de *Helena*. Para o momento, gostaríamos de citar a leitura de Roberto Schwarz e de Alfredo Bosi sobre o romance.

Schwarz compreende *Helena* como um romance fraturado entre uma moldura realista e um enredo melodramático. No entanto, ele reconhece em *Helena* um primeiro passo para a representação do favor e do paternalismo, segundo uma estilização propriamente nacional, que pratica a "frequentação alexandrina e mercurial de todos os estilos" (2007, p. 146), ainda que com falhas de execução. Ele também demonstrou como a variação de estilos que estão descosidos em *Helena* se mostra na variação de modos das personagens (2007, p. 148).

Bosi, por sua vez, não compreende Helena como uma heroína romântica, mas antes como um ser de exceção, que é moralmente diferenciado, segundo a tradição da análise moral clássica de Pascal e dos céticos dos seiscentos, como La Rochefoucauld e La Bruyère (2007, p. 59), que constituem referências significativas para Machado de Assis.

A leitura dos dois críticos diverge, mas essa divergência não é propriamente o tema desta apresentação. Gostaríamos antes de debater sobre as personagens como problema relevante e diferencial para o projeto estético de Machado de Assis, especialmente em *Helena*.

Nesse sentido, importa o fato de que Roberto Schwarz acusa em *Helena* a primeira experimentação machadiana de figuração literária do inconsciente. Isto ocorre na composição de Estácio, que é atormentado por desejos que ele desconhece e pelo ciúme que lhe consome. Nesse sentido, para Schwarz, Estácio é uma personagem que faz o autor navegar por "águas modernas", enquanto Helena seria uma personagem desinteressante (SCHWARZ, 2007, p. 138), já que simbolizaria o Bem, de forma exemplar.

Ao mesmo tempo, Alfredo Bosi aponta em *Helena* um dos primeiros momentos da ficção machadiana em que a pessoa nasce do tipo. Para Bosi, o ponto mais relevante a ser considerado numa análise das personagens do romance é que Helena não se conforma à sua sociedade, nem se configura como tipo, mas sim como pessoa:

> Há personagens que melhor se chamariam pessoas, e que resistem tanto às suas paixões quanto à comum tentação de subir na hierarquia do meio em que lhes foi dado viver (BOSI, 2007, p. 43).
> O que podia variar, e que a sensibilidade do escritor saberia registrar com precisão, eram as reações morais à assimetria; reações dispostas em uma escala que vai do típico, pesadamente típico, ao diferenciado; da peça humana que reproduz os mecanismos do sistema à consciência pessoal que se nega a fazê-lo. De Guiomar a Iaiá Garcia e destas a Helena, Estela, Lalau (BOSI, 2007, p. 59).

Divergências à parte, em *Helena*, a constelação de personagens é realmente fraturada. Nesta apresentação, o que nos propomos a discutir é como tanto a noção de caráter (caracteres) quanto a investigação moderna da figuração psíquica são relevantes para as personagens em Machado de Assis.

Vejamos como a questão em torno das personagens desenvolve-se no texto de *Helena*. O romance começa com a morte do conselheiro Vale. A crítica muitas vezes considera que essa cena exibe o tom dos romances e contos machadianos tardios. Para esta apresentação, gostaríamos de salientar, sobretudo, a particularidade do retrato do conselheiro.

Nesse ponto, precisamos detalhar a presença do costume retórico dos caracteres como técnica que foi exaustivamente praticada por Machado de Assis. A técnica do caráter e do retrato remonta à Grécia, com *Os caracteres*, de Teofrasto, e aos moralistas céticos dos seiscentos, que eram retratistas. Ivan Teixeira em "Machado de Assis e o costume retórico dos caracteres" (2010) defendeu amplamente a compreensão do exercício dessa técnica em Machado de Assis para uma melhor compreensão formal de seus romances.

De forma genérica, a técnica do caráter parte de um preceito moral negativo e desenvolve uma personagem com características físicas e psicológicas que, no fim, resulta numa figura típica ou alegórica. Nesse campo da retórica existe também o costume do retrato, do qual nasce uma figura mais individualizada, ou até uma figura histórica, que é particularizada.

No caso do conselheiro Vale, o narrador desenha um retrato, mas não sem ironia, o que traz pitadas da técnica do caráter. Ou seja, a representação do patriarca por trás da trama de *Helena* leva em conta os traços negativos da personagem:

> O conselheiro, posto não figurasse em nenhum grande cargo do Estado, ocupava elevado lugar na sociedade, pelas relações adquiridas, cabedais, educação e tradições de família. (...) Tinha, entretanto, tais ou quais ideias politicas, colhidas nas fronteiras conservadoras e liberais, justamente no ponto em que os dois domínios podem confundir-se. Se nenhuma saudade partidária lhe deitou a última pá de terra, matrona houve, e não só uma, que viu a enterrar com ele a melhor página de sua mocidade (ASSIS, 2008, p 391).

Ou seja, o conselheiro é descrito como um medalhão da "Teoria do medalhão" (conto que é de 1881, portanto, posterior a *Helena*). Ele tem *status*, cabedais e tradições familiares. Além disso, pretende não ter posicionamento político claro, com o fim de tirar proveito de todas as oportunidades sociais. Igualmente, como patriarca, exerce liberalidade também sexual. Em certa altura, num contraste de caracteres entre o conselheiro Vale e sua irmã, d. Úrsula, o narrador pontua: "A vida do conselheiro, marchetada de aventuras galantes, estava longe de ser uma página de catecismo" (ASSIS, 2008, p. 395).

Igualmente, a vida familiar paternalista é descrita por meio da composição de uma galeria de caracteres: d. Úrsula, Pe. Melchior, os vizinhos (dr. Matos, sua esposa e o coronel Machado); a parentela (especialmente, a parentela de Eugênia); e mesmo o vilão, um pouco mais complexo, que é o dr. Camargo. O narrador desenha bem o caráter deste último e explica: "Tinha todos os visíveis sinais de um grande egoísta" (ASSIS, 2008, p. 393).

Já Estácio e Helena são bastante diferenciados, na constelação de personagens. Como afirma Schwarz, Estácio tem a particularidade de ter desejos inconscientes como um aspecto indissociável da sua figuração. Ele ama Helena eroticamente, apesar de crer que ela é sua irmã, e dispõe da função de substituto do patriarca para atormentar a vida dela, conforme a oscilação de seus desejos recalcados (SCHWARZ, 2007, p. 138-141).

Ainda assim, a apresentação de Estácio começa pelo desenho de um retrato moral, que nasce diretamente do retrato de sua mãe, que lhe deixou de herança muitas qualidades. O final do retrato do protagonista resulta como "grave":

> (...) Convém dizer que não era essa gravidade aquela coisa enfadonha, pesada e chata, que os moralistas asseveram ser quase sempre um sintoma de espírito chocho; era uma gravidade jovial e familiar, igualmente distante da frivolidade e do tédio, uma compostura do corpo e do espírito, temperada pelos viços dos sentimentos e pela graça das maneiras, como um tronco rijo e reto adornado de folhagens e flores. Juntava às outras qualidades morais uma sensibilidade, não feminil e doentia, mas sóbria e forte; áspero consigo, sabia ser terno e mavioso com os outros (ASSIS, 2008, p. 397-398).

O que se desdobra no romance é que, apesar de ser muito bom, Estácio sucumbe aos condicionamentos do paternalismo, de uma forma peculiar. A folhagem cresce como que envolvendo o tronco de sua personalidade, de forma sinistra. Sua sensibilidade se torna cada vez mais doentia. Além disso, o protagonista será cada vez mais áspero com os outros. Ou seja, Estácio se transforma numa espécie de reverso de seu próprio retrato inicial.

Vejamos agora alguns elementos que tangenciam a figuração de desejos inconscientes em Estácio. Quando ele deve pedir Eugênia em casamento, par romântico que é empurrado pelo pai Dr. Camargo, Estácio sempre tem a intenção inicial, mas logo recua com o plano, ao se deparar com a realidade. Observa o narrador: "O amor de Estácio tinha a particularidade de crescer e afirmar-se na ausência e diminuir logo que estava ao pé da moça" (ASSIS, 2008, p. 409).

Camargo quer que sua filha Eugênia se case com Estácio em função dos cabedais e da realização na vida política por um modo vicário. O Dr. Camargo tenta encaminhar Estácio para a carreira pública que ele mesmo não pôde seguir. Nesse sentido, é interessante notar o uso do discurso indireto livre na caracterização de Estácio no seguinte trecho:

> O filho do conselheiro atravessou sozinho a chácara; ia pensativo e aborrecido. A política, na sua opinião, era uma noiva importuna; mas se todos conspirassem a favor dela, não seria ele obrigado a desposá-la? (ASSIS, 2008, p. 421)

Nessa passagem, a expressão "noiva importuna" é atribuída aos pensamentos solitários de Estácio. Antes mesmo da sistematização da psicanálise, na obra de Machado de Assis, a escolha do significante "noiva" – que é atribuído ao pensamento da personagem que vagueia – atua com o efeito de deslizamentos inconscientes para significar duplamente a imposição da política e de Eugênia (que era, de fato, "a noiva importuna" da história) (ASSIS, 2008, p.

421). Além disso, em vários episódios no romance, Eugênia é alvo de atrasos e esquecimentos de Estácio. (ASSIS, 2008, p. 430).

No mais, vemos operar a figuração de desejos inconscientes nas personagens também por meio da fala de negativas, formulação que mais seria desenvolvida pela psicanálise (FREUD, 2014). Quando Mendonça e Estácio cogitam a possibilidade de Mendonça noivar Helena, por exemplo, há o seguinte diálogo:

> [Estácio] - Tanto melhor! Arranjo-te noiva. *Não* é a tua vocação, mas *não* serás o primeiro que a erre, sem que daí venha mal ao mundo.
> [Mendonça] - Pois arranja lá isso... Em todo caso *não* será tua irmã.
> [Estácio] – Oh! *Não – disse vivamente* Estácio.
> [Mendonça] – Na verdade, é bonita; mas... se permites a franqueza de outrora, acho-lhe uma costela de desdém...
> [Estácio] – Que ideia! É a mais afável criatura do mundo. Verás mais tarde, hoje estava talvez preocupada. Em todo o caso, *não* havias de querer que ela saltasse a dançar contigo na sala, de mais a mais sem música (ASSIS, 2008, p. 430-431) [grifos meus].

Primeiramente, a negação de Mendonça insere uma linha de interesse por Helena. Depois, a negação "vivaz" de Estácio demarca território e faz referência às próprias motivações inconfessáveis do protagonista, conforme a dinâmica do desejo inconsciente e supostamente incestuoso. Se numa cena anterior, Estácio se ressentiu de que Helena não lhe quis apertar a mão, o que diria, então, de dançar com ela na sala? (ASSIS, 2008, p. 427).

Essas formulações indiretas são recorrentes no início do romance de Machado de Assis e preparam terreno para a culminância das revelações melodramáticas do final. Os picos de emoção narrativa dizem respeito aos seguintes momentos: quando está Estácio mordido de ciúme e quer impedir o noivado entre Mendonça e Helena; quando o Pe. Melchior revela a Estácio o desejo incestuoso; quando, enfim, descobre-se que Helena não é filha natural do conselheiro Vale; e por último, quando Helena tem uma crise moral e morre.

Entre esses momentos, três interessam particularmente à questão da figuração do inconsciente como motor nas personagens. O primeiro deles é o da crise de ciúme de Estácio, o outro diz respeito à revelação de Pe. Melchior sobre o desejo incestuoso e, por fim, há a crise moral em que Estácio e Helena passam a comunicar-se apenas por olhares.

Nessas passagens, a noção de inconsciente atinge seu ápice como questão e como figuração literária para Machado de Assis, em 1870. Como mencionado anteriormente, o campo para esse tipo de discussão é preparado, ao longo de toda a narrativa, por meio do emprego de significantes com deslizamento de sentido e de formulações ambíguas, que têm como efeito narrativo o desvão entre o que as personagens desejam e o que enunciam.

Para a discussão da dinâmica inconsciente do desejo em *Helena*, Roberto Schwarz deteve-se especialmente sobre os capítulos XIX e XXIII do romance. Nesses, Estácio tenta convencer o Pe. Melchior de que Mendonça e Helena não deveriam noivar, já que ela não o amava. Além disso, Helena dá um bilhete para Estácio entregar a Mendonça, que ele acaba esquecendo e, depois, queimando numa vela (ASSIS, 2008, p. 467). Já no cap. XXIII, Melchior chega a dizer a Estácio: "Teu coração é um grande inconsciente" (ASSIS, 2008, p. 480). Schwarz menciona o diálogo entre Estácio e o Pe. Melchior nos seguintes termos:

> Tomando um desvio muito seu, Machado calçava os sapatos da religião e buscava apoio no conflito mais acanastrado do repertório romanesco, para arriscar-se em território novo: os movimentos inconscientes do desejo. (...) Assim, Machado recua da psicologia e adota os termos cristãos da luta entre o Bem e o Mal, que entretanto lhe permitem seguir o processo psíquico mais de perto, e sobretudo sem os preconceitos da psicologia racional. Daí a vida subterrânea e independente dos desejos, a pessoa dividida e horrorizada consigo mesmo (2007, p. 139).

Schwarz não deixa de citar também uma crônica de 15/04/1877, das *Histórias de 15 dias*, em que Machado menciona um negociante que tinha muito crédito e, ainda assim, falsificou letras. O cronista Machado pondera que o negociante tinha sido muito provavelmente motivado por algo inexplicável, que seria "inconsciente", segundo um filósofo moderno, e que seria a "tentação do Mal", segundo a Igreja (ASSIS, 2009, p. 187).

Considerando-se o ano da crônica, o filósofo moderno a que Machado de Assis se refere é Eduard von Hartmann. Machado tinha um exemplar da *Filosofia do inconsciente* do filósofo alemão, justamente de 1877. No entanto, considerando-se a fama e o grande número de edições que o livro teve, desde 1869, é muito possível que Machado conhecesse a referência de anos anteriores.

A *Filosofia do inconsciente*, de Hartmann, foi um livro de grande originalidade nos oitocentos porque apresentou um sistema metafísico por meio de um método que se respaldava, todavia, em abundantes exemplos das ciências naturais. Sebastian Gardner observa que a *Filosofia* de Hartmann não foi exatamente bem sucedida por conta de problemas ontológicos e por conta de dualidades internas à obra. Na opinião de Gardner (e de muitos outros críticos), embora Hartmann declarasse ter supostamente resolvido essas dualidades, o argumento do filósofo não se sustentou (GARDNER, 2010, p. 189-193).

Ainda assim, Gardner conclui que o "inconsciente" de Hartmann teve, de fato, uma contribuição significativa para a formulação do inconsciente psicanalítico como o conhecemos hoje. Segundo o crítico, esse efeito ocorreu de forma alheia aos objetivos iniciais

do próprio Hartmann, que eram o de uma filosofia idealista. Ou seja, o filósofo sistematizou uma noção de inconsciente elaborada e palpável, que acabou se direcionando para uma noção materialista do inconsciente firmada no século 20 (GARDNER, 2010, p. 189-199).

Independentemente do sistema filosófico geral da *Filosofia do inconsciente*, podemos, portanto, deter-nos justamente sobre os exemplos materiais que Hartmann forneceu para pensar Machado de Assis como leitor do filósofo. Muitos desses exemplos eram marginais para Hartmann, mas foram, no entanto, os argumentos que sobreviveram como elemento material relevante para a noção posterior de inconsciente, com o advento da psicanálise.

Entre os casos que Hartmann narra, encontramos alguns de problemática interessante. Numa passagem do vol. 1, por exemplo, ele argumenta que muitas vezes não sabemos o que desejamos e que, no fim dos acontecimentos, percebemos que desejávamos muitas vezes o contrário do que pensávamos antes desejar. Ele recorre à experiência pessoal para observar o fenômeno: “every one will probably have had the opportunity of observing in himself and others” (HARTMANN, 1893, p. 252).

Nos casos de desconhecimento do desejo, ele menciona, por exemplo, os herdeiros que esperam a morte de um parente. Nesses momentos, dizemos (para nós mesmos) ou pensamos solitariamente que desejamos que a pessoa não morra e o que bem coletivo seja preservado com o nosso sacrífico individual. No entanto, quando ocorre o contrário, e somos beneficiados, encontramo-nos surpreendentemente satisfeitos (HARTMANN, 1893, p. 252-253).

É muito provável que casos e exemplos descritos na *Filosofia do inconsciente* não tenham passado de forma indiferente a Machado de Assis enquanto leitor irônico de Hartmann. Há muitas cenas desse tipo no estudo do filósofo. Inclusive, ainda em *Helena*, quando Estácio diz que a tia moribunda (e rica) de Eugênia ainda resiste, uma personagem secundária, um caráter típico, o coronel-major Machado, faz o seguinte comentário: “Imagino a impaciência dos herdeiros” (ASSIS, 2008, p. 459). O narrador adiciona ainda que a “observação filosófica do coronel-major” não teve nenhum efeito e que o padre Melchior a “reprovara interiormente” (ASSIS, 2008, p. 459).

Se não tem efeito, por que esse comentário entra no romance? Se não tem efeito, por que o padre, personagem representante da moral, reprova-o em silêncio? Por que a observação seria filosófica? Seria “filosófica” em referência ao “inconsciente” enquanto tema filosófico que estava tão em voga no período? O que observamos é que esse elemento típico, que é marginal, que incomoda e que é ignorado, terá plena fluência nos romances de Machado de Assis que são posteriores a *Helena*, especialmente, a partir de as *Memórias Póstumas de Brás*

Cubas (1881). Atentemos, aliás, para a coincidência do nome ambíguo da personagem lateral – coronel-major Machado, que atua como espécie de porta-voz do desejo recalcado – com o próprio nome do autor Machado de Assis.

Assim, após as experimentações iniciais na figuração da dinâmica de desejos inconscientes, especialmente em personagens protagonistas de *Helena*, Machado de Assis exercerá cada vez mais uma prosa fluida, nesse sentido. Ou seja, sua prosa ficcional passará, de maneira dúctil, por um leque de personagens muito amplo e variado. Elas vão desde as personagens "pesadamente" típicas, como diz Alfredo Bosi (2007, p. 59), até as diferenciadas, segundo concepções modernas de figuração do inconsciente e segundo concepções clássicas do retrato moral superior que se destaca do meio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado de. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

ASSIS, Machado de; MIRANDA PEREIRA, Leonardo Affonso de; FARIA, João Roberto. **História de quinze dias**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2009.

BOSI, Alfredo. **Machado de Assis: o enigma do olhar.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.
Freud, Sigmund. **A negação.** São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.

GARDNER, Sebastian. Eduard von Hartmann's Philosophy of the Unconscious. **Thinking the unconscious. Nineteenth-Century german thought**. Cambridge University Press, p. 173-199, 2010.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Os leitores de Machado de Assis.** São Paulo: EDUSP, Nankin, 2004.

HARTMANN, Edouard von**. Philosophy of the unconscious.** London: K. Paul, Trench, Trübner & CO., 1893.

HERANE, Amanda Rios. **Memória das ilusões: um estudo de Ressurreição, primeiro romance de Machado de Assis.** São Paulo, 2011, 119 f. Dissertação (Mestrado) – FFLCH-USP, São Paulo, 2011.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas.** São Paulo: Editora 34, 2000.

TEIXEIRA, Ivan. Machado de Assis e o costume retórico dos caracteres. In: **Revista IEB**, n. 50, 2010 set./mar.

MODERNIDADE E IRONIA NA OBRA DE JULES LAFORGUE

Andressa Cristina de OLIVEIRA
DLM/FCLAr/UNESP
andressac@fclar.unesp.br

RESUMO

A célebre frase de Mallarmé "não é com ideias que se fazem versos, mas com palavras" é aplicável à técnica poética de Jules Laforgue. Por meio de seu espírito criador, revela-se um verdadeiro *bricoleur* em matéria lexical. Ainda, Laforgue sofreu a influência das teorias de filósofos alemães, sobretudo as de Hartmman, acreditando que a criação estética é obra do Inconsciente. Suas inovações poéticas parecem mais negligência que desprezo às normas, pois, em matéria de linguagem, é um trabalhador muito consciencioso, até mesmo minucioso; seu desleixo**,** que visa criar a ilusão de espontaneidade, é o resultado de uma reflexão amadurecida. Desta forma, pretende-se demonstrar que o poeta consegue, mais de uma vez, desviar o leitor com seu culto ao insólito, que consiste em ora ignorar as regras convencionais da retórica, ora, ao contrário, a não aplicá-las muito bem. O uso que Laforgue fez das criações verbais está além de uma proposta retórica nova, de concessões ao gosto então em voga, do dandismo literário, dos fenômenos da moda, pois ele é muito menos sistemático, muito mais pessoal e inaugura um dos aspectos fundamentais da linguagem moderna. Nosso objetivo é mostrar, por meio de marco referencial teórico metodológico acima exposto e de análise literária, como Laforgue alcançou os caracteres de uma nova linguagem poética que anuncia a linguagem da poesia moderna, a saber, zelo pela densidade, leveza das justaposições e dos choques de palavras, elasticidade do significante. É um dos primeiros poetas a colocar as palavras em liberdade e a maneira pela qual se serve de inovações linguísticas faz parte dessa liberdade. Preliminarmente, considera-se que fez escola e, dessa forma, foi mais "moderno" do que poderia ter pensado.

Palavras-chave: Jules Laforgue, modernidade, ironia, criação verbal, simbolismo francês.

Segundo Wilson (2004), Jules Laforgue é um dos representantes dos poetas que, mesmo tocando a estética simbolista, voltavam sua poética para a ironia e para o coloquial como símbolos de originalidade. Contribuiu, com isso, para dividir o simbolismo em duas vertentes distintas: a denominada "sério-estética", representada por Baudelaire, Verlaine, Rimbaud e Mallarmé e a "coloquial-irônica", representada por ele próprio e por Tristan Corbière. A primeira vertente apropria-se das características até então apresentadas como fazendo parte da estética da sugestão. A segunda, ao contrário, valoriza os temas do cotidiano, a oralidade expressa nas repetições e nas gírias, além de uma tradição oral ligada à música e ao popular como motes da zombaria, da ironia, do humor e da sátira.

No desejo de construir o novo a qualquer preço, o poeta aparece como um dos pilares do coloquial-irônico, porque diferenciava sua obra das demais por meio do tom particular e da mudança de registro, das acrobacias verbais em meio a jogos de sentido, brincando com o intelecto ao associar ideias e palavras substancialmente adversas, como *rude paix* e *violuptés* no poema *Complainte des nostalgies préhistoriques.*

Apesar de os escritores dos anos 1880 terem gozado de liberdade de linguagem quase completa, tratava-se, somente, de uma liberdade relativa, pois permaneceram mais ou menos ligados às convenções. O uso que Laforgue fez das criações verbais está além de uma proposta retórica nova, de concessões ao gosto então em voga, do dandismo literário, dos fenômenos da moda, pois ele é muito menos sistemático, muito mais pessoal e inaugura um dos aspectos fundamentais da linguagem moderna. Vale lembrar, também, que o século XIX, rico em invenções técnicas que acompanham a industrialização e a expansão comercial, é uma época de grande inserção de neologismos na língua.

A célebre frase de Mallarmé "não é com ideias que se fazem versos, mas com palavras" é aplicável à técnica poética de Jules Laforgue. Por meio de seu espírito criador, revela-se um verdadeiro *bricoleur* em matéria lexical. O poeta soube muito bem tirar proveito de suas frequentações artísticas, literárias e, sobretudo, de suas vastas leituras para enriquecer o vocabulário e para despertar seu gênio poético. Ainda, Laforgue sofreu a influência das teorias dos filósofos alemães, sobretudo as de Hartmman, acreditando que a criação estética é obra do Inconsciente. Ora, pode-se constatar que aquele que compõe sob a inspiração direta do Inconsciente, despreza comumente as regras da gramática e o uso do dicionário. Contudo, suas inovações poéticas parecem mais negligência que desprezo às normas, pois, em matéria de linguagem, Laforgue é um trabalhador muito consciencioso, até mesmo minucioso; seu desleixo, que visa criar a ilusão de espontaneidade, é o resultado de uma reflexão amadurecida.

O poeta consegue, mais de uma vez, desviar o leitor com seu culto ao insólito, que consiste em ora ignorar as regras convencionais da retórica, ora, ao contrário, a não aplicá-las muito bem. A "desautomatização" é elaborada em diversos níveis e constitui seu método mais frequente. Essas aspirações não significam que tenha usado somente "fatos de estilo", no sentido habitual da expressão, pois também utiliza a linguagem

banal e enfadonha e os lugares comuns para prevenir o risco de automatismo lexical, fônico ou semântico.

De 1850 ao fim do século, a língua literária francesa anexou muitos vocábulos provenientes de vários meios. Naquela época, a moda consistia na consulta aos dicionários: o *Littré* foi publicado em 1873, e em 1877, Darmesteter publicou *De la création actuelle des mots nouveaux dans la langue française*. Os irmãos Goncourt lançam a moda das palavras "inatas". Paul Bourget escreve em uma "língua inventada" (SAKARI, 1974). A pesquisadora citada lembra, ainda, que entre os simbolistas o gosto pela criação verbal se liga ao esoterismo de forjar, pela sintaxe, pelo vocabulário - arcaísmos ou neologismos- uma língua poética que difere da linguagem corrente. Mas, observa que, se Laforgue frequentou esses grupos literários, a partir de 1881, manteve-se à distância, na Alemanha, e mesmo se mantinha correspondência com os amigos, situou-se em limites que lhe são próprios e garantem sua originalidade. Ao agir como neologista, o poeta pode criar vocábulos inéditos, de vida efêmera; mas também tem à disposição todas as camadas linguísticas do passado. Assim, pode lançar mão de arcaísmos, de empréstimos nas línguas estrangeiras, pois pertencem aos contrastes criadores de efeito que entram em uma síntese muito pesquisada, na qual se cotejam as formações neológicas, a sintaxe moderna e a terminologia técnica, a expressão da gíria ou a palavra rara e requintada. Com efeito, paradoxalmente, o neologismo ou palavra rara pode, em alguns casos, dar ao leitor uma impressão de obsolescência, fazendo com que o arcaísmo pareça neologismo. A surpresa e o destaque são os efeitos dos dois. O arcaísmo é um sucedâneo do neologismo. Também parece mais cômodo retomar palavras antigas do que criar palavras novas. Eis, dessa forma, um caso particular de sinonímia. Isso explica os múltiplos arcaísmos dos decadentes do século XIX, os quais vão ao encontro, de certa forma, dos Renascentistas, que preconizavam o empréstimo de palavras ao velho fundo nacional, em vista da *Défense et Illustration de la Langue Française*. Ao mesmo tempo, o arcaísmo aparecia como sinal de cultura livresca. E nesse sentido, é preciso salientar que esse elemento obsoleto foi usado com frequência para produzir efeito de ruptura, de ironia refinada. Laforgue recorreu a lexemas de origem antiga latina, grega ou oriental. E alguns arcaísmos ainda mostram seu conhecimento das antigas camadas da língua francesa, como no emprego de "*malhûreux*". Os verbos formam o grupo mais importante entre os arcaísmos. Veja-se o caso de "*adombrer*", que aparece na novela "*Salomé*", da obra *Moralités Légendaires* –

o contexto, com suas precisões barrocas e, sobretudo, o complemento eufêmico do verbo, contribuem para criar um tom irônico com tendência preciosa:

> Hermétiquement emmousselinée d'une arachnéenne jonquille à poils noirs, qui [...], s'attachant un peu plus haut que l'adorable fossette ombilicale en une ceinture de bouillonnés d'un jaune intense et jaloux, s'adombrait d'inviolable au bassin dans l'étreinte des 4 hanches maigres, et venait s'arrêter aux chevilles [...]; elle vacillait sur ses pieds. (LAFORGUE, 1996, p. 133).

O poeta ainda faz empréstimos em várias línguas estrangeiras assim como nos vocabulários técnicos – científico, litúrgico e popular. Convém distinguir os verdadeiros empréstimos dos "xenismos" que se relacionam às realidades estrangeiras. Uma parte dessas palavras já está dotada do estatuto de palavra francesa, enquanto outras permanecem desconhecidas do leitor médio. Os escritores do século XIX criam, frequentemente, palavras francesas sobre temas latinos. Entre os latinismos de Laforgue, os adjetivos predominam nitidamente. Como já se sabe, não é sempre fácil distinguir latinismos de arcaísmos.

A sugestividade dos sons, em parte, inspirou Laforgue em numerosas expressões latinas que tem uma repercussão impressiva diferente daquela das palavras francesas correspondentes. Entretanto, seu valor evocador deve-se, sobretudo, a conotações históricas, litúrgicas ou literárias. Como nas obras são impressas em itálico, saltam aos olhos – *ad hoc*, *Aditi*, *Alleluia*, *angelus*, *a priori*, *aurea mediocritas*, *Ave Paris Stella*, *Crescite et multiplicamini*, *cumulus*, *cupio dissolvi et esse cum Christo*, *de profundis*, *Dies irae*, *et caetera*, *et nunc et semper*, *exaudi nos*!, *gloria in excelsis*, *illico*, *qualis...artifex...pereo*, *sustine et abstine*, *taedium laudamus*, etc. A maior parte dessas locuções pertence à liturgia ou são citações históricas conhecidas. Normalmente, criariam um tom solene, contudo, na obra de Laforgue, estão frequentemente carregadas de um valor cômico e artificial, em relação ao contexto.

Laforgue também faz empréstimos em outras línguas estrangeiras. Serve-se de expressões italianas e, sobretudo, inglesas para refletir a cor local ou, simplesmente, para causar um efeito cômico. As expressões em língua inglesa são, na maioria das vezes, influenciadas por Shakespeare (*Alas, poor Yorick*, *animal spirits*, *at home*, *Good night*, *ladies*; *good night*, *sweet ladies*! *Good night*, *good night*!; *Hamlet*, *my little*

Hamlet; *Holy, holy, holy, Lord God Almighty*!; *shocking*; *Words! words! words!*; *Bird's-eye*; *cold-cream*; *blackboulé*, *cottage*, *dandysme*, *steamer*, etc). Os italianismos são menos numerosos (*a giorno*, *concetti*, *danno et vergogna*, *del diavolo*, *descrescendo*, *furioso*, *ralentendo*, *farà da se*, *ritardendo*, *signor presidente*, *e più tu ridi perchè taci e sai*, etc). O poeta francês procura também empréstimos em outros domínios, utilizando o jargão da filosofia (*Inconscient*, *Inconscience*, *Idéal*, *Volonté*, *Absolu*, *Néant*, *Infini*, etc); da medicina (*encéphale*, *hydrocéphale*, *lympathique*, *ophtalmique*...); da liturgia católica (*kyrie*, *offertoires*, *oraisons*, *litanies*, *magnificats*, *stabat*, etc). A profusão de todos os tipos de artifícios populares, até mesmo de vulgarismos, visa corromper a linguagem poética usual e ironizar os românticos e parnasianos. Dessa forma, pode-se encontrar expressões como *ma bell'*, *bobo*, *fière bosse*, *charogn's*, *crampon*, *les femmes décatis*, etc.

A homofonia parcial das palavras é uma fonte constante de jogos verbais na obra de Laforgue – na novela "*Salomé*" podem-se ver vários exemplos:

> O **latitudes**, **altitudes**, des Nébuleuses de bonne volonté aux petites méduses d'eau douce, faites-moi donc la grâce d'aller pâturer les vergers empiriques. O passagers de cette Terre, éminement idem à d'incalculables autres aussi seules dans la vie en travail **indéfini d'infini** [...] Et ce ne seront pas des **expédients** à **expiations** et rechutes (LAFORGUE, 1996, p. 146-147, grifos nossos).

Ainda, o processo de criação de neologismos dá-se por sufixação (*exorbitance*, *arbrillon*, *créaturette*, *mondicule*, *sanguinolance*, *fécondeur*, *feuilleteur*, *obérateur*, *pinturlureur*, *fossoyeux*, *fuyeuse*, *clapissement*, *fugivité*, *jobardise*, *pigrite*, *quotidienneté*, *argutial*, *obeliscal*, *salamboen*, *montépinesque*, *sofalesque*, *fausteux*, *responsableu*, *rondement*, *sacerdotalement*, *séculièrement*, *sexciproquement*, etc); por prefixação (*archicéleste*, *auto-litanie*, *ex-ciel*, *interreur*, *supersolitaire*, *refuite*, *s'inPan-filtrer*, etc); por meio de formação parassintética (*déchrysalider*, *déprovincialiser*, *désespleeniser*, *emousseliner*, *emparadiser*, *enflaquer*, *hyper-tainiser*, *sous-saintebeuviser*, etc); por meio de composição (*colombinetticide*, *nervicide*, *fébrifuge*, *félibrifuge*, *anomaliflore*, *féminiculture*, *hymniclame*, *lunologue*, *sélénologue*, *faculté-maîtresse*, *nébuleuse-mère*, *violet-gros-deuil*, *moi-le magnifique*, *mot-d'ordre-Evohé*, etc). Esses exemplos de inovação na linguagem poética de Laforgue não se esgotam aqui. Embora o poeta tenha se orgulhado de "fazer o original a qualquer preço", isso

não significa que evitou as locuções estereotipadas. Pelo contrário, serve-se delas abundantemente, ou tais quais são, ou adaptando-as de acordo com diferentes necessidades por meio de procedimentos de renovação.

Ressalta-se, também, que a obra laforguiana, em sua maioria, traz para o leitor um trabalho voltado para o coloquial-irônico, em que prioriza elementos do cotidiano, da oralidade, como gírias, abreviações próprias, construções neológicas, além de um encontro com a cultura popular, sobretudo oral, dos contos populares, das cantigas infantis e dos ditados, por meio de interlocução realizada de maneira intertextual e paródica.

Além disso, o caráter melancólico e pessimista do eu lírico, que se apresenta de forma polifônica, aprofunda o desejo irônico desse eu que, desajustado, ataca antes de ser atacado, criticando os paradigmas existentes no que diz respeito à vida cotidiana, às crenças religiosas e, sobretudo, à literatura. Para Laforgue, a ruptura, a dissonância, a quebra de padrões e a construção de uma nova forma de versar expressam uma intenção que ultrapassa o mero desejo de inovar, mas demonstram o desejo de se fazer original a qualquer preço.

Laforgue praticou, conjuntamente, a paródia e a ironia em sua obra. Usando amplamente sua erudição, seu conhecimento de mundo, suas leituras, com o intuito de criar uma obra nova, no sentido baudelaireano, isto é, reunindo gênio poético, inteligência crítica, dissonância, idealidade vazia, fantasia criativa e deformação, nas palavras de Friedrich (1977), o poeta dedicou-se a ironizar os grandes autores e obras de sua época, sob a influência, ainda, de Schopenhauer e Hartmann. Assim, e no uso que fez de seu contexto, escolhendo como hipotexto a ópera de Wagner, os quadros de Moreau, os poemas de Mallarmé, Heine, a obra de Flaubert, os mitos gregos tão ao gosto dos simbolistas e decadentistas, que Laforgue alcançou a distância crítica criada por sua ironia. Aí reside todo o valor desse poeta que deu tão grande contribuição à modernidade, revelando nela uma importante força corrosiva, como bem apontou Wilson (2004), ao dizer que Laforgue usou uma técnica irônico-pungente, gírio-pomposa, chulo-ingênua, o que foi possível reconhecer na leitura que se fez das *Moralités*. Aliás, Laforgue foi sempre excelente poeta, dos mais notáveis entre os decadentistas/simbolistas pela sua concepção de mundo, pela mistificação verbal, também por uma analogia pressentida entre poesia e música. Ao escrever suas paródias,

utiliza os mesmos procedimentos que emprega em sua obra em verso. Talvez sua maior contribuição tenha sido justamente a maneira original como dessacralizou os mitos e desestruturou as normas da língua comum. Lembremos, também, que Laforgue influenciou a obra dos poetas T. S. Eliot e Ezra Pound e foi precursor de Toulet, Derême, Apollinaire, Tzara, Max Jacob, Fargue, Aragon, Supervielle, Claude Pichois, Denis Roche, Robert Bréchon, Henri Michaux, Henri Lemaître.

Ao se observar algumas narrativas de Laforgue contidas na obra Moralités Légendaires, percebemos que que se distanciam do hipotexto, pois há nelas um contraste transparente entre a mensagem literal nele contida e a verdadeira mensagem do texto laforgueano que faz sobressair o emprego metafórico da linguagem do poeta. Percebe-se, além disso, pelo emprego reiterado que dela faz, que sua abordagem irônica não é somente uma atitude subjetiva do autor ou um modo de discurso, mas um estado de alma desvendado.

Em "Lohengrin, fils de Parsifal", Laforgue parodia Richard Wagner e opera uma inversão semântica, irônica: seu herói é um cavaleiro errante, lírio feito homem, o símbolo da pureza, que esperava encontrar em Elsa a epítome do Eterno Feminino; contudo, descobre que ela é "libidinosa", "uma simples escrava secular e sem malícia", um protótipo de androginia. Assim, ele a abandona e parte em direção às altitudes metafísicas do Amor e do Ideal. Tudo para mostrar ao leitor como o idealismo simbolista é levado ao excesso. A lua, presença constante em Laforgue, que figura em parte significativa do texto, parece figurar a esterilidade, o artifício que os envolve; é uma palavra chave que cria um espaço metafórico para dar conta do real. Nessa novela, a possibilidade do encontro com o ideal fracassa e Lohengrin se refugia em uma paisagem interior.

Em "Salomé", Laforgue revisita um mito bíblico e a figura central da representação do eterno feminino na arte simbolista, que ora é Herodíades, ora sua filha Salomé: cotejou a obra de Moreau, Heine, Huysmans, mas, sobretudo a de Flaubert e de Mallarmé. A Hérodiade desse poeta tem medo da vida, horroriza-se ao saber que um dia um amante a tomaria como a Salomé de Laforgue que tem medo do amor e do casamento. Aqui, ele funde dois textos – *L'Aquarium* e *Salomé*, e é a novela na qual as influências das leituras da teoria de Hartmman sobre o Inconsciente se fazem mais nítidas, mais presentes. Em uma inversão semântica, Salomé joga a cabeça de Iaokannan no mar, cai da janela e se esfacela nos rochedos, tornando-se vítima de sua

própria vítima. Essa heroína é fictícia, pura criação artística do autor, e Laforgue poderia atribuir-lhe qualquer destino visto que ela é apenas a "sua" Salomé, isto é, a das Ilhas Brancas Esotéricas. A novela é exemplar por sua fidelidade a um certo tipo de alma, por sua conivência com esse momento da história que é o final do século XIX, por esse apelo que faz à atividade do leitor a fim de esgotar suas riquezas e perfazer sua inteligência. Aqui, a lua também faz parte do cenário, iluminando os sonhos noturnos dos decadentistas e reiterando seu vocabulário. Salomé também não é uma mulher que representa o ideal de beleza como a mulher fatal, ela é antiestética e andrógina e, como Elsa, tem seios pequenos e quadris estreitos.

Em "Persée et Andromède ou le plus heureux des trois", Laforgue serve-se de um mito greco-romano, uma das paisagens preferidas dos simbolistas e insere Andromède e o Monstro em uma atmosfera monótona, ao gosto simbolista, de tédio sem saída e transforma Persée, ironicamente, em um dândi, um homem risível, um sedutor cínico de gosto terrivelmente vulgar. Ele não é caracterizado como herói e, talvez, como a personagem Hamlet, seja uma caricatura dos decadentistas contemporâneos de Laforgue. O Monstro, alheio ao mito grego, é morto por Persée, mas, em um desenlace surpreendente, ele ressuscita graças ao reconhecimento dos sentimentos de Andromède. Esta é a única novela na qual a questão da moralidade é lembrada, e ela remete, sobretudo, à lenda de *A Bela e a Fera*. Mas, isso é feito de maneira irônica para zombar dos contos maravilhosos e de uma "espécie" literária, que é a moralidade. Lembremos que, no período em que Laforgue escreveu essa narrativa e "Pan et la Syrinx ou l'invention da la flûte à sept tuyaux", ele já tinha conhecido Leah Lee, o que pode ter acarretado uma mudança de seu posicionamento em relação ao Ideal e ao Amor.

Na novela "Pan et la Syrinx", apesar de revisitar um mito grego e a obra de Mallarmé – "L'après midi d'um faune", Laforgue escreve uma novela que ainda se serve dos procedimentos utilizados nas anteriores, mas com outras intenções. Pan corre atrás de Syrinx, que é uma representação da mulher idealizada, um modelo de perfeição, de alta aspiração intelectual, estética e afetiva, mas, evidentemente, não a alcança. Com sua transformação em caniço, tenta reproduzi-la na arte, por meio da flauta e, assim, podemos depreender que a finalidade da mulher é alimentar a arte. Diferentemente do mito grego, aqui, Pan é imortal, o que nos leva a constatar que, talvez, seria uma

representação do artista e de sua obra. Em muitas passagens dessa novela, Pan enuncia princípios de uma arte poética que reconhecemos como sendo a de Laforgue.

Em “Hamlet”, “Lonhengrin”, “Salomé” e, também, em “Persée” encontram-se heroínas que estão distantes do tipo sempre idealizado, que são o protótipo da androginia. Observemos, além disso, que essas novelas datam do período em que Laforgue ainda não tinha conhecido a esposa - Leah Lee. Podemos concluir que, talvez, Laforgue fizesse, dessa forma, uma crítica às mulheres da sociedade que freqüentava, lançando mão, servindo-se de mitos, como o da androginia, que eram cultivados pelos artistas decadentistas/simbolistas.

Mas, em “Persée”, o Monstro e Andromède ficam juntos devido à transformação daquele. Em “Pan et la Syrinx”, esta é idealizada, é própria ao amor, mas ele não se realiza – o que importa, aqui, é a busca, visto que ela se imortaliza em forma de arte quando se transforma na flauta denominada siringe. A arte é o resultado de um ideal perseguido e não verdadeiramente alcançado. Ele expõe sua poética, seus conceitos sobre a obra de arte e o artista, a relação entre ambos e entre o homem e a mulher e, sob esse ponto de vista, “Pan” é uma novela reveladora.

Laforgue quis fazer arte pura, isto é, arte distante de qualquer referencialidade, o que buscou no uso da paródia e da ironia, e ao retomar lendas, tradições literárias, estéticas, isto é, o território da Arte, o que é bem simbolista. Assim, mostra a literariedade de seu texto na medida em que dá destaque a seu lado ficcional. Serviu-se de tradições diversas, que são o material inspirador para suas fantasias e divagações, cultuando seus paraísos artificiais – onde estão as plenas possibilidades do pensamento, do sonho e da imaginação, deixando o leitor na deliciosa incerteza da poesia, da evasão e da sugestão e nos mostrando, também, seu papel de poeta/prosador simbolista e moderno.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

LAFORGUE, Jules. **Moralités Légendaires**. Paris: Fleuron, 1996.

SAKARI, Ellen. **Prophète et Pierrot – thèmes et attitudes ironiques dans l'oeuvre de Jules Laforgue**. Jyväskylä: L'université de Jyväskylä, 1974.

WILSON, E. **O castelo de Axel**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

LETRAMENTO CLÁSSICO DE ESTUDANTES DO ENSINO MÉDIO NOTURNO DE UMA ESCOLA ESTADUAL

Bruna SANT' ANNA[1]

Heloisa Chalmers SISLA[2]

RESUMO

Este trabalho apresenta análises de um relato de experiência de uma prática pedagógica no período noturno de uma escola pública estadual nas duas séries finais do Ensino Médio, com o ensino de obras clássicas, que denominamos de Projeto *letramento clássico*. Consciente das finalidades do ensino de língua portuguesa, em particular, da leitura, nas etapas finais do processo de formação básica dos alunos e também das dificuldades que os jovens estudantes apresentam nas aprendizagens desta área, a equipe escolar assumiu o compromisso de incentivar a leitura e compreensão de clássicos literários de autores canônicos da literatura brasileira. Os principais apoios teóricos para a análise das práticas com ensino de literatura foram Candido (1995), Machado (2002) e Calvino (2002). Partiu-se do pressuposto de que as/os estudantes, como leitores literários, seriam convidados a uma ampliação de seu processo de humanização, ao desenvolverem algumas características fundamentais, como o convite à reflexão, à construção de saberes, à harmonização de suas próprias emoções, à análise das mazelas comuns a todos os seres humanos e a um maior entendimento do mundo. O trabalho realizado indicou que alunos do período noturno - geralmente discriminados - puderam ler e apreciar obras na íntegra de autores clássicos. O projeto *letramento clássico* se concretizou por meio de filmagens de discussões sobre "Memórias Póstumas de Brás Cubas", de Machado de Assis e "Vidas Secas", de Graciliano Ramos, disponibilizadas no *Facebook*. Os resultados revelaram que as filmagens foram um recurso audiovisual promissor no estreitamento da relação entre a literatura clássica e o jovem, conseguindo envolver com uma intensidade incomum as/os estudantes no processo de ensino e aprendizagem.

Palavras-chave: letramento; obras clássicas; ensino médio

Este estudo tem a finalidade de analisar elementos de uma prática docente (da primeira autora) com o letramento de obras clássicas para as duas séries finais do Ensino Médio em uma escola estadual paulista no período noturno. Dado o contexto hodierno da educação

[1] Professora efetiva da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo. Especialização em Língua Inglesa e Tradução (Universidade Metodista de Piracicaba). Contato: bru.santanna12@gmail.com

[2] Professora associada no Departamento de Teorias e Práticas Pedagógicas da Universidade Federal de São Carlos. Contato: heloisasisla@gmail.com

estadual é comum questionarmo-nos se os clássicos literários devem ser ensinados ou não. Atualmente, as salas de aula têm recebido alunos oriundos de diferentes classes sociais e cada qual com suas próprias experiências linguísticas, de vida e culturais. Essa percepção tem muitas vezes levado as pessoas a caracterizar os estudantes do período noturno da rede estadual como sujeitos despreparados para o que se pretende ensinar. Paralelamente, muito se comenta sobre a degradação da qualidade do ensino da escola pública, argumentos concatenados às precárias condições salariais de seus servidores, da formação docente e das condições materiais. Temos, então, sido expectadores dos corolários das atuais condições educacionais: o rebaixamento não apenas do nível e exigências do ensino, mas principalmente a justificativa de que o ensino é rebaixado porque os alunos são rebaixados, isto é, tem-se acreditado que se deva ajustar o nível do ensino ao nível do aluno. Ademais, muitos educadores difundem a ideia de que só se ensina ao aluno o que ele possivelmente poderia assimilar, razão pela qual a expressão "ajustar o ensino" é recorrente em diálogos entre docentes nas escolas. Deparamo-nos, portanto, com uma percepção do ensino público que motiva a reflexão sobre a viabilidade de colaborar para que a literatura clássica adentre as salas de aula. Nesse viés, surgiu o projeto letramento clássico[3] no Ensino Médio noturno de uma escola estadual para que uma experiência de leitura diferenciada fosse proposta aos alunos.

Cônscia das etapas finais do processo de formação básica dos discentes e, ainda, ciente da defasagem de leitura que os estudantes apresentavam (e ainda apresentam), a equipe da escola assumiu o compromisso de incentivar a leitura de clássicos literários de autores canônicos da literatura do Brasil. Reconheceu-se, desde o início, o impasse de se julgar precipitadamente se os alunos do período noturno teriam condições de ler obras integrais de Graciliano Ramos e Machado de Assis. Partindo-se do pressuposto que o ensino de literatura centrado na leitura e interpretação de clássicos literários é um trabalho possível na escola pública, retomamos Machado (2002, p.11-12):

> É claro que hoje em dia o ensino é diferente e o mundo é outro. (...) Apenas não precisamos cair no extremo oposto. Ou seja, o de achar que qualquer leitura de clássico pelos jovens perdeu o sentido e, portanto, deve ser abandonada nestes tempos de primazia da imagem e domínio das diferentes telas sobre a palavra impressa em papel.

[3] No contexto deste estudo, letramento clássico é o incentivo ao primeiro contato dos alunos com obras clássicas integrais, ou seja, é o desenvolvimento de habilidades de leitura e interpretação de clássicos literários brasileiros em suas versões originais e, ainda, o diálogo reflexivo, dentro da escola, sobre essas leituras.

Isto posto, Osakabe e Frederico (2004, p.60-82) colocam que há uma defasagem do contato do aluno com a literatura clássica, pois ela tem sido substituída por livros considerados mais acessíveis, pelo estudo do contexto da obra e reduzida à apresentação de dados resumidos de suas obras e autores e, ainda, obscurecida pela sobreposição de recortes ou edições "didáticas" de seus textos originais. Sabe-se que os professores têm desviado o eixo sobre o qual a literatura brasileira clássica deveria se estabelecer, dado que o contato com o difícil (clássico) tem sido esquivado para que haja contato com o fácil (edições "didáticas" e resumos). O reflexo desse âmbito é o da sensação de fuga da responsabilidade da escola de oferecer aos alunos a experiência de contato com os clássicos literários. Temos visto atitudes complacentes de educadores que se emudecem ao ouvirem as vozes resistentes dos alunos à leitura de modo geral, justificando a precariedade do ensino de literatura, sobretudo no setor público. As vozes desses estudantes nada mais são, entretanto, que um reflexo da etapa da aprendizagem em que eles se encontram, além de um efeito da falta de apoio motivacional das escolas para que os clássicos literários sejam efetivamente lidos em suas versões integrais.

Este relato é resultante de um projeto de leitura que superou os limites apontados. É fundamental destacar, inicialmente, que se acredita que o êxito desse projeto se deu em razão do comprometimento de toda a equipe escolar em incentivar a leitura. A equipe gestora investiu na aquisição de numerosos exemplares dos clássicos, as professoras responsáveis pela sala de leitura foram às salas para sensibilizar os alunos à leitura e, ainda, a coordenação pedagógica se propôs a filmar as apresentações de trabalhos dos alunos referentes à leitura dos expoentes literários.

A justificativa da filmagem foi a de que elas seriam expostas na Diretoria de Ensino local, pois seu Núcleo Pedagógico acompanharia o andamento do projeto. A proposta da filmagem foi recebida pela primeira autora sem atenção especial, porém, os resultados obtidos evidenciaram o valor das filmagens, que se mostraram um recurso pedagógico que colabora expressivamente para a aproximação entre literatura e o jovem.

APRENDIZAGEM NA ESCOLA HOJE: A INFLUÊNCIA DA FORMAÇÃO DO PROFESSOR NO LETRAMENTO CLÁSSICO

Ao longo das aulas, se tornou nítido que o modo pelo qual a literatura clássica é enxergada pela professora influi no letramento clássico de seus alunos, pois é quem compreende que o acesso à literatura se constitui um direito de vida do aluno que consegue

desempenhar mais conscientemente sua responsabilidade no incentivo ao exercício desse direito.

A fim de que o direito à literatura seja mais bem delineado, recorremos aos “Vários Escritos”, de Antônio Candido, no qual se lê que “aquilo que consideramos indispensável para nós é também indispensável para o próximo” (1995, p. 172). Ao pensarmos em direitos humanos, remetemo-nos aos direitos básicos, tais quais direito à moradia, aos sistemas de saúde de qualidade, às condições básicas de sobrevivência e, inclusive, o direito de acesso à educação. Entretanto, transpassando noções comuns de direitos básicos, há outra necessidade que se revela: o direito que o próximo, assim como nós, tem de ler clássicos literários. O contato com a literatura clássica constrói um alicerce para a construção do conhecimento dos alunos acerca deles mesmos e também sobre o meio que não somente eles vivem, mas também no qual toda a humanidade se insere. Ademais, o mérito da leitura e também do incentivo ao contato com a palavra escrita não se estabelece como uma novidade no contexto das práticas pedagógicas contemporâneas. Nesse sentido, é direito do aluno se formar um leitor letrado literariamente, tendo a oportunidade de conhecer as singularidades do texto literário e nele mergulhar para refletir sobre sua forma e seu conteúdo. Cabe-nos, ainda, recordar que o Plano Nacional do Livro e Leitura (2006, p. 24) pontua que:

> Há a convicção de que somente assim*[via leitura e escrita]* é possível que, na sociedade da informação e do conhecimento, ele*[o aluno]* exerça de maneira integral seus direitos, participe efetivamente dessa sociedade, melhore seu nível educativo (em amplo sentido), fortaleça os valores democráticos, seja criativo, conheça os valores e modos de pensar de outras pessoas e culturas e tenha acesso às formas mais verticais do conhecimento e à herança cultural da humanidade. Trata-se de intensa valorização dos caminhos abertos ao indivíduo pela cultura escrita.

RESULTADOS DAS AULAS COM RODAS DE INTERPRETAÇÃO DOS CLÁSSICOS

Tanto a narrativa das sofridas e miseráveis “Vidas Secas” que buscam justiça social e direitos à cidadania quanto as hipocrisias, comportamentos questionáveis e interesses que movem Brás e os demais personagens do romance machadiano foram vistos como um convite à humanização de seus leitores, o que reforça o valor do letramento clássico como um meio de instrução sobre a realidade. Essa humanização foi proveitosa para os alunos, que puderam superar preconceitos, ampliar saberes e perceber o alcance de uma obra clássica.

Questionados sobre suas percepções dos nordestinos antes de ler "Vidas Secas" e sobre as conclusões às quais chegaram após a leitura de "Memórias Póstumas de Brás Cubas", os alunos colocaram que[4]:

> *[Eu sabia]* que os nordestinos não tinham nada para comer e nem beber, que eles não tinha nem roupas para vestir, uma casa para morar com os móveis que sonhavam. E depois que li o livro Vidas Secas de Graciliano Ramos vi que era tudo isso e mais um pouco de sofrimento. (J., aluna do 3º ano do Ensino Médio noturno).
>
> Depois de ler e discutir em sala o livro Memórias Póstumas de Brás Cubas, eu percebi que ele não é igual aos outros, ele é um livro especial, pois mesmo ele sendo escrito no século XIX até hoje ele tem a capacidade de nos mostrar fatos que acontecem em pleno século XXI. (E., aluno de 2º ano de Ensino Médio noturno).
>
> Sempre imaginei que *[os nordestinos]* tivessem uma vida bem mais complicada que a nossa, tanto financeiramente, quanto profissionalmente, mas após ter lido o livro, posso dizer que tive uma confirmação ainda maior de toda essa percepção. (V., aluna do 3º ano do Ensino Médio noturno).
>
> Uma coisa que me marcou bastante, foi que Brás começou a se apaixonar por Eugênia a menina coxa, mas logo quando descobrio que a menina tinha uma leve defisciência na perna começou a se afastar. Mesmo estando no século XXI, isso ainda continua, as pessoas mal conhecem umas as outras e se elas tem algum problema logo se afastam e procuram outras. (E., aluna de 2º ano de Ensino Médio noturno.)

Posteriormente, os estudantes foram questionados sobre o que lhes vinha à mente ao ouvirem falar sobre "literatura clássica" antes de ler os clássicos e interpretá-los por meio das discussões em sala ao longo da execução do projeto *letramento clássico.* Dentre as respostas, destacamos:

> Eu com certeza pensava que não era pra mim, que era coisa pra pessoas cultas, e não para uma menina sem tempo de ler até os livros informais ou os temas que gostava. (V., aluna de 3º ano do Ensino Médio noturno).
>
> Que era muito dificio, pois eu não pensava nessa literatura clássica que chato, que não era pra mim isso e que eu não inha entender muito bem se eu lese. (J., aluna de 2º ano do Ensino Médio noturno)
>
> Era uma coisa que nunca passou pela minha cabeça ter um interesse, que jamais iria ler um livro sobre, e que só pessoas estudadas, cultas se interessavam. (J., aluno de 3º ano de Ensino Médio noturno)

---

[4] As respostas dos alunos estão reproduzidas fielmente, isto é, transcrevemos exatamente o que eles escreveram, sem preocuparmo-nos com ajustes ortográficos ou sintáticos.

Essas respostas mostram que o *letramento clássico* possibilitou que os jovens tivessem um encontro interior com suas próprias dificuldades, ou seja, colaborou para que fosse construída outra percepção sobre eles mesmos e sobre a sociedade na qual estão. Essa construção é importante porque permite a edificação das próprias vidas desses jovens e enobreceu emoções, à medida que os adolescentes passaram a atribuir outro sentido à visão de mundo que carregavam sobre eles mesmos e sobre o outro. O *letramento clássico* possibilitou o encontro desses jovens com Machado de Assis e Graciliano Ramos, escritores que conseguiram narrar contradições e pluralidades que somos feitos, exibindo uma particularidade dos clássicos literários de primeiramente serem eles que leem o leitor para, depois, trabalhá-lo.

RESULTADOS DA INSERÇÃO DO VÍDEO COMO UM MEIO DE APROXIMAÇÃO DOS ALUNOS E DOS CLÁSSICOS

Os cursos de licenciatura têm incorporado em suas matrizes curriculares disciplinas que estimulam que professores incorporem as Tecnologias da Informação e da Comunicação nas salas de aula. A nossa contemporaneidade tem assistido aos adventos sociais que, gradativamente, têm transformado todo contexto – educacional, social, econômico - e, por conseguinte, indicam que novas formas de exercício docente se fazem emergentes. Assim, considera-se aqui que as Tecnologias da Informação e da Comunicação são elementos de grande colaboração do processo de ensino-aprendizagem.

Particularmente para esse estudo, o vídeo é uma tecnologia de destaque. Até fins da década de 70, as câmeras de vídeo eram vistas como uma tecnologia restrita aos canais televisivos, entretanto, o acesso às câmaras foi ampliado no século XXI. Essa situação se justifica porque as câmeras evoluíram tecnologicamente, razão pela qual se tornaram um instrumento de fácil alcance, dado o barateamento de *smartphones.* A popularização desses novos telefones celulares ganhou tal ímpeto que eles invadiram as salas de aula.

Isto posto, compreende-se a disseminação de programas pedagógicos que incentivam o uso de vídeos nas salas de aula. Quando bem analisado e usado, o vídeo é uma estratégia pedagógica que tende a superar a desarmonia do professor em relação à realidade e à imaturidade do aluno. Muitos professores enfrentam barreiras para adequar o uso do vídeo na sala de aula, uma vez que pouco se conhece da potencialidade dessa tecnologia nas práticas docentes. Trata-se de um meio tecnológico que jamais poderá substituir o professor, todavia, é um recurso que muito pode auxiliá-lo no letramento clássico.

Os professores resistentes à adoção de TICs se desafinam com as transformações contemporâneas, apesar de alegarem que não recebem formação ou salário para tais adaptações pedagógicas. O presente relato, porém, evidencia que uma formação técnica específica não se faz imprescindível, uma vez que os próprios alunos podem se engajar mais nas aulas ao autorizarem a filmagem e serem autorizados a filmá-las.

Ademais, os relatos desses discentes sobre a presença do vídeo na sala de aula evidenciam o comprometimento com o letramento clássico. Quando questionados sobre a influência da filmagem no compromisso com a leitura, os alunos confirmaram essa assertiva:

> Com a filmagem, havia um compromisso que não poderia ser ignorado, pois se alguém não fizesse a filmagem ficaria incompleta. (V., aluna de 3º ano do Ensino Médio noturno).

> Ajudou bastante, porque antes eu fazia a leitura para mim e se tivesse que explicar alguma coisa era apenas para os meus colegas e para a professora, mais com a presença da câmera, tudo muda, tentamos falar mais devagar explicar melhor para as pessoas de fora poder compreender o que queríamos passar para o publico que não conhecia Memórias Póstumas. (E., aluna de 2º ano de Ensino Médio noturno).

> Acho que por estar sendo gravado, tentei fazer uma apresentação melhor falar melhor diante das pessoas, estudar mais a respeito do que seria a apresentação. (T., aluna de 3º ano do Ensino Médio noturno).

> Interferiu no sentido que como eu sabia que seria gravado teria que estudar mais para falar melhor e ter postura. (I., aluno de 3º ano do Ensino Médio noturno).

DISCUSSÃO DOS RESULTADOS E CONCLUSÕES

Apenas solicitar a leitura dos alunos e não dialogar sobre elas é um meio desacertado de letramento clássico, visto que os textos literários não são apressados. Em sentido contrário, textos literários clássicos são textos que os leitores leem, discutem e releem em razão da universalidade temática e temporal neles presentes. Ademais, o problema maior não é a leitura clássica propriamente dita, mas sim encontrar um meio diferenciado de propiciar

um ambiente favorável à aprendizagem. É nesse sentido que Santos e Fonseca (2014, p.5) pontuam que “talvez as maneiras como os conteúdos sejam oferecidos em sala de aula não se apresentam, aparentemente, tão atraentes quanto as demandas locais”.

Os relatos dos jovens mostraram que eles se autodefiniam incapazes de ler clássicos literários e, ainda, denunciaram uma realidade ainda mais agravante: eles confirmaram o desconhecimento de que a leitura desses clássicos lhes é um direito constituído. Aos olhos deles, os autores literários escreviam apenas para pessoas letradas e respeitadas por sua formação cultural. Entende-se, nesse prisma, que a discriminação que tais estudantes sofrem tornou-se tão comum que eles mesmos já a internalizaram.

Contudo, após a execução do projeto, eles reconstruíram suas autopercepções e, felizmente, passaram a se enxergar como sujeitos capazes de ler, entender, refletir e dialogar sobre literatura clássica:

> (...) é sim uma leitura difícil, cansativa, com um vocabulário de outras épocas, mas tem solução, como o que ocorre aqui no período noturno, com incentivo a rodas de leitura, a divisão em partes para um melhor entendimento, que faz com que o aluno se interesse e perceba o valor desses assuntos para a sua formação. (J, aluno de 3º ano do Ensino Médio noturno)

> Antes de ler o livro Memórias Póstumas de Brás Cubas, eu imaginava que seria livros difíceis de compreender e que não seriam atuais por serem clássicos. (C., aluna de 2º ano do Ensino Médio noturno)

O nosso estudo indicou, ainda, que o vídeo foi muito bem aceito pelos jovens, que reconheceram neste recurso audiovisual um fator contribuinte para o compromisso com o letramento clássico. Os relatos apresentados indicaram que as aulas filmadas propiciaram o senso de responsabilidade e autoconfiança dos alunos. À vista disso, a filmagem possibilitou uma nova forma de desenvolver processos de ensino e aprendizagem, uma vez que permitiu que a professora recorresse a novos meios para que sua metodologia de ensino fosse atraente aos alunos. É inegável que a presença tão expressiva dos *smartphones* nas salas de aula vem impactando os contextos de educação formal. Nesse sentido, quando o recurso audiovisual é utilizado com foco na produção dos discentes, o processo de aprendizagem pode ser muito mais significativo para os dois principais elementos que nele se envolvem: o professor e o aluno.

É importante que o professor disposto a utilizar o vídeo tenha plena ciência de que a finalidade de sua utilização deve estar focada no processo de filmagem e não no produto da

filmagem. O processo de filmagem é positivo porque envolve o aluno na aprendizagem, uma vez que ele se auto-observa como coautor da aula, isto é, o aluno se vê tão importante quanto o professor no processo de sua própria formação educacional. E foi isto o que ocorreu na prática aqui analisada.

Concluímos que ler um clássico literário sem orientação pedagógica corresponde, para os jovens, a um ato qualquer de leitura, sem que atribuam a essa experiência literária um teor diferenciado e de importância peculiar. Neste sentido, a influência do professor sobre os alunos no incentivo à leitura se tornou aspecto primordial para que o letramento clássico fosse bem-sucedido.

O professor leitor literário pode ser capaz de transmitir, mesmo que minimamente, o prazer da fruição que o texto literário propicia. Destarte, o professor que consegue compreender que a leitura de livros clássicos configura uma riqueza não para ele mesmo apenas, mas algo não menos grandioso para quem ele oferece a ventura de lê-los pela primeira vez, se vê diante da responsabilidade de planejar um trabalho pedagógico que ofereça melhores condições para que a leitura clássica seja apreciada.

A importância desse estudo é que ele comprovou que é possível incentivar a leitura dos clássicos literários por alunos que se julgavam incapazes de lê-los, além de ser uma motivação aos professores que consideram ser impossível manter a literatura clássica dentro da escola de educação básica. O desafio do letramento clássico para leitores iniciantes (alunos) representa oferecer-lhes leituras que lhes façam sentido, que contribuam para o entendimento da vida, ampliando suas percepções sobre o homem e o mundo. Cabe ao professor proporcionar essa visão da literatura clássica, de tal modo que escapemos do alerta de que “na escola, não aprendemos sobre o que as obras falam, mas sim do que falam os críticos” (TODOROV, 2009, p. 27). A literatura tem sido meramente estudada como disciplina e os objetos que a ergueram como tal, os textos, têm sido relegados à leitura de pequenos trechos ou se restringem meramente aos pequenos períodos compostos, a partir dos quais se volta ao estudo da disciplina (OSAKABE; FREDERICO, 2004).

A quota de humanização que o contato que a literatura clássica oferece é um estímulo à leitura, porque os alunos têm o direito de descobrir que a aproximação com o rico legado literário clássico brasileiro permite que as narrativas lhes revelem sobre o que eles mesmos são e continuarão sendo formados. Por fim, quanto mais os jovens presumem saber por terem ouvido dizer sobre literatura clássica, mais surpresos eles ficam, porque por mais antigos que seus legados sejam, a literatura clássica sempre se revela inédita, fresca e súbita.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Ministério da Educação: Ministério da Cultura. **Plano Nacional do Livro e Leitura**. Portaria interministerial n. 1442, de 10 de agosto de 2006. Dispõe sobre políticas públicas voltadas à leitura e ao livro no Brasil. Disponível em <http://www2.cultura.gov.br/upload/PNLL_1185372866.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2015

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. 1. São Paulo: ed. Companhia de Bolso, 2002.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: **____Vários Escritos**. Rio de Janeiro: Ed. Ouro sobre azul, 1995.

MACHADO, Ana Maria. **Como e por que ler os clássicos universais desde cedo**. São Paulo: Ed. Objetiva, 2002.

OSAKABE, Haquira; FREDERICO, Enid Yatsuda. PCNEM – **Literatura**: Análise crítica. In: MEC/SEB/Departamento de Políticas de Ensino Médio. Brasília, 2004, p.60-82 Disponível em <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/03Literatura.pdf> Acesso em: 27 jul. 2015

SANTOS, Bruno Pereira; FONSECA, Marcelo Lopes. O papel do professor como formador de alunos leitores: texto e leitor construindo conhecimento. In: **Anais do Seminário internacional de educação superior e formação de professores**., 26 a 28 de outubro de 2014, Sorocaba: UNISO, 2014. Disponível em: < https://www.uniso.br/publicacoes/anais_eletronicos/2014/1_es_formacao_de_professores/08.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2015

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

VICENTINI, Gustavo Wuergues. ; DOMINGUES, Maria José Carvalho de Souza. O uso do vídeo como instrumento didático e educativo em sala de aula. In: Anais do XIX ENANGRAD – Encontro nacional dos cursos de graduação em administração. Curitiba: Associação Nacional dos Cursos de Graduação em Administração, 2008. Disponível em <http://home.furb.br/mariadomingues/site/publicacoes/2008/eventos/evento-2008-09.pdf> Acesso em: 10 set. 2015

DIE JUNGFRAU VON ORLEANS: A REPRESENTAÇÃO DO IDEAL DO HOMEM CLÁSSICO

Carina Zanelato SILVA
FCL-Araraquara/UNESP-SP
Bolsista Capes
carinazs@hotmail.com

RESUMO

A partir de 1796, depois de ter escrito seus principais ensaios estéticos, Schiller passa a se dedicar mais à dramaturgia. A trilogia Wallenstein (1796-1799), Maria Stuart (1800), Die Jungfrau von Orleans (1801), Die Braut von Messina (1803), dentre outros trabalhos, são representativos dessa fase clássica de Schiller, que busca na arte a reconciliação do homem consigo mesmo. Dentre estas peças, escolhemos para a análise do ideal clássico schilleriano a tragédia Die Jungfrau von Orleans, por ser a que nos apresenta uma heroína que é parâmetro para entendermos esse ideal: suas ações são permeadas por uma racionalidade que busca controlar os ímpetos e que reconhece na harmonia a liberdade que só pode ser alcançada através do equilíbrio. Baseando-nos na teoria do jogo descrita por Schiller nas cartas *Sobre a educação estética do homem*, podemos dizer que Johanna passa pelos impulsos sensível e formal para atingir a elevação de sua vontade e, assim, alcançar a harmonia completa. O ideal do homem clássico é representado nessa harmonia dos impulsos, em que Johanna, à medida que cumpre a tarefa para a qual foi designada, controla o ímpeto e reconhece nessa conciliação a liberdade que só pode ser obtida através do equilíbrio. Mesmo que o cumprimento dessa tarefa ocasione a sua morte, a heroína ultrapassa a existência para, no gozo da morte, triunfar o alcance de sua destinação moral. Dessa forma, entendemos que a morte do herói para Schiller não pode ser entendida como infortúnio; a situação trágica na qual o personagem se encontra exige que esta aconteça para se atingir o fim moral. Ela é a representação da nobreza de caráter do herói que necessita renunciar à natureza para atingir um estado superior e assim alcançar a liberdade moral.

Palavras-chave: Friedrich Schiller; Classicismo de Weimar; Tragédia; Graça.

De grande êxito à época de sua representação, a tragédia *Die Jungfrau von Orleans* (1801) retoma a famosa história da jovem camponesa de 17 anos que no ano de 1429 (SAFRANSKI, 2006, p. 475) resolve partir para Orleans no intuito de ajudar o exército francês, na Guerra dos Cem Anos, que estava sendo massacrado pelos ingleses. Joana d'Arc ficou conhecida como a donzela que, inspirada pelo divino, obteve êxito ao libertar a cidade de Orleans do domínio inglês e conduzir o rei Carlos VII vitorioso à sua coroação na cidade de Reims, sendo posteriormente capturada pelo exército inglês e queimada como bruxa no ano de 1431. Segundo Safranski (2006), Schiller ficou tão impressionado com o magnetismo

dessa história que se empenhou em estudá-la a fundo, fazendo de Joana d'Arc a sua heroína, e representando nesta figura o seu ideal de herói clássico.

Schiller segue alguns dados da história oficial e subverte outros, resgatando a figura da heroína Joana D'Arc de forma a santificá-la. A peça também se passa durante a Guerra dos Cem Anos e nos conta a história de uma jovem, que, segundo seu pai, era uma menina peculiar, que sempre vivera afastada de todos da sua família, passando a maior parte de seu tempo ao lado de uma árvore cuidando dos animais da fazenda, como que em um transe profundo. Um dia, chega à fazenda de seu pai um outro fazendeiro de nome Bertrand com notícias sobre a tomada de Orleans pelos ingleses, portando em suas mãos um elmo. Johanna, ao ver esse objeto, fica inquieta e tenta de todas as formas apoderar-se dele, e quando finalmente consegue e o coloca em sua cabeça, é como se um poder mágico fosse incorporado a ela. Em um monólogo, ela explicita que Deus apareceu para ela em sonho e lhe ordenou que, quando tivesse em sua posse um elmo, fosse a Orleans para salvar o reino francês do rei Carlos, que teve seu poder usurpado pelos ingleses com apoio de sua mãe Isabel e de seu irmão Felipe. Ao chegar à guerra, ela move os exércitos com tamanha facilidade, que batalha após batalha é garantido aos soldados o ímpeto para a vitória. Johanna está imbuída de um poder mágico que já nos remete a uma das teorias estéticas desenvolvidas por Schiller em *Über Anmut und Würde* (*Sobre graça e dignidade*): a graça (*Anmut*). Assim como o cinto mágico da deusa Afrodite, o elmo transfere a Johanna um poder encantador, que move os exércitos franceses já cansados e desiludidos através de uma força impressionante (SCHILLER, 2011, p. 57):

> TALBOT: Wer ist sie denn, die Unbezwingliche,
> Die Schreckensgöttin, die der Schlachten Glück
> Auf einmal wendet, und ein schüchtern Heer
> Von feigen Rehn in Löwen umgewandelt?[1]

Segundo Schiller (2008, p. 59),

> Uma pessoa cansada não pode se por em movimento pela força interior, mas tem de receber a matéria de fora e buscar restaurar, pelos exercícios leves da fantasia e pelas passagens rápidas do sentir ao agir, sua elasticidade perdida. Ela o obtém no contato com uma pessoa *encantadora*, que põe em movimento o mar estagnado da sua imaginação pela conversa e pela visão.

[1] "TALBOT. Quem é esta, a invencível, a deusa do terror, que assim muda a sorte das batalhas de uma só vez, e converte em leões o tímido exército de corças covardes?"

Johanna se mostra ao exército francês como essa pessoa encantadora, provida de uma graça que os impulsiona a lutar. Porém, esta graça que primeiro move Johanna e seus exércitos não é ainda a graça em sua total acepção estética. Ela é resultado de um esforço divino, que vem representado na peça pelo elmo recebido por Johanna, um adorno que tem como fim conferir-lhe a graça divina (SCHILLER, 2011, p. 18):

> JOHANNA. [...] Ein Zeichen hat der Himmel mir verheißen,
> Er sendet mir den Helm, er kommt von ihm,
> Mit Götterkraft berühret mich sein Eisen,
> Und mich durchflammt der Mut der Cherubim [...][2].

Segundo Fischer (2007, p. 66), a graça é um conceito central na religião cristã, e se define "como um dom sobrenatural indispensável à salvação eterna", em que Deus dá ao homem a possibilidade de participar de sua natureza divina (FISCHER, 2007, p. 78). Essa possibilidade necessita, entretanto, da aceitação ou não por parte do homem, que pode recusar através de sua vontade esse poder sobrenatural que Deus quer lhe conferir. Assim, a liberdade de escolha do homem faz parte do processo em que a graça se assenta, porém, mesmo necessitando dessa consciência do homem em sua recusa ou aceitação, a transformação por que passa o homem na graça divina "é inevitavelmente um processo incognoscível e inexperienciável para o próprio" (FISCHER, 2007, p. 80).

Dessa forma, entendemos que Schiller concebe a graça da qual participa sua heroína como um poder sobrenatural que intervém em suas ações de forma a conferir à heroína poderes físicos e morais. Assim, o contato com o divino lhe proporciona força física e moral para empreender o projeto de salvar seu povo das mãos do inimigo. Não há ainda, portanto, na configuração de Johanna, a graça estética largamente abordada por Schiller em *Sobre graça e dignidade*.

Entretanto, esse poder divino, que fará dela a mais ilustre guerreira, exige que Johanna renuncie a qualquer regozijo terreno no cumprimento de seu dever. Ainda assim, mesmo nesse estado de transe em que apenas o divino se deixa mostrar, Johanna já começa a exibir indícios de enfraquecimento da graça divina diante de sua consciência moral, e, em uma das batalhas, um cavaleiro negro misterioso aparece e a adverte para abandonar imediatamente o combate, pois a vitória já está garantida. Ela deve, como última missão, conduzir seu rei a

---

[2] "JOHANNA. [...] O céu me prometeu um sinal, e me enviou este elmo que vem dele, seu ferro me toca com a força dos deuses, e me inflama o ânimo dos querubins [...]."

Reims imediatamente. Contudo, Johanna não acredita no cavaleiro que some subitamente entre relâmpagos e trovões, pensando que ele só pode ter vindo do inferno para lhe trazer a desgraça, e continua na batalha, o que será a sua derrocada. Ao se deparar com Lionel, um comandante inglês, Johanna empreende um combate com ele e, dominando-o, arranca-lhe a armadura que lhe cobre o rosto e olha em seus olhos (SCHILLER, 2011, p. 91):

> ergreift ihn von hinten zu am Helmbusch und reißt ihm den Helm gewaltsam herunter, daß sein Gesicht entblößt wird, zugleich zückt sie das Schwert mit der Rechten. [...] In diesem Augenblick sieht sie ihm ins Gesicht, sein Anblick ergreift sie, sie bleibt unbeweglich stehen und läßt dann langsam den Arm sinken.[3]

A indicação de cena no texto mostra que Johanna "se comove" com a feição de Lionel, o que indica que a impetuosidade com que o divino a fazia matar qualquer adversário que lhe fizesse frente é imediatamente substituída por sua humanidade, que recobra seus direitos. Para Johanna é impossível matar a quem lhe comoveu pelos olhos; ela reconhece nos olhos de sua presa a sua própria humanidade, e isso faz com que a heroína abandone o impulso divino que a fazia lutar sem piedade. Porém, ao recobrar a consciência de seus atos, Johanna fica extremamente perturbada, pois essa comoção por um homem fez com que ela desobedecesse à ordem divina; seu lado humano prevaleceu, dando ao livre arbítrio espaço suficiente para tomar para si o poder, expulsando dela a graça divina que a guiava (SCHILLER, 2011, p. 96):

> JOHANNA: [...] Ich eines Mannes Bild
> In meinem reinen Busen tragen?
> Dies Herz, von Himmels Glanz erfüllt,
> Darf einer ird'schen Lieben schlagen?
> Ich meines Lander Retterin,
> Des höchsten Gottes Kriegerin,
> Für meines Landes Feind entbrennen![4]

É neste momento que começa a contestação de Johanna quanto à validade de ter alcançado a graça divina para ser abandonada por ela com um simples sinal de sua

---

[3] "agarra-o por trás pela crista do elmo e o arranca com violência, deixando seu rosto exposto, ao mesmo tempo ela puxa a espada com a mão direita. [...] Neste momento (em que vai feri-lo) ela vê seu rosto, seu olhar a comove, ela permanece imóvel e, então, baixa lentamente seu braço."

[4] "Johanna: [...] Eu levo em meu peito virginal a imagem de um homem? Aquele coração que iluminou o céu pode bater por um amor terreno? Eu, a salvadora do meu país, a mais alta guerreira de Deus, incendeio pelo inimigo do meu país!"

humanidade: “JOHANNA: Und bin ich strafbar, weil ich menschlich war?[5]” (SCHILLER, 2011, p. 96). Para a heroína, a graça divina deveria permanecer com os imortais, que não estão a mercê das “paixões e das lágrimas” como os homens. Ela foi entregue ao mal quando aceitou a missão de sair da simplicidade de sua vida camponesa para entrar no mundo de discórdia e orgulho dos reis. É interessante notar aqui que Schiller não escreveu a peça repleta dessas referências ao catolicismo porque era adepto fervoroso à religião. Muito pelo contrário, ele encontrou na matéria histórica a própria referência para a construção de sua personagem a partir desses elementos – pois é comum a referência a um espírito divino que guiava Joana d’Arc em suas ações – e, com isso, construiu uma argumentação que desembocará na configuração de uma graça estética verdadeiramente condizente ao que se espera de uma ação fundada em princípios morais.

A queda de Johanna e sua descrença na capacidade de continuar sua missão a partir desse momento é evidente: a heroína é marcada pela culpa de ter deixado sua humanidade prevalecer à sua destinação divina, e se acha indigna de carregar o estandarte, sua armadura, sua espada, e até mesmo de conduzir o rei em sua vitória perante o povo de Reims. Porém ela o conduz à festa da vitória, ainda que por vezes diga que não é digna de estar ali devido ao seu vacilo em relação à ordem divina. Aparecem em cena suas irmãs, os pretendentes delas e o seu pai, que vão assistir à vitória de Johanna. Ao vê-los, a heroína, que já não aguenta mais ser chamada de santa pois sabe que está maculada, abandona o estandarte e vai ao encontro delas. Neste momento é como se Johanna despertasse de um sonho ruim (SCHILLER, 2011, p. 110):

> JOHANNA: Wo war ich? Sagt mir! War das alles nur
> Ein langer Traum und ich bin aufgewacht?
> Bin ich hinweg aus Dom Remi? Nicht wahr![6]

Quando expõem a ela que tudo fora verdade, ela suplica que todos voltem para casa com ela, para que pudesse voltar a viver como pastora. Porém neste momento o rei sai da igreja com toda a sua corte e se dirige a Johanna pedindo-lhe que os explique se ela se trata de um ser humano ou se é uma santa que desceu do céu para salvá-los. O pai de Johanna, que ali estava para desmascará-la, aparece e diz que ela serve ao demônio. O rei, estarrecido com a revelação, suplica a Johanna que se defenda e que diga que sua motivação partiu do reino dos

[5] “E eu sou culpada, porque fui humana?“
[6] “Onde estive? Diga-me! Tudo isso não foi um longo sonho e eu desperto agora? Estou longe de Dom Remi? Não é verdade!”

céus, porém a virtude da heroína lhe impede a defesa, pois essa punição vem para ela como forma de expiar sua culpa de traição ao divino. Aqui sua ação possui dignidade, pois há no sofrimento uma tranquilidade que expressa a coerção de sua razão sobre qualquer instinto de autoconservação que pudesse influenciá-la a se defender. Impossibilitado de dar a Johanna uma punição mais severa, o rei ordena à heroína que se retire daquele local, porém na fuga ela é capturada pelos ingleses. Ao ser aprisionada, os seus inimigos a inflamam de ódio na medida em que lhe descrevem o quanto seus exércitos estão sendo massacrados sem a sua ajuda, e o ápice se dá quando Johanna ouve que seu rei está prestes a ser abatido na batalha. Nessa cena, Johanna passa a ser guiada por si mesma, e isso torna a sua ação mais valorosa. Ainda que a graça divina seja sua aliada, pois sua súplica a Deus a faz romper as cadeias que a prendiam, esta está a par e passo com a sua vontade, que não é mais submetida ao espírito que a guia. É nessa batalha que seu poder de encantamento parte de sua livre vontade, e a dignidade da ação se dá por essa imposição da vontade diante da necessidade de autoconservação que se torna adequada moralmente (*Zweckmäßigkeit*). Ela morre salvando sua pátria.

A alegoria criada por Schiller na peça faz com que o elmo seja representativo do poder divino que se instaura em Johanna, porém, é acrescido a ela o elemento ético, que, passado o estágio em que Johanna é adornada com a graça divina, é a sua própria vontade que produzirá a graça. Schiller usa do qualificativo graça, da religião católica, para fazer um contraponto ao que realmente pode edificar o homem: sua própria vontade. Em uma carta a Goethe em 3 de abril de 1801 Schiller diz que é no último ato que entendemos o todo da peça (SCHILLER, 1955, p. 568):

> Von meinem lezten Akt auguriere ich viel Gutes, er erklärt den ersten, und so beißt sich die Schlange in den Schwanz. Weil meine Heldin darin auf sich allein steht und im Unglück von den Göttern deseriert ist, so zeigt sich ihre Selbständigkeit und ihr Charakteranspruch auf die Propheten rolle deutlicher.[7]

Portanto a graça que se manifesta no último ato é completamente diferente da que vem do divino, pois sua fonte é outra. Ela é aquela beleza da alma, que expressa o valor ético do caráter de Johanna que estava escondido sob a austeridade da graça divina.

[7] "Do meu último ato tiro bom agouro: ele explica o primeiro, e assim a cobra morde a própria cauda. Porque nele minha heroína está por conta própria e no infortúnio foi desamparada pelos deuses, mostrando assim com mais clareza a sua independência e o seu caráter reivindicatório sobre o papel de profeta."

Portanto, utilizando-se de dois conceitos que aqui são provenientes de fontes distintas (um vêm do reino dos céus, *Gnade*, o outro da vontade humana, *Anmut*), mas que em certa medida se associam, segundo a tradição, à unicidade que proporcionam ao seu possuidor, Schiller nos apresenta em sua heroína uma evolução de caráter ético somente possível a partir da queda do divino e ascensão do propriamente humano.

Johanna já consciente de suas ações possui a bela alma, que não se preocupa mais em agir por seus instintos, pois todos foram dominados por sua vontade, que já não teme mais, utilizando os termos schillerianos em sua teoria do jogo, a coerção dos impulsos sensível e formal, uma vez que estes quando agem, operam de acordo com a vontade. A liberdade de seu espírito é prova da dominação dos impulsos, e a expressão dessa liberdade no fenômeno é a graça com que atua a personagem. Essa graça é agora o motor que impulsionará o exército francês a ganhar sua última batalha e libertar a França, e Johanna conduz os exércitos de forma natural, como se a natureza não fosse empecilho para o seu "voo" no campo de batalha.

Se pensarmos na teoria do jogo descrita por Schiller nas cartas *Sobre a educação estética do homem*, podemos transpor as ideias que expressam a graça divina e a graça estética para a categoria dos impulsos. Podemos dizer que Johanna passa por dois impulsos para atingir a elevação de sua vontade: o primeiro, representado pela ascensão de Johanna ao divino através da *Gnade*, é o impulso formal, em que o ser, livre de limitações, se amplia de tal forma que se torna imutável e eterno – por isso a configuração divina dada à personagem; o segundo, que se dá com a queda de Johanna ao ceder à compaixão que sente por Lionel, é o impulso sensível, em que o ser é limitado e torna-se matéria, sendo dominado pela sensibilidade. Quando finalmente estes impulsos são harmonizados, a beleza do jogo transparece e através dela os impulsos são dominados pela imposição da categoria suprassensível, a vontade.

O ideal do homem clássico é representado nessa harmonia dos impulsos, em que Johanna, à medida que cumpre a tarefa para a qual foi designada, controla o ímpeto e reconhece na conciliação dos impulsos a liberdade que só pode ser alcançada através do equilíbrio. Mesmo que o cumprimento dessa tarefa ocasione a sua morte, a heroína ultrapassa a existência para, no gozo da morte, triunfar o alcance de sua destinação moral: "o sacrifício da vida a serviço de um objetivo moral ganha um alto sentido final, porque a vida nunca é importante por si mesma, como fim, mas tão-só como meio para os fins morais" (SCHILLER, 1991, p. 24). A morte do herói para Schiller não pode ser entendida como infortúnio: a situação trágica na qual o personagem se encontra exige que esta aconteça para se atingir o fim moral. Ela é a representação da nobreza de caráter do herói que necessita renunciar à

natureza para atingir um estado superior e assim alcançar a liberdade moral. Sentimos o prazer estético de que fala Schiller no momento em que presenciamos a força e a nobreza da heroína ao abrir mão de lutar por sua existência física e rumar com coragem, serenidade e firmeza para salvar os seus. Esta inadequação de sentimentos é adequada, na media em que sentimos prazer na elevação que o ser alcança com a morte. Sua dignidade e valor mítico se expandem perante o leitor/espectador, atingindo a formação moral de que fala o autor. É o prazer na compaixão que sentimos pela heroína que ativa essa faculdade moral, que entra em confronto com este sentimento e intensifica nossa apreciação artística da dor da personagem.

O herói trágico, segundo Schiller (1992), enfrenta o despotismo dos instintos impondo sua vontade acima de qualquer ato de autoconservação; através da representação desse embate, vemos a liberdade moral desfilar diante de nossos olhos, transparecendo na representação o suprassensível, o invisível. Johanna personifica esse embate de impulsos em que a vontade prevalece. Ela cai em desgraça porque desequilibrou a harmonia geral, ou seja, suas ações, seu vacilo diante do divino levaram-na a praticar um ato que desestruturou a ordem estabelecida. Entretanto, para que ela fosse reconhecida pelo público como heroína, esse abalo foi necessário, pois a legitimou como alguém capaz de sentir antes mesmo de aparecer como ser racional. Ela precisa demonstrar que sua alma sente "o sofrimento intensa e intimamente" (SCHILLER, 1992, p. 116), e que para tanto, necessita que a sua racionalidade seja subjugada e dominada pela compaixão que lhe é despertada pela vida humana. Schiller concilia em Johanna a selvageria da guerra e a delicadeza bela de uma donzela de dezessete anos, que, movida por uma instância divina, age após a queda, também de forma divina.

Assim a heroína de Schiller é parâmetro para entendermos essa ideia de homem clássico na medida em que suas ações são permeadas por uma racionalidade que busca controlar os ímpetos e que reconhece na harmonia a liberdade que só pode ser alcançada através do equilíbrio. Partilhamos de seu sofrimento, mas essa dor é curta perto do infinito prazer que alcançamos diante da magnitude de seu caráter: "Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude!" (SCHILLER, 2011, p. 137)[8].

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FISCHER, C. J. **Schiller e Kleist**, a propósito de graça. Tese de Doutoramento em Teoria da Literatura. Universidade de Lisboa, 2007.

[8] Curta é a dor e eterno o prazer!

SAFRANSKI, R. **Schiller**: o la invención del idealismo alemán. Traducción de Raúl Gabás. Barcelona: Tusquets Editores, 2006.

_____. **Romantismo**: uma questão alemã. Tradução de Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SCHILLER, F. **Ausgewählte Werke**. Fünfter Band. Stuttgart: J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger, 1950.

_____. **Briefe**. München: Carl Hanser Verlag, 1955.

_____. **A educação estética do homem**: numa série de cartas. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990.

_____. **Teoria da tragédia**. Tradução de Anatol Rosenfeld. São Paulo: E. P. U., 1992. (Biblioteca Pólen)

_____. **Kallias ou sobre a beleza**: a correspondência entre Schiller e Körner, janeiro-fevereiro de 1793. Tradução e introdução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

_____. **Sobre poesia ingénua e sentimental**. Tradução, introdução, comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

_____. **Fragmentos das preleções sobre estética do semestre de inverno de 1792-93**. Recolhidos por Christian Friedrich Michaelis. Tradução e introdução de Ricardo Barbosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. **Sobre graça e dignidade**. Tradução de Ana Resende. Porto Alegre: Movimento, 2008.

_____. **Die Jungfrau von Orleans**: eine romantische Tragödie. Stuttgart: Reclam, 2011.

MACHADO DE ASSIS: CORRESPONDÊNCIA E CRÍTICA

Carlos ROCHA (UNESP)
rochareed@yahoo.com.br

RESUMO

A leitura da correspondência de Machado de Assis – compilada em cinco tomos publicados entre os anos de 2008 e 2015 pela Academia Brasileira de Letras sob a apresentação, coordenação e orientação de Sérgio Paulo Rouanet –, revela ao leitor da atualidade, entre outros assuntos, breves análises de Machado sobre os poemas de escritores coetâneos, em que o *Bruxo do Cosme Velho* os orienta sobre a importância do estudo e do trabalho com as palavras para se atingir o aprimoramento formal. Como se trata de cartas abertas, publicadas nos jornais e periódicos da época, nas quais Machado demonstra seu entendimento sobre o fazer poético para o seu interlocutor missivista e os possíveis leitores desses jornais, essas correspondências, de certo modo, serviram para criar a sua imagem como crítico respeitável. Em virtude disso, procuramos estabelecer uma relação entre as análises realizadas nessas correspondências e os comentários que a crítica tem fomentado sobre o próprio fazer poético do escritor. Para tanto, analisamos alguns textos de sua fortuna crítica e algumas correspondências do tomo I (1860-1869) e outras do tomo II (1870-1889), não havendo, necessariamente, uma sequência cronológica entre elas, mas tão-somente a busca pelos elementos que formulam a referida relação.

Palavras-chave: Machado de Assis; correspondência; crítica.

CORRESPONDÊNCIA E CRÍTICA

A imagem de Machado de Assis como crítico literário se consolidou, provavelmente, com a publicação de uma carta de 1868, em que José de Alencar pede a Machado um estudo sobre a poesia do jovem poeta Castro Alves, recém-chegado ao Rio de Janeiro. Nela, Alencar reconhece que Machado "foi o único de nossos modernos escritores, que se dedicou à cultura dessa difícil ciência que se chama a crítica"; e expõe, ainda, certa imagem altruísta de Machado ao comentar que este cedeu "uma porção do talento que recebeu da natureza, em vez de aproveitá-lo em criações próprias, [e] não duvidou aplicá-lo a formar o gosto e desenvolver a literatura pátria" (CORRESPONDÊNCIA, 2008, p. 229). Nessa correspondência, além de alçar Machado como crítico, Alencar aponta para uma peculiaridade que se materializaria no texto poético machadiano – a preocupação com o apuro formal do verso – como podemos verificar no fragmento:

> Depois da leitura do seu drama, o Senhor Castro Alves recitou-me algumas poesias. A *cascata de Paulo Afonso*, *as duas ilhas* e *a visão dos mortos*, não cedem às excelências da língua portuguesa neste gênero. *Ouça-as o senhor*

> *que sabe o segredo desse metro natural, dessa rima suave e opulenta* (CORREPONDÊNCIA, 2008, p. 229, grifo nosso).

A respeito dessa preocupação com a forma, Rogério Chociay (1989) comenta que Machado, em seus trabalhos de crítica literária, não descuidou da arte de "fazer versos", conhecimento básico que ele mostrou ter quando analisava os "poetas contemporâneos e, mesmo, do passado"; nessas análises, ainda de acordo com Chociay (1989, p. 37), "encontramos insistentes referências sobre a construção, o efeito e a qualidade formal dos versos que examina e, consequentemente, sobre o cuidado que os poetas [...] deveriam ter com respeito à metrificação" (p. 37).

O apreço do "bardo de Corina"[1] pela elaboração do verso era tão consciente a ponto de militar em prol da adoção do verso alexandrino *francês* ou *clássico*, em detrimento do *espanhol* ou *arcaico*[2]. Não por acaso, quando ele analisa os alexandrinos dos *Cantos e Fantasias* (1865), de Varela, "tinha em mente o modelo do verso alexandrino *francês ou clássico*, de que era na época um dos entusiastas" (CHOCIAY, 1989, p. 37). Vale lembrar que Machado escreveu poemas utilizando esse verso como, por exemplo, *Aspiração* (1862). Mário Curvello (1982) comenta que o poema *Versos a Corina* "constituiu a síntese do potencial lírico de Machado de Assis", pois "[há] nele uma variedade de ritmo, de metro, de estrofe, de rima a demonstrar um poeta se não exímio, pelo menos hábil em seu *métier*" (p. 12). Na esteira desse possível imbricamento do exercício da crítica com o fazer poético, a correspondência entre José de Alencar e Machado de Assis, de alguma maneira, pode dar-nos mais indícios dessa relação. Na resposta ao "chefe" da literatura brasileira, o autor de *Crisálidas* (1864) expõe o seu sentimento de recompensa:

> *A tarefa da crítica precisa destes parabéns*; é tão árdua de praticar, já pelos estudos que exige, já pelas lutas que impõe, que *a palavra eloquente de um chefe é muitas vezes necessária para reavivar as forças exaustas e reerguer o ânimo abatido* (CORRESPONDÊNCIA, 2008, p. 232, grifo nosso).

Mais adiante, Machado salienta que é "difícil plantar as leis do gosto, onde se havia estabelecido uma sombra de literatura, sem alento nem ideal, falseada e frívola, *mal imitada e*

---

[1] A expressão é de Caetano Filgueiras (FILGUEIRAS, 1864, p. 11).

[2] A diferenciação entre esses versos reside na cesura dos hemistíquios. No caso do alexandrino francês "deve ser formado de dois hemistíquios hexassílabos (contagem de padrão agudo)", não podendo "haver sobra de sílabas entre o primeiro e o segundo hemistíquios"; no alexandrino antigo ou espanhol, o padrão é grave, e "a cesura é uma pausa que separa o primeiro hemistíquio do segundo, pausa esta que não pode ser ultrapassada por sílaba nem anulada por sinalefa: os dois hemistíquios do alexandrino antigo, portanto, são independentes métrica e ritmicamente" (CHOCIAY, 1989, p. 39-40).

mal copiada" (p. 233, grifo nosso). É a esse respeito que enaltece o texto de Castro Alves, pelo fato deste não ter seguido fielmente a escola a ele atribuída, expondo:

> Achei um poeta original. O mal da nossa poesia contemporânea é ser copista, — *no dizer, nas ideias e nas imagens. – Copiá-las é anular-se*. A musa do Senhor Castro Alves tem feição própria. Se se adivinha que a sua escola é a de Victor Hugo, não é porque o copie servilmente, mas porque uma índole irmã levou-a a preferir o poeta das *Orientais* ao poeta das *Meditações*. Não lhe aprazem certamente as tintas brancas e desmaiadas da elegia; quer antes as cores vivas e os traços vigorosos da ode.
>
> Como o poeta que tomou por mestre, o Senhor Castro Alves canta simultaneamente o que é grandioso e o que é delicado, mas com igual inspiração e método idêntico: a pompa das figuras, a sonoridade do vocábulo, uma forma esculpida com arte, sentindo-se por baixo desses louvores o estro, a espontaneidade, o ímpeto. Não é raro andarem separadas estas duas qualidades da poesia: a forma e o estro. Os verdadeiros poetas são os que as têm ambas. Vê-se que o Senhor Castro Alves as possui; veste as suas ideias com roupas finas e trabalhadas (CORRESPONDÊNCIA, 2008, p. 235, grifo nosso).

Nesses trechos, Machado nos dá outro elemento, que, provavelmente, é fruto de seu estudo e, por conseguinte, de seu instrumental poético: diálogo com os modelos sem copiá-los, já que procurou desenvolver tal estratégia em seus poemas. Essa noção de estudo do gênero poético é recorrente nas correspondências, como podemos verificar no fragmento de uma carta de 24 de Janeiro de 1872 a Lúcio de Mendonça, em que Machado comenta o livro deste:

> Não lhe negarei que há na sua lira uma corda sensivelmente elegíaca, e desde que a há, cumpre tangê-la. O defeito está em torná-la exclusiva. Nisto cede à tendência comum, e quem sabe também se alguma intimidade intelectual? *O estudo constante de alguns poetas talvez influísse na feição geral do seu livro*.
>
> *Sentimento, versos cadentes e naturais, ideias poéticas, ainda que pouco variadas, são qualidades que a crítica lhe achará neste livro*. Se ela lhe disser, e deve dizer-lho, que *a forma nem sempre é correta, e que a linguagem não tem ainda o conveniente alinho, pode responder-lhe que tais senões o estudo se incumbirá de os apagar*. [...]
>
> Se, como eu suponho, for o seu livro recebido com as simpatias e animações que merece, não durma sobre os louros. Não se contente com uma ruidosa nomeada; reaja contra as sugestões complacentes do seu próprio espírito; *aplique o seu talento a um estudo continuado e severo; seja enfim o mais austero crítico de si mesmo* (CORRESPONDÊNCIA, 2009, p. 61, grifo nosso).

Tal fato é ratificado em outra carta de 4 de agosto de 1878 endereçada a Francisco de Castro, em que Machado, após analisar os versos deste, aconselha o amigo poeta da seguinte

maneira: “aponto-lhe o melhor dos mestres, o estudo; e a melhor das disciplinas, o trabalho. Estudo, trabalho e talento são a tríplice arma com que se conquista o triunfo” (CORRESPONDÊNCIA, 2009, p. 155) . Além do estudo contínuo e severo do gênero poético, Machado chamava a atenção de seus contemporâneos quanto à necessidade de produzir cada vez mais textos literários, pois acreditava que o exercício da elaboração textual pudesse criar uma obra, esteticamente, mais refinada. O fragmento da correspondência de 10 de novembro de 1871 a Ladislau Neto, em que Machado, ao comentar a obra de Pedro Américo, nos mostra essa preocupação: “*A posteridade não quer saber de desânimo, nem das decepções que empeceram o caminho do artista; quer obras; é preciso dar-lhas a todo custo”* (CORRESPONDÊNCIA, 2009, p. 56, grifo nosso).

A falta de publicação literária já era notada acintosamente por Machado quando escrevia crônicas para o periódico *O Futuro* (1862–1863). Daí o apelo enfático aos escritores para que escrevessem a todo custo. Por isso, podemos pensar num mecanismo de análise nas suas correspondências, em que o estudo e a análise explicam o diálogo com a literatura ocidental – procedimentos que nascem em decorrência de uma busca pelo aprimoramento formal. Nesse contexto, o diálogo com a tradição pode ter gerado a Machado uma influência mais direta com a poesia camoniana, pois é o que nos suscita uma carta de 1868, em que Machado reconhece matizes do verso do poeta português ao analisar o poema *Riachuelo* do senhor L. J. Pereira Silva:

> *Creio que o poeta leu e releu Camões, a fim de aprender com ele*; *e fez bem, porque o mestre é de primeira ordem*. A oitava rima que adotou do mestre querem alguns espíritos severos que seja uma forma monótona; eu penso que fez bem em empregá-la, tanto mais que o poeta a sabe esculpir com opulência e harmonia (CORRESPONDÊNCIA, 2008, p. 253, grifo nosso).

Machado já havia recorrido a esse processo comparativo quando emitiu um parecer sobre a poesia de Castro Alves. Evidentemente que tal percepção é fruto do estudo e análise da tradição literária Ocidental – possivelmente seu modo operacional tanto na realização de sua crítica quanto na de sua poesia. E na base desse método, a obra camoniana parece ter exercido um papel importante, pois se, no tratamento ao verso, Camões é tido por Machado como um mestre de primeira ordem, nada o impede de recorrer a ela no momento de compor a sua poesia, como a passagem acima nos faz crer. Quanto a isso, compreendemos que a obra camoniana pode ter servido de referência para Machado, principalmente no que diz respeito à apropriação de uma tradição para, a partir dela, criar relações de significados dentro de um contexto de produção, já que na poesia do poeta português há indícios desse procedimento no

diálogo com poetas da tradição clássica como Homero, Virgílio, Horácio, Ovídio, Petrarca, Sannazzaro, além dos seus patrícios Bernadim Ribeiro e Sá de Miranda (CIDADE, 1967). E nos dizeres de António José Saraiva, Camões, diferentemente do que havia feito Homero e Virgílio, "conseguiu com rigor metódico [uma] regra da separação do mundo maravilhoso e do mundo histórico de modo a poder afirmar a verdade histórica do seu poema" (CAMÕES, 1978, p. 26), e, por conta disso e outros aspectos, Camões teria inserido no gênero outras saídas formais e temáticas. Desse modo, a obra camoniana é um exemplo ímpar de um poeta que seguiu as convenções, mas não se limitou a suas fronteiras – ainda que a imitação não fosse um elemento negativo uma vez que, pelo contrário, seguir o modelo era a tendência. Assim, a obra do poeta português pode ter suscitado a Machado uma dupla influência: a busca pela perfeição formal e pelo diálogo com obras de outros poetas. De acordo, ainda, com Maria Vitalina Leal de Matos (1992, p. 45), tratando sobre as convenções seguidas por Camões, "só quem nada tem de seu a dar pode temer a tradição", o que reitera a nossa proposta da dupla influência machadiana:

> Claramente [...] aproveita a sugestão temática ou estilística, ou mesmo parte substancial do texto, para a expressão de um conteúdo diferente, marcado pelo sinete de uma personalidade inconfundível.
>
> Uma vez conhecidos e divulgados, os textos célebres passam a fazer parte de um patrimônio comum que todos usam sem receio de plágio ou de repetição. Repare-se como Camões introduz versos de Boscán e de Petrarca, sem os traduzir, em composições suas (*Redondilhas Sôbolos rios*, quint. 23; e *Lusíadas*, Canto IX, est. 78) e que riqueza significativa ele colhe desses entalhes, aproveitando a sua irradiação conotativa que vai conjugar-se de forma complexa e nova com o seu próprio texto. Só quem nada tem de seu a dar pode temer a tradição.

Além disso, devemos ressaltar que a estima pelo mestre português levou Machado a produzir uma peça teatral intitulada *Tu só, tu, puro amor* (1880), quatro sonetos reunidos no título *Camões* (1880) e epígrafes como, por exemplo, as dos poemas *Elegia* e *Um viex pays*, fazendo referências explícitas à obra de Camões; tratamento que nenhuma das outras referências teve, tamanha é a dimensão de seu apreço pela obra camoniana. Sobre esse fato, no texto de 2008, *Presença camoniana na poesia de Machado de Assis: Crisálidas (1864), Falenas (1870) e Americanas (1875)*, Marcelo Sandmann demonstra, por meio de comparações textuais, a importância da referência da poesia de Camões na poesia de Machado de Assis. Nele, Sandmann comenta que Camões é o escritor português mais aludido na obra machadiana, tendo algum tipo de menção nos diversos gêneros desenvolvidos pelo poeta brasileiro. Nesse sentido, a partir da leitura de algumas correspondências, podemos perceber, em parte, o quanto Machado de Assis se importava com o apuro formal do poema, e

o quanto a poesia de Camões pode ter servido como guia para Machado atravessar o labirinto do fazer poético, seja nas questões envolvendo a forma, seja no diálogo com a literatura ocidental. Ou ainda, a obra do poeta português pode ter gerado certo entendimento a Machado de que a recompensa máxima pelo esforço despendido no fazer poético seja a própria obra, conferindo-lhe Glória e Eternidade. Exemplo disso são os quatros sonetos reunidos, simbolicamente, no título *Camões* (1880), em que Machado de Assis, ao ficcionalizar a biografia do poeta português e seu poema épico *Os Lusíadas* (1572), evidencia que a recompensa do poeta reside, justamente, na obra criada, a qual é resultado de um esforço estético.

É exatamente desse esforço estético relacionado ao estudo, à análise e ao exercício de escrita desse gênero textual que advém a dicção poética de Machado, da qual são constituintes seu procedimento analítico e seu método composicional. Isto é, se há citação do estilo de poetas como Vitor Hugo e Camões em suas análises, presentes nas correspondências, o que dizer das citações, em seus poemas, de diversos poetas como Longfellow, Dante, Shakespeare, Homero, Almeida Garret, Lamartine, Poe, Musset, entre outros, como sugere Élide Valarini Oliver (2006). Estaria aí um método composicional? Possivelmente. Observando, especificamente, a produção poética de Machado de Assis, o seu primeiro poema, intitulado *Soneto*, foi publicado em 3 de outubro de 1854 em um jornal modesto que respondia pelo nome de *Periódico dos Pobres* (MAGALHÃES JÚNIOR, 2008, P. 24). Recentemente, Wilton José Marques descobriu um poema de Machado de Assis, intitulado *O Grito do Ipiranga* (COZER, 2015), o qual havia sido publicado em 9 de setembro de 1856, em um jornal de maior expressão como era o *Correio Mercantil* (1848-1868). Nele, se não há um alcance estético desejado pelo próprio Machado de Assis, sua importância reside na inserção do poeta no cenário literário brasileiro, e a sua temática demonstra certo imbricamento da independência de seu país com o conhecimento da História da Roma Antiga.

Já em relação ao primeiro poema, Machado de Assis, com então quinze anos, dedicava versos “À Ilma. Sra. D. P. J. A”, que no último verso alude tratar-se de Petronilha. A princípio, o referido poema nos chama a atenção por dois motivos: ser composto, como diz o próprio título, pela forma fixa, e ser um poema encomiástico. Quanto à forma do poema, pode haver aí uma referência a Camões (já que este é um dos maiores sonetistas em língua portuguesa) e, por extensão, ao apuro formal; e pelo fato de ser um poema encomiástico, demarcar um movimento de inserção social por parte de Machado de Assis. É interessante notar que, ao longo de sua produção, há uma predominância da forma soneto nos poemas que,

aparentemente, servem para homenagear pessoas e/ou escritores importantes como, por exemplo, os quatro sonetos dedicados a Camões[3].

Analisando a seleção, feita pelo próprio Machado, dos poemas em *Poesias Completas* (1901), Mário Curvello (1982), no texto *Falsete à poesia de Machado de Assis*, procura entender "o processo de composição do volume *Poesias Completas*, bem como a elaboração de algumas poesias e a sua ordenação, sobretudo em *Ocidentais*, onde culminam a poesia e o processo de composição" (p. 478). Examinando minuciosamente os poemas machadianos reunidos nos livros, Curvello expõe que há uma tendência forte em *Crisálidas* para a formação de uma moral poética, em detrimento de um aspecto de originalidade; e nela, de acordo com o crítico, deveria haver um cuidado formal. Elegendo, de certo modo, a moral poética como ponto central na obra machadiana, Curvello a associa à necessidade da sobrevivência do artista, uma vez que artista e obra perfazem o mesmo meio burguês. O crítico chama a atenção para essa relação visto que, antes dos ajustes para reunir *Crisálidas* a *Poesias Completas*, Machado já havia feito uma seleção de sua produção até 1864. Na perspectiva de Curvello (1982), há em Machado um olhar estético interessante sobre sua própria obra. Nesse primeiro arranjo, Machado teria armado *Crisálidas* de tal forma a lhe dar "uma postura mais íntima, mais intensa com o universo da criação" e que tal procedimento faz com que um "princípio de 'castidade da musa' [percorra] toda a sua lírica e, na sociologia do artista, deve significar, entre outras coisas, a resistência à reificação: o *amore a la cosa* define a linha moral de sua obra" (p. 491). Nesse contexto, em *Falenas* (1870), o jovem Machado decide "não uma poética, mas um tratamento de linguagem para o seu lirismo", já que o poeta lança mão de "vários caminhos que [sugerem] as pesquisas formais", de modo que Curvello acredita que há nesse livro a divisão entre "o eu e a experiência formal". Paralelamente a isso, o crítico indica que nesses dois livros há uma apropriação de textos alheios, servindo a Machado como um exercício, um aprimoramento do aspecto formal. Já em relação a *Americanas* (1875), houve "um adensamento do eu lírico com as narrativas, através da homogeneidade temática" do indianismo, e, por conta disso, Machado teria colocado "o eu lírico ao lado da história", produzindo, dessa forma, "uma poesia literariamente engajada, militante" (CURVELLO, 1982, p. 490-491).

Em *Ocidentais*, Curvello identifica que "o predomínio do soneto sobre a variedade de estrutura formal" (1982, p. 494) pode explicar a filiação da lírica de Machado à tradição

[3] Também servem de exemplificação os poemas: *Soneto a S. M. o Imperador, o Senhor D. Pedro II* (1855), entre outros. Ver a coletânea organizada por Rutzkaya Queiroz dos Reis (MACHADO DE ASSIS, 2009) e Curvello (1982).

renascentista, tendo Camões como modelo, embora convenha lembrarmos que essa aproximação com Camões já se evidencia antes mesmo da publicação das *Poesias Completas* como observamos acima. Para o crítico, então, há em *Ocidentais* alguns núcleos homogêneos, diferença radical da unidade temática do indianismo de *Americanas*. Entre esses núcleos, enfatiza "o 'suado labor' com as palavras como o caminho para a Glória, para a Eternidade, a premiar o filósofo, o educador e o poeta"; ou esse 'suado labor', às vezes, "é o próprio ato solidário à reputação da palavra que perpetua o nome e simboliza a resistência da literatura" (CURVELLO, 1982, p. 494-495). Mário Curvello também fala sobre "o momento da vida da poesia, em que ela se registra como um gesto de carinho, de amizade, na atenção do poeta às solicitações de circunstâncias", bem como sobre a "apreciação do amor e da sedução feminina", a "representação da vontade da Musa" entre outros (op. cit., p. 495). Assim, demonstra-se que a preocupação com a forma pode ser entendida como uma característica essencial da poesia de Machado de Assis. E, nesse caso, *Ocidentais* seria o livro em que ocorre uma sedimentação das "tendências classicizantes despontadas em *Falenas*, no apuro formal, na preferência pelo soneto, na invenção", e que o poeta aproveita "a construção épica, o envolvimento da representação pela tensão e distanciamento" desenvolvidos em *Americanas* (CURVELLO, 1982, p. 496). O crítico comenta, ainda, que o ajuste de tais "desenvolvimentos formais em novos temas" sob a égide da "entonação fundamental de Prometeu [é] a ruptura radical com o Romantismo", no que compreende que Machado se distancia de qualquer escola, materializando sua "originalidade na representação clássica de uma filosofia niilista, para a qual a existência só se faz valer pelo trabalho e pela própria poesia" (CURVELLO, 1982, p. 496). Desse modo, essas observações de Mário Curvello nos auxiliam a esclarecer a importância do aprimoramento formal na poesia de Machado e, ao mesmo tempo, a estabelecer uma aproximação entre suas análises dos poemas de escritores contemporâneos, presentes nas correspondências, com o seu fazer poético, visto que as mesmas recomendações feitas àqueles poetas se materializam nos seus poemas.

Em um momento anterior à crítica de Curvello, Manuel Bandeira, no texto *O poeta* (2004), compara a produção machadiana da poesia com a da prosa, entendendo que nesta última o escritor teve melhor resultado. Mesmo com esse intuito, Bandeira reconhece que a obra poética do "bardo de Corina" anuncia certo "pessimismo irônico e o estilo nu e seco" (BANDEIRA, 2004, p. 11), chamando a atenção para o apuro formal visível na poesia de Machado. Já na apresentação à sua antologia da poesia brasileira, Bandeira volta a comentar a respeito da forma:

> As produções dos dois primeiros livros denotam certa elegância nova no cuidado da forma, tanto na linguagem como na metrificação e nas rimas. Esse apuro torna-se mais acentuado nas *Americanas*, tentativa de revivescência do indianismo, a que devemos o belo poema '*Última jornada*', onde se sente o leitor assíduo do Dante (BANDEIRA, 2011, p. 94).

Tal recorrência entre os críticos sobre o apuro formal na poesia de Machado parece demonstrar um intenso processo de estudo e análise da tradição poética Ocidental, bem como um exercício de escrita por parte do poeta.

Por outro prisma, Élide Valarini Oliver, em *A poesia de Machado de Assis no século XXI: Revisita, revisão* (2006), analisa a poesia do autor de *Dom Casmurro* (1899) partindo do pressuposto que os escritores, assim como Machado, estabelecem algum tipo de vínculo com obras de seu passado e de seu presente, e, por isso, tendem a criar e recriar por meio dessa relação e, até mesmo, a engendrar "laços internos, encadeando referências, citações, repetições dentro de sua própria obra" (p.120), ainda que tal processo não ocorra conscientemente. Oliver entende que a recriação constituída tanto pelo diálogo com a literatura ocidental quanto pelos laços internos da própria obra acontece na poesia de Machado – a exclusão de poemas dos dois primeiros livros, operada pelo escritor quando da composição da coletânea *Poesias Completas* (1901), é um exemplo disso. Assim, essa exclusão apresenta por parte de Machado "um mal-estar com a maioria das convenções da sensibilidade ingênua e arrebatada do Romantismo de sua geração" e, por outro lado, sugere que a manutenção das traduções e arranjos livres de poetas europeus e até chineses nesses livros demonstra "a incerteza e o mal-estar de Machado com relação a sua poesia dessa fase, pois na versão livre e na tradução o autor praticamente se isenta, e encontra conforto em posturas e vozes que não consegue achar em sua própria poesia" (OLIVER, 2006, p.123). Desse modo, o exercício de escrita realizado nas traduções pode ter fornecido a Machado uma ampliação do seu instrumental poético. Como resultado desse procedimento, o autor carioca alcança independência artística e intelectual, buscando inspiração e influências nas diversas literaturas dos países do ocidente e até mesmo da literatura chinesa. Viria daí a preocupação com a forma, que Oliver evidencia tratar-se de uma característica importante na poesia machadiana. Mas este apuro formal se assenta em um discernimento de sua funcionalidade no texto poético, uma vez que o exagero pode concorrer contra a própria poesia. No entanto, a poesia de Machado, em que pululam vozes com outros matizes – referências temáticas, segundo Oliver –, provocou certo embaraço na crítica brasileira interessada em valorizar o "'talento' e a 'originalidade' em detrimento do trabalho constante, com sua evocação do tabu da tarefa manual"; procurando "rejeitar, esconder, desconhecer ou boicotar estudos que

buscavam apontar essas fontes e influências" (OLIVER, 2006, p. 125). Oliver suscita que a poesia de Machado foi preterida por entrar em rota de colisão com essa crítica, ansiosa por expressar o "'nacional' como produto autóctone da 'inteligência brasileira', do gênio nacional" (p.125). Logo, a crítica deixou de perceber todo esse processo de intertextualidade, exercício de escrita, ampliação da temática, impondo-lhe a pecha de poesia que não expressa "originalidade" e nem "brasilidade". Entretanto, Oliver explica que a originalidade da poesia de Machado reside justamente nesse diálogo com a literatura estrangeira. **N**esse contexto, Oliver comenta que, em *Crisálidas* e *Falenas*, não há vazão da "voz de um poeta romântico", mas há "rigidez e insegurança de um poeta que não consegue encontrar uma voz que agrade ao seu espírito crítico" (OLIVER, 2006, p. 132).

Compreendemos, portanto, que as análises de Machado de Assis sobre a poesia dos poetas de seu tempo, presentes nas correspondências, pode nos conduzir a uma chave de leitura de sua própria obra poética, mesmo porque muito daquilo que é sugerido àqueles poetas se materializa em seus poemas, como sugerem os comentários dos críticos acima citados – aprimoramento formal, diálogo com a literatura ocidental (às vezes com a oriental), noção de não ser poeta copista em relação aos modelos, enfim, possuir uma dicção própria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANDEIRA, Manuel. "O poeta". In: MACHADO DE ASSIS. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, v. 3.

_____. **Apresentação da poesia brasileira**. São Paulo: Cosacnaify, 2011.

CAMÕES, Luís. **Os Lusíadas**. SARAIVA, A. J. (Org.). Porto: Figueirinhas; Rio de Janeiro: Padrão – Livraria Editora, LDA, 1978.

CHOCIAY, Rogério. "Machado de Assis e os alexandrinos 'errados'". In: **Revista de Letras**, v. 29, 1989.

CIDADE, Hernâni. **Luís de Camões – O lírico**. 3. ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1967.

CORRESPONDÊNCIA de Machado de Assis: Tomo I, 1860-1869. ROUANET, Sérgio Paulo (Coord.); MOUTINHO, Irene; ELEUTÉRIO, Sílvia (Orgs.). Rio de Janeiro: ABL, 2008. 320p. (Coleção Afrânio Peixoto; v. 84).

CORRESPONDÊNCIA de Machado de Assis: Tomo II, 1870-1889. ROUANET, Sérgio Paulo (Coord.); MOUTINHO, Irene; ELEUTÉRIO, Sílvia (Orgs.). Rio de Janeiro: ABL, 2009. 560p. (Coleção Afrânio Peixoto; v. 92).

COZER, Raquel. Poema desconhecido que Machado de Assis escreveu aos 17 anos é descoberto. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, 14 mar. 2015. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/03/1602428-poema-desconhecido-que-machado-de-assis-escreveu-aos-17-anos-e-descoberto.shtml>. Acesso em 23 jul. 2015.

CURVELLO, Mário. "Falsete à poesia de Machado de Assis". In: BOSI, Alfredo. et al. **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. (Coleção escritores brasileiros: Antologia e estudos).

FILGUEIRAS, Caetano. "O poeta e o livro: Conversação preliminar". In: MACHADO DE ASSIS. **Crisálidas.** Rio de Janeiro: Livraria de B. L. Garnier, 1864, p. 7-20.

MACHADO DE ASSIS. **A poesia completa**. REIS, Rutzkaya Queiroz dos (Org.). São Paulo: Nankin; Edusp, 2009.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. **Vida e Obra de Machado de Assis**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008, v. 1.

MATOS, Maria Vitalina Leal de. **Introdução à poesia de Luís de Camões**. 3ª ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992. (Biblioteca Breve/ Volume 50).

OLIVER, Élide Valarini. "A poesia de Machado no século XXI: Revisita, Revisão". In: **A obra de Machado de Assis**: Ensaios premiados no 1º Concurso Internacional Machado de Assis. [S.L.]: Brasil. Ministério das Relações Exteriores, 2006. p. 119-178.

SANDMANN, Marcelo. "Presença camoniana na poesia de Machado de Assis: Crisálidas (1864), Falenas (1870) e Americanas (1875)". In: **Crítica Cultural**, 2008. Disponível em: <http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica-cultural/0301/04.htm>. Acesso: em 23 ago. 2014.

SARAIVA, A. J. **Luís de Camões**: Estudos e antologia. 2. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1959.

ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A LITERATURA DE TESTEMUNHO

Elaine AFONSO
PPG-Letras (Mestrado)
IBILCE/UNESP
elaine.ibilce@gmail.com

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo principal fazer um estudo acerca da Literatura de Testemunho, visa-se explicitar a diferença entre suas grandes concepções, a saber, a reflexão sobre a Shoah e os estudos sobre a literatura latino-americana. Interessa-nos, ainda, discutir como se dá a representação dos acontecimentos narrados pelo sobrevivente. A literatura de testemunho é o relato de um sobrevivente depois de um grande massacre, ele se sente com o dever moral de contar aquilo que presenciou em nome daqueles que não sobreviveram para contar. Mas esse testemunho é sempre marcado por uma situação traumática que não permite que os fatos sejam narrados sem que reste nenhuma lacuna, a memória é insuficiente e, além disso, a palavra é insuficiente para representar o horror e a violência vividos, com isso, esta literatura depara-se com a impossibilidade da narração. Aquilo que o sobrevivente conta pode causar tanto horror a ponto de ser desacreditado pelo ouvinte e só a literatura é capaz de permitir o desabafo desse sobrevivente, ao passo que é também sua condenação, já que o ouvinte pode desacreditar dos fatos por imaginar que se trate de ficção e que, portanto, haja sempre um teor de imaginativo rondando as palavras dessa testemunha. Como suporte teórico para trabalhar com essas questões, contaremos com o crítico Márcio Seligmann-Silva, um dos maiores estudiosos brasileiros sobre literatura de testemunho, bem como Jaime Guinzburg, professor e estudioso do tema da violência e do autoritarismo e Valéria de Marco, também professora e dedicada à literatura e à história política do século XX. Ao final, espera-se obter, como resultado, uma breve revisão teórica, crítica e conceitual daqueles que são alguns dos elementos mais característicos da literatura de testemunho, contribuindo, assim, para que outros pesquisadores encontrem o principal referencial teórico sobre a questão comentada.

Palavras-chave: Testemunho, Shoah, Representação.

A literatura de testemunho possui duas grandes concepções: reflexão sobre a Shoah (holocausto) e estudos sobre a literatura latino-americana.

O século XX foi marcado por guerras e genocídios na Europa, sendo este o tempo propício para que surgisse o testemunho da Shoah. Após a 2ª Guerra Mundial e todo o horror proporcionado pela ditadura nazista, os estudiosos passaram a se dedicar à compreensão daquele acontecimento, surge então a reflexão sobre a Shoah, a primeira grande concepção de literatura de testemunho.

A cena do testemunho da Shoah foi inicialmente vista como uma cena de tribunal, *testis*, visto que o testemunho devia "depor" o que havia presenciado e aquilo do qual foi vítima de modo a contribuir com a justiça histórica. Mas dentro da cena percebeu-se que

havia a impressão do sobrevivente, uma forma particular de narrar a rememoração do trauma como uma experiência, *superstes*.

Frente à tragédia que foi o Holocausto, é esperado que pensemos em como é possível que um sobrevivente consiga narrar fatos tão terríveis. É justamente envolta nessa impossibilidade de representação do horror que está a literatura de testemunho da Shoah.

O testemunho tem ganhado espaço nos estudos literários, inclusive brasileiros, mas apesar dessa notoriedade e ampliação que o tema tem merecido, os críticos têm opiniões e pontos de vista divergentes. Enquanto alguns valorizam, outros contestam o conceito. Os sobreviventes tratados como excluídos e a forma como os relatos foram registrados têm sido foco do grande debate.

Há uma grande problemática acerca do testemunho na literatura, já que

> o conceito de testemunho concentra em si um série de questões que sempre polarizaram a reflexão sobre a literatura: antes de qualquer coisa, ele põe em questão as fronteiras entre o literário, o fictício e o descritivo [...] aporta uma ética da escritura [...] o testemunho impõe uma crítica da postura que reduz o mundo ao verbo, assim como solicita uma reflexão sobre os limites e modos de representação (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 112).

Interessa-nos, aqui, pensar a própria noção de testemunho, que caracteriza a ideia de literatura de testemunho. O estudioso Jaime Guizburg nos lembra que “a origem da noção de testemunho é jurídica, e remete etimologicamente à voz que toma parte de um processo, em situação de impasse, e que pode contribuir para desfazer uma dúvida” (GUINZBURG, 2008, p. 62). Por isso, essa voz que relata acontecimentos inconcebíveis traz consigo esclarecimentos passíveis de análise, análise da exploração e dos desmandos de que foi vítima e que muito contribui para desmascarar quem os executou.

Nas palavras deste mesmo autor “o texto de testemunho é necessariamente vinculado com vivências de um grupo de vítimas, da qual o sujeito da enunciação é um articulador” (GUINZBURG, 2008, p. 63). Está claro, portanto, que o sobrevivente não narra apenas o que se passou com ele, mas, sim, com o grupo com o qual conviveu, visto que as vítimas são parte de grandes massacres, vítimas da violência e do sofrimento coletivos. Por isso, cabe ao narrador sobrevivente fazer viver também a sina dos que não permaneceram para contá-la.

De fato nos impressiona saber que aqueles que não sobreviveram foram os que mais sofreram e que pouco seriam lembrados se não houvesse o testemunho dos sobreviventes. Este testemunho não é capaz de fazê-los voltar à vida, mas é importante para que o sacrifício de suas mortes não pereça junto com eles.

Para Seligmann-Silva (2008) o testemunho é tido como uma

> atividade elementar, no sentido de que dela depende a sobrevida daquele que volta do *Lager* (campo de concentração) ou de outra situação radical de violência que implica esta necessidade, ou seja, que desencadeia esta carência absoluta de narrar. [...] Sabemos que dentre os sonhos obsessivos dos sobreviventes consta em primeiro lugar aquele em que eles se viam narrando suas histórias, após retornar ao lar (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66).

Desse modo, temos o testemunho como uma forma de desabafo dos sobreviventes de grandes catástrofes, uma necessidade que estes têm de expor ao mundo aquilo que não se mostraria a ninguém, não fosse pelas suas palavras. Por ter este cunho de desabafo, o testemunho não é estranho à psicologia, pois, assim como os relatos que um paciente faz a seu analista, o desabafo que um sobrevivente faz a outra pessoa é uma forma de se reconfortar, de buscar alguém que o ouça, que o compreenda, que seja capaz de sentir, de imaginar o que ele viveu, o que ele sofreu, ele busca amparo para pensamentos que precisa compartilhar, de certo modo, para que eles não o sufoquem, ou seja, o testemunho é, também, terapêutico para o sobrevivente.

O testemunho das catástrofes históricas é importante para que se compreenda até mesmo a História. Em função disso, em muitos casos há um “abafamento” dos testemunhos proporcionado pelo Estado, é preciso “apagar” o que aconteceu e, para isso, é necessário apagar também os relatos de pessoas que viram como tudo se deu. Mas acontece que da cabeça das testemunhas não há como apagar o sofrimento presenciado, há apenas como encobrir sua memória, mas, ainda que muitos prefiram “esquecer” seu passado traumatizante, calando-se, não há como tirá-lo da lembrança, simplesmente arrancá-lo da memória.

Como nos lembra Seligmann-Silva (2008) “o genocida sempre visa a total eliminação do grupo inimigo para impedir as narrativas de terror e qualquer possibilidade de vingança” (p. 75). No entanto, restaram sobreviventes, restaram pessoas para contar, e estas se veem no dever moral de cumprir seu papel frente à sociedade. E assim o fizeram.

O sobrevivente é o portador de verdades que muito têm a esclarecer, este sobrevivente que tanto sofreu e que agora, já que está vivo, precisa testemunhar este sofrimento, liga-se à figura do mártir:

> O testemunho também se quer compreensível [...] se quer exemplar. Neste sentido reencontramos um veio tradicional do conceito de testemunho, que o articula à figura cristã do mártir. [...] Mártir é aquele que sofre e morre para testemunhar sua fé. [...] Aquele que testemunha um fato excepcional muitas vezes torna-se ele também uma figura exemplar. Sabemos em nossa sociedade do valor atribuído aos sobreviventes (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 72-73).

Décadas depois do surgimento da reflexão sobre a Shoah, surgem também os estudos sobre a literatura latino-americana. Durante os anos 60, 70 e início de 80, a América Latina sofreu com as ditaduras militares, as atrocidades cometidas com as pessoas passam a ser, então, testemunhadas.

> No campo da crítica voltada para a literatura de testemunho da América Latina, nota-se a existência de duas acepções do conceito [...] Uma acepção orienta o exame de textos que, construídos a partir de múltiplas combinações de discursos literários, documentais ou jornalísticos, registram e interpretam a violência das ditaduras da América Latina durante o século XX; [...] Outra, quase absolutamente hegemônica, emerge na década de 1980, a partir do testemunho de Rigoberta Menchú, e volta-se exclusivamente para a literatura hispano-americana [...] (MARCO, 2004, p. 45).

Dentre os autores estudados sobre o testemunho na América Latina estão Luiz Alberto Mendes e André du Rap. O primeiro é estudado por Márcio Seligmann-Silva e trata da repressão política brasileira e dos horrores do interior do mundo carcerário, ele tem uma perspectiva do que vivenciou calcada na dor do corpo e compara sua condição à das vítimas do Nazismo. O segundo é estudado por Maria Rita Palmeira e fala do massacre do Carandiru, tratado como Holocausto.

O testemunho na América Latina é desenhado “com fortes traços de compromisso político: o letrado teria a função de recolher a voz do subalterno, do marginalizado, para viabilizar uma crítica e um contraponto à ‘história oficial’, isto é, à versão hegemônica da História” (MARCO, 2004, p. 46).

A voz desse subalterno representava a classe oprimida e deveria falar em nome de todos eles para que o letrado (organizador do livro) reunisse fatos que fossem capazes de modificar o conhecimento social que se tinha até então, acrescentar ou transformar a visão histórica dos acontecimentos e propiciar o direito de palavra àquele que o Estado queria calado.

Apesar de o discurso da testemunha se querer fiel, o editor do texto (letrado/organizador) começa a perceber esse jogo dúbio, ao criar seu próprio discurso por meio de um outro, entre o que é fato e o que pode ser inventado, entre aquilo que tem sentido literal e o que pode receber “acréscimos”, o editor acaba por usar de uma linguagem mais elaborada na construção do texto. Com isso surgem esses dois tipos de discurso, sendo o primeiro (testemunho romanceado) o mais relevante para a crítica, já que aqui o editor marca a separação entre seu discurso e o do subalterno, enquanto que no segundo (romance-

testemunho) o autor usa da ficção e recria os eventos por meio do que ouviu da testemunha e por meio de documentos.

Com essa nova forma de escrita passa-se agora a repensar em regras e preceitos no que concerne à literatura, põe-se em jogo, talvez, que se deixe de imitar as formas literárias impostas e já existentes e que se deixe criar essa nova forma: o testemunho. Fala-se também em caráter democrático, ou seja, a voz do subalterno agora merece atenção e suas palavras, não mais silenciadas, ganham o direito de intervir na História, e quem sabe, "desoficializá-la", de acordo com a noção de Valéria de Marco. O reconhecimento da relevância do testemunho permitiu a criação da categoria *testimonio* entre os gêneros do prêmio Casa das Américas, concurso em que vários tipos de texto eram inscritos e que tinham como requisito para inscrição, a qualidade literária, e que fossem fontes fidedignas de informação ou documentação. Desse modo, o testemunho começa a ter seu espaço, também, na América Latina.

Quanto às características centrais do testemunho na literatura, tem-se, pois, a impossibilidade de representação, a palavra não dá conta de traduzir o vivido, e a fragmentação, ou seja, a não-linearidade do discurso, já que as imagens e os fatos estão "fraturados", não há meio de narrar tudo, em uma sequência, sem esquecer de nada e conseguindo descrever todas as cenas, abrangendo toda a extensão do horror e da violência. A memória é insuficiente, não consegue recuperar todos os episódios presenciados de maneira completamente lúcida.

Embora o sobrevivente sinta extrema necessidade de narrar os fatos que atordoaram sua vida, como forma de mostrar o que apenas ele foi capaz de presenciar e até mesmo como forma de renascer, este sobrevivente se vê diante de um impasse, como narrar cenas tão horríveis e violentas? Como fazer um testemunho lúcido de algo tão doloroso? Como lembrar de todos os fatos encadeados sem que reste nenhuma lacuna? Frente a tais questionamentos o sobrevivente depara-se com a impossibilidade da narração.

Os relatos dos sobreviventes são marcados por um horror profundo, as imagens são construídas de uma maneira tenebrosa, que pode fazer com que o leitor duvide da veracidade de fatos tão terríveis. Por isso o sobrevivente enfrenta problemas ao representar o que presenciou, além da recusa dos fatos como verdadeiros, por parte dos leitores, ele enfrenta a crise de como representar esses fatos, visto que a palavra não é capaz de traduzir todo o horror e que muito pode ser esquecido ou até mesmo modificado, isto porque tudo o que foi presenciado está envolto em uma situação traumatizante.

Relembrar o trauma vivido é como que revivê-lo. Se uma situação é traumatizante quer dizer que traz dor e sofrimento ao ser lembrada, por isso, essa volta a um triste passado pode trazer tão grande agonia ao narrador que muitos dos fatos podem escapar, e, até mesmo, os relatos podem não exprimir toda a realidade presenciada.

Essa experiência traumática condena o sobrevivente a carregar consigo essa "sombra" de um triste passado, do qual foi vítima, e, apesar de ter resistido a ele, pode não resistir às suas lembranças de horror, de modo que nada mais importe e, embora estando no presente, sua mente não se desliga das imagens do campo, o evento limite que marcará para sempre sua vida. O trauma é de tal forma forte e difícil de ser repensado que, por vezes, parece uma inverdade que ele possa ter existido, o que pode, além de torturar, confundir o sobrevivente.

Primo Levi, um judeu italiano, sobrevivente de Auschwitz e escritor de obras testemunhais como *"É isto um homem?"* e *"Os afogados e os sobreviventes"*, destacou a impossibilidade do testemunho. Para ele, "aqueles que testemunharam foram apenas os que justamente conseguiram se manter a uma certa *distância* do evento", e afirmou ainda que o testemunho do Lager (campo de concentração) foi "parcial e limitado" (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 68).

Isso que dizer que a representação dos fatos reconstituídos nunca é literal, sempre fica uma lacuna, um estranhamento por parte do sobrevivente que não lhe permite simbolizar integralmente os acontecimentos: "Algo da cena traumática sempre permanece incorporado, como um corpo estranho, dentro do sobrevivente" (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69).

Os fatos a serem contados parecem ser tão monstruosos que o próprio sobrevivente pode duvidar se eles realmente sucederam, isso traz ao ouvinte a incerteza da veracidade dos relatos, o que, de certo modo, não é condenável, visto que o próprio narrador das cenas confunde-se e desacredita no que conta. Para o ouvinte, que não presenciou o horror, e sempre esteve longe dele, ao se aproximar das ocorrências parece não acreditar que tudo tenha acontecido da maneira como é narrada, com tamanha violência e brutalidade e se torna incrédulo do testemunho da vítima.

O fato é que a base do testemunho é a ambiguidade, pois, ao mesmo tempo que há a necessidade de narrar, há a percepção de que a linguagem é insuficiente para dar conta da complexidade do ocorrido:

> Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o 'real') com o verbal. [...] Essa linguagem entrevada, por outro lado, só pode enfrentar o 'real' equipada com

> a própria imaginação [...] só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 46-47).

O testemunho é, ao mesmo tempo que necessário, impossível. Mas, em função da necessidade que o sobrevivente sente de narrar, ele acaba por criar mecanismos que tornem sua narração possível, a imaginação. A única maneira de traduzir o "real" é por meio da imaginação, o apelo à arte como meio de expressão, ainda que essa expressividade nunca seja completa, ou seja, será sempre fragmentada:

> A *imaginação* [...] meio para enfrentar a crise do testemunho. [...] é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A Literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70).

No entanto, é por conta da imaginação que muitas acusações são feitas contra o testemunho, já que este, ao recorrer à Literatura, compromete sua verossimilhança, que passa a ser assombrada pela possibilidade de ficcionalização.

O testemunho vale-se de recursos literários para que os eventos possam ser representados, por isso certo grau de imaginação é acrescentado à narração. Esta porção de imaginativo pode causar uma recusa quanto a aceitar os fatos como verossímeis, já que se pode pensar que os relatos tenham certo grau de ficcionalidade. Porém, o testemunho tem, sim, um compromisso com o real, ele cumpre um papel ético no sentido de que possui muito a acrescentar na própria história da humanidade e os recursos literários utilizados na sua representação são formas de tornar comunicável aquilo que seria intransmissível.

Estamos, então, diante de um grande paradoxo, ao mesmo tempo que a imaginação é o meio que torna possível a narração dos acontecimentos é também a condenação destes, que passam a ser contestados.

Não há como medir o quanto de "realidade" ou de ficção está presente em um texto, pode ser que nem o próprio autor do texto conheça essa "medida". Todavia, um sobrevivente, que precisa narrar os acontecimentos mais extremos, não pode abrir mão dessa narração em função do seu teor de "realidade", ele submete-se a contar e para ele é isto o que importa, o uso do imaginativo não fere seus relatos, visto que é o meio de que dispõe para encarar a crise de falar sobre algo cuja verossimilhança é contestada por si mesmo.

Mas apesar dessa "desconfiança" a respeito da veracidade dos fatos por parte do ouvinte, aquilo que é escrito por um sobrevivente de um grande horror sempre prende a atenção dos leitores, os quais se sensibilizam com relatos que, embora não considerem

completamente verdadeiros, os mobiliza, não deixa de ser algo intrigante e que contém informações inimagináveis. Por isso, a forma como esses leitores assimilam o texto é que indica, para eles, se devem ou não acreditar no que leem. Como resultado, esse leitor pode sensibilizar-se de tal forma com determinados relatos que passa a crer como verdadeiros mesmo os inverossímeis.

> [...] a leitura determina o texto. [...] Tendemos a dar voz ao mártir, vale dizer, a responder à sua necessidade de testemunhar, de tentar dar forma ao inferno que ele conheceu – mesmo que o fantasma da mentira ronde as suas palavras [...] (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 375-376).

A literatura de testemunho encontra dificuldade em se inserir na história literária:

> A literatura de testemunho impõe à cadeia língua, nação e tradição literária nacional uma fratura irrecuperável, pois, talvez pelo fato de ser ela proveniente da zona de exclusão criada pela violência de Estado racionalmente administrada, expõe a radical ausência de qualquer abrigo. A tensão entre o escritor e sua língua manifesta-se de diferentes modos nessa literatura (MARCO, 2004, p. 63).

Esta fratura é responsável pela dificuldade que esta literatura encontra em se inserir na história literária. A língua pode não suprir todo o horror que o escritor precisa exprimir, a linguagem, por ser frágil, pode não abrigar a interlocução. A língua parece estranha, o convívio com pessoas de outras nacionalidades pode trazer um incorporamento de outras formas linguísticas que podem passar a fazer parte do vocabulário, fazendo com que a composição de um texto pela testemunha use de várias línguas.

O fato de conviver com outras línguas e ter de compreendê-las traz ao sobrevivente um sentimento de perda de identidade, de desconforto e até de culpa por usar de uma língua que não é sua, o que o acaba distanciando de seus traços nacionalistas.

A tarefa de contar um fato intraduzível é mais um desafio e enclausuramento por que passa um sobrevivente. Só ele é capaz de contar o que viu porque só ele presenciou, ele não conta com a ajuda de ninguém para rememorar e narrar os fatos, porém há um trabalho em torno da linguagem para que ela consiga “cobrir o descoberto”.

Como nos lembra Seligmann-Silva (2003), “Aquele que testemunha sobreviveu – de modo incompreensível – à morte: ele como que a penetrou. Se o indizível está na base da língua, o sobrevivente é aquele que reencena a criação da língua” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 52).

Refletindo-se a respeito de todos estes fatos devemos pensar que um sobrevivente que se submete a reviver as dolorosas lembranças atreladas ao que passou em Auschwitz, não tem a finalidade de criar um universo fantasioso. O sobrevivente que se propõe a narrar quer puxar para si a atenção do leitor para que este possa compreender fatos que jamais saberia não fossem os seus relatos, sente a necessidade de revelar aquilo que estaria para sempre alheio não fosse pela sua coragem. Portanto, cabe a nós a sensibilidade de enxergar nas entrelinhas todo o drama ali presente, tentando reconstruir as cenas e compreender sua dimensão, e não julgando seu teor de realidade.

Não há dúvidas da dificuldade da representação por que passa o testemunho, por isso esta representação não tem teor comum, "A literatura de testemunho não se filia à concepção de arte pela arte. [...] não estamos em um campo de entendimento da arte como representação, no sentido atribuído à mimese aristotélica" (GUINZBURG, 2008, p. 62). O testemunho não é uma criação, uma imitação da vida. A representação do testemunho tem um caráter mais profundo, de denúncia, de esclarecimento.

A literatura de testemunho é, como vimos, um tema importante a ser problematizado e que merece estudo. Primeiramente, achamos importante destacar o fato de que o testemunho está vinculado com a História, ressaltando que tem um importante papel a cumprir, já que trás aquilo que outros olhos viram e não puderam contar, aquilo que os olhos dos ouvintes não viram e que, portanto, podem duvidar. Aquilo que um sobrevivente passou pode esclarecer, acrescentar ou, até mesmo, modificar a teoria que a História carrega.

Por conta disso, os sobreviventes veem-se com um dever moral de mostrar ao mundo a barbárie que pode ser cometida por seres humanos e cumprem o papel ético de trazer tais acontecimentos até um público que não imagina até quais circunstâncias um homem pode ser humilhado, nem até quais circunstâncias um ser humano pode desumanizar um outro ser humano.

Esses sobreviventes sentem necessidade extrema de contar o que viveram, eles precisam encontrar uma forma de desabafar, e essa forma é o testemunho. O testemunho das dores, das perdas, das aflições, da tirania, o testemunho do trauma.

O testemunho vem das memórias que precisam ser lembradas para que os fatos façam sentido e para que o público conheça a verdade, mas, ao mesmo tempo, são essas as memórias que deveriam ser esquecidas, que deveriam ser deixadas para trás, apagadas. Deveriam. Mas não podem. Não há como esquecer, não há como esse sobrevivente sobreviver, de fato. Ele sobreviveu à morte física, mas as lembranças o corroem, as cenas e as imagens o perturbam.

Testemunha-se algo martirizante, e o testemunho de um martírio não pode ser lúcido, não há como narrar com precisão aquilo que é nebuloso, não há como representar sofrimento e dor. Como testemunhar? Por meio da imaginação.

Em função das dificuldades de representação, o testemunho torna-se fragmentado, parecendo mal acabado, e, justamente pelo fato de recorrer ao imaginário, pode ser tomado como inverossímil. A literatura auxilia e desaponta, proporciona que o testemunho seja feito, mas, contraditoriamente, faz com que seja desacreditado.

Uma questão pode transformar opiniões. O sobrevivente que se sujeita a narrar o que de pior viveu não pode ser desacreditado, seus relatos são uma fonte única de informações jamais conseguidas por outros meios, sua voz é a voz da coragem que denuncia e que, apesar de tudo, não condena.

No entanto, parece que o ouvinte pode cair em contradição, outra vez mais, quando um livro é escrito por alguém que se passa por sobrevivente. Nessa situação o livro pode parecer ainda mais inverossímil, é como se a obra perdesse o valor, ainda que bem feita e comovente, justamente por não ter sido escrita por alguém que presenciou o que narra.

Contraditório, duvidoso, perturbador, lacunar, irreal, monstruoso, verdadeiro, esclarecedor, o fato é que o testemunho intriga e não se pode suspeitar de seu poder de inquietação sobre quem passa a conhecê-lo. Se acreditado ou desacreditado, não há como saber, se será consolidado por todos os críticos como um gênero, é o que se espera, mas que continuará a instigar e a ser fonte de estudos, sem dúvidas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GUINZBURG, J**. Linguagem e trauma na escrita do testemunho**. Conexão Letras, Porto Alegre, v. 3, p. 61-66, 2008.

MARCO, V. de. A Literatura de Testemunho e a Violência de Estado. **Lua Nova,** n. 62, p. 45-68, 2004.

SELIGMANN-SILVA, M.; NESTROVSKI, A. **Apresentação da questão**: A literatura do trauma. In: ___ (org.). **História, Memória, Literatura**: O testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

SELIGMANN-SILVA, M. **Testemunho da Shoah e literatura**. Revista Electrónica Rumo à Tolerância. Recuperado de http://diversitas.fflch.usp.br/files/active/0/aula_8.pdf. p. 112-123, 2008.

_____. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicol. clin**. v. 20, n. 1., p. 65-82, 2008.

O AMOR COMO ESPERANÇA DE PERFEIÇÃO HUMANA NAS CANÇÕES-POEMAS DE RENATO RUSSO

Elisângela Maria OZÓRIO
(UNESP/IBILCE)

RESUMO

Renato Russo compunha e cantava as músicas da banda de *rock* Legião Urbana. Nessas canções, o compositor imprimia o discurso da utopia, o lugar perfeito, em que todos viveriam sem diferença social, respeitando o próximo e possuindo plenamente a possibilidade de experimentar a vida. A utopia de Renato Russo versava em construir um Brasil melhor ou desenvolver a humanidade nas pessoas por meio do sentimento amoroso. É a partir do sentimento amoroso que o artigo busca demonstrar como o amor é presentificado por uma poesia de resistência - como acontece em Renato Russo -; levando-nos a citar Alfredo Bosi, que aclara que a poesia de resistência possui um discurso de enfrentamento ao discurso dominante, o que abre caminhos novos para a produção da poesia em tempos de censura. A poesia de Renato Russo resistia ao discurso do próprio ritmo musical - o *rock* -, pois introduzia a temática do amor incondicional à letra da música; do mesmo modo, resistia à perpetuação da produção escrita de poesia, porque alojava-se na música. Tal resistência criou uma poesia vocalizada, em que a palavra oralizada (anti)melodicamente transformava-se na prática da canção poética. Em Paul Zumthor, a canção é a poesia plena, porque o corpo físico vivencia a palavra poética, edificando o campo de teatralização que somente a voz pode executar. As canções-poemas *Pais e Filhos*, *Monte Castelo*, *Quando o sol bater na janela do teu quarto*, *Se fiquei esperando meu amor passar* eram tentativas de recriação do amor incondicional, logo perfeito, por meio de uma voz que teatralizava as emoções humanas. A voz do *rock* de Renato Russo tornava a palavra amor em uma poesia vocalizada.

Palavras-chave: Renato Russo, poesia vocalizada, utopia, poesia.

Renato Russo integrou a banda de *rock* Legião Urbana. Formada em meados da década de 1980, a banda tornou-se referência no *rock* nacional. O *rock* dessa década atentava-se para os problemas sociais e os conflitos humanos, levando Arthur Dapieve (2004) classificá-lo de BRock ou *rock* nacional.

O BRock, em sua maioria, abraçou parte do lema do *punk*, porque esta vertente musical provinha das vozes dos excluídos, o que colaborou para uma forte identificação dos jovens brasileiros, uma vez que o Brasil enfrentava uma grave crise econômica, como decorria na Inglaterra na década anterior. Os jovens ingleses rejeitavam o sistema assistencialista, porque desejavam ter emprego, moradia e acesso igualitário ao sistema educacional e à cultura, bem como participar ativamente da aquisição de bens de consumo. O *punk rock* transformava-se no veículo de revolta e na voz dos excluídos. A música era o jeito de dizer ao mundo que estavam abandonados. Daí ser o estilo mais brutal e violento do *rock*:

roupas negras, de tachas pontiagudas, cortes e penteados de cabelo chocantes, dança com chutes e murros - o famoso pogo:

> A maioria das letras refletia sentimentos em relação à sociedade corrupta e em desintegração e à situação difícil dos companheiros da subcultura. A música e as letras revelavam uma atitude de confrontação que refletia graus variados de ódio justificado, performance técnica, exploração artística do choque de valores e intenção de renegar as instituições oficiais de produção de música (FRIEDLANDER, 2008, p. 354).

As palavras de Paul Friedlander aclaram não só a situação sócio-econômica dos jovens ingleses, como o afastamento do *rock* de seu público, em que permanecia como uma música de protesto, mas, com instrumentação cada vez mais desenvolvida, afastava-se do público. Para tocar *rock*, era necessário domínio musical, o que não se viabilizava em uma época de crise. Segundo Roberto Muggiati (1985), o *rock* da instrumentação elevada correspondia à geração do eu, uma espécie de fase em que o músico quer ser o centro das atenções.

Defronte à geração do eu, o *punk* rebelava-se e reintroduzia na música os acordes básicos e simples e a letra representante dos conflitos sociais. O *punk* devolvia ao *rock* a população marginalizada dos desempregados e dos becos.

A banda Legião Urbana acabou por aceitar o lema *punk* e produzir um *rock* próximo à população marginalizada, com composições que representam o cotidiano brasileiro: os problemas, os medos e os conflitos. O aceite resultava em músicas que uniam os acordes simples e as canções-poemas. Todavia, apesar disso, a música da Legião Urbana não se formava em um *punk* genuíno.

Das músicas da Legião Urbana, interessa para o artigo a poesia vocalizada de Renato Russo; porquanto o autor responsabilizava-se pelas composições escritas, bem como liderava a banda. As composições escritas tendem para uma antimetáfora, porque as palavras surgem desnudadas, prontas. A metaforização acontece quando a voz canta e convoca o ouvinte a compartilhar da palavra desnudada. A voz dá corpo metafórico à letra musical.

Paul Zumthor, observando a capacidade de performance do *rock*, explica que a música traz a palavra lascada, que precisa de lapidação: “E, na mesma medida em que, como movimento, é movimento partido; como palavra, palavra lascada, às vezes apenas audível; como música, marca o triunfo da percussão, das rupturas de ritmos” (ZUMTHOR, 2005, p. 102). O movimento libertário e violento do *rock*, unido a uma palavra de choque, marca a performance: a canção sendo recebida no exato instante de sua execução.

Em outro momento, Paul Zumthor ainda acrescenta que a arte perfeita encontra-se na canção, porque ela constrói plenamente o campo da performance. Isso significa que a

performance corresponde não única e exclusivamente à teatralização ou aos movimentos corporais da obra. Ela é a capacidade da mensagem poética atingir totalmente o leitor: "A *performance* é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida" (ZUMTHOR, 1997, p. 33). O canto performático, logo, não se baseia apenas na apresentação visual do palco, e sim na poesia vocalizada capaz de ser vivenciada, experimentada e compartilhada no ato da leitura-audição: "Ouvindo-me, eu autocomunico. Minha voz ouvida revela-me a mim mesmo, não menos – embora de uma maneira diferente – que ao outro" (ZUMTHOR, 2007, p. 87).

O *rock*, com sua palavra lascada, mostra o canto performático, porque a imagem do palco, juntamente com a palavra rústica e rochosa do cantor, leva a uma recepção aqui-agora da mensagem artística. Em algumas situações, as palavras lascadas mesclam-se com palavras poéticas, formando uma poesia grotesca, edificada na voz agressiva. Das situações, Renato Russo torna-se um expoente. Nele, as letras musicais, como dito anteriormente, invadem o campo da poesia vocalizada, uma vez que a canção-poema assegura a performance zumthoriana. As canções-poemas produzem a condição da performance: a recepção aqui-agora da mensagem poética. Ao abrir a condição da performance, a voz do intérprete-ouvinte, pois se trata de uma partilha, compõe o campo semântico da poesia. Não se trata mais só de música, mas de uma letra musical que passa a ser canção poética.

A canção poética implica a sobrevivência da poesia em tempos difíceis, como ocorria com o Brasil na década de 1980, quando caminhava rumo a tão sonhada democracia. Esta sobrevivência, segundo Alfredo Bosi (2008), compõe a poesia de resistência que articula muitas faces, dentre elas a do discurso utópico. Na obra de Renato Russo, percebe-se o discurso utópico em *Pais e Filhos*, *Se fiquei esperando meu amor passar*, *Monte Castelo* e *Quando o sol bater na janela do teu quarto.*

Em *Pais e Filhos*, a canção faz-se sobre uma série de vozes que presentifica os conflitos relacionais das famílias modernas. Partindo do isolamento e da solidão, a canção amplia-se para a representação da família; os pais e os filhos são as estruturas mais perceptíveis, porque o conflito entre gerações aí aparece mais frequentemente. Além disso, *Pais e Filhos* trabalha com uma atmosfera mais lúgubre, sombria: a voz busca uma certa calmaria, a transposição do desabafo para a música:

> São meus filhos que tomam conta de mim
> Eu moro com a minha mãe mas meu pai vem me visitar
> Eu moro na rua, não tenho ninguém

Eu moro em qualquer lugar
Já morei em tanta casa que nem me lembro mais
Eu moro com meus pais[1]

Os versos acima representam os idosos, que dependem do cuidado dos filhos, e os filhos, que procuram a construção de um lar: a casa, como reduto de meu espaço, e os pais, como meu abrigo. Nos mesmos versos, surge a descrição da família moderna: os pais divorciados: "Eu moro com a minha mãe mas meu pai vem me visitar".

Há uma abertura em *Pais e Filhos* sobre a crítica social e econômica, ao cantar a solidão e o abandono: "Eu moro na rua, não tenho ninguém". Dessa vez, a voz vem dos excluídos da sociedade e das famílias. O ser solitário, vivendo na rua, fecha a representação do homem comum em Renato Russo:

Adiante, as vozes derramam incertezas, medos, brigas que pertencem ao cotidiano do homem comum:

Dorme agora:
É só o vento lá fora.
Quero colo
Vou fugir de casa
Posso dormir aqui com vocês?
Estou com medo
Tive um pesadelo
Só vou voltar depois das três.
Meu filho vai ter nome de santo
Quero o nome mais bonito.

Nesse momento, notam-se duas vozes que retomam as figuras do filho, "Quero colo", e do pai, "Meu filho vai ter nome de santo". Na voz do filho, o medo, a insegurança e a rebeldia estão presentes, enquanto na voz do pai, o sonho da família realiza-se.

Nos estudos de Mikhael Bakhtin, as vozes representam as consciências distintas que uma obra traz. Essas consciências interagem no todo de maneira igual; nenhuma torna-se superior a outra ou a submete ao seu domínio, porque designam "pessoas" diferentes, com

[1] As letras das canções estão dispostas diferentes da apresentação do encarte do álbum, porque tentam demonstrar com maior clareza a análise.

consciências próprias: “Não se constrói como o todo de uma consciência que assumiu, em forma objetificada, outras consciências, mas como o todo da interação entre várias consciências, dentre as quais nenhuma se converteu definitivamente como objeto da outra” (BAKHTIN, 2010 p. 19). As vozes de *Pais e Filhos* interagem na canção como consciências independentes. Nenhuma delas demonstra-se submetida à outra ou ao cantor. São vozes independentes que se relacionam.

Escapando dos estudos de Bakhtin e aconchegando-se ao Zumthor, a exploração de vozes vocalizadas no canto traz para o cerne da canção o ouvinte que, por sua vez e no interior desta, deixa de ser espectador para ser cantor. No *rock*, a música carrega a herança do jogo pergunta-resposta do canto gospel negro. No gospel, a música trabalha com o diálogo entre o intérprete e o público, que revezam as posições de cantor e ouvinte. Segundo Paul Friedlander (2008), o jogo pergunta-resposta reaparece como recurso do *rock*. Cantor e ouvinte fundem-se durante a execução da música. Ambos são cantores e ouvintes. Daí, Paul Zumthor (2007) elencar o *rock* como uma canção que exige muitos estudos.

As vozes de *Pais e Filhos* configuram-se no jogo pergunta-resposta: o ouvinte e o cantor incorporam as vozes presentes na canção: a mensagem, que é recebida no aqui-agora, também é a mensagem da qual o ser individual e real se dilui, partilhando das vozes que compõem o discurso poético.

Diante deste levantamento, observa-se que as canções de Renato Russo tendem a fazer uso do discurso utópico, proclamando o espaço perfeito em que o sofrimento e o ódio não encontram motivos para existir. Ao comparar a realidade com o sonho, Renato Russo acredita que o amor é a salvação do homem moderno:

> O amor em Renato Russo também se mostra gratidão. A escrita é uma forma de gratidão, como se pode perceber nos seus últimos escritos. Escritos que anunciam a morte e confirmam a escrita como forma de estar-se vivo. Morre-se na escrita e vive-se nela para sempre” (SILVEIRA, 2008, p. 145).

A obra de Renato Russo explora a temática amorosa desde o início até o término. No final da trajetória, a temática fica mais contundente, o que conduz José Roberto Silveira a admitir que o amor mistura-se junto ao sentimento de salvação, porque a canção eterniza a sobrevivência do eu lírico, no caso, do próprio Renato Russo. A dissertação de Silveira propõe que as canções da Legião Urbana são escritas autobiográficas.

Isolando a questão biográfica, o amor penetra em canções de qualquer época. No álbum *As quatro estações* (1989), ele perpassa por várias canções, como em *Pais e Filhos* e

em *Se fiquei esperando meu amor passar*. O amor em *Pais e Filhos* vem como forma de findar a solidão e o abandono. Os versos "É preciso amar as pessoas como se não houvesse amanhã/ Porque se você parar para pensar, na verdade não há" compõem o refrão da canção e aparecem depois das vozes. No refrão, a canção lança-se sobre a esperança de relacionamentos melhores, porquanto há amor.

Na esperança de um futuro melhor, no qual exista amor, o eu lírico estabelece o presente como tempo inaugural da utopia: "Como se não houvesse amanhã". O amanhã é consequência de um hoje que precisa fincar-se no amor. A busca do eu lírico faz com que ele crie espaços de fuga:

> no nível mais profundo, um e outro poema enraízam-se no imaginário que desde sempre inconscientemente povoou a mente do homem ocidental; pelo menos é possível neles identificar a vontade de reconquistar um paraíso perdido, ou de chegar a uma terra outra, futura, onde o indivíduo poderá ser mais feliz do que é, pois prisioneiro, aqui e agora, de um mundo injusto e cruel, vivendo dentro dos limites da rotina insatisfatória, restritiva e desprovida de encantos (BERRINI, 1997, p. 21).

As vozes de *Pais e Filhos* recriam a rotina insatisfatória das famílias modernas, pois os conflitos relacionais e o abandono desmancham a imagem perfeita da família. A fuga dos conflitos localizaria-se na vivência do amor, pois nele está a utopia, o lugar perfeito. Beatriz Berrini levanta justamente esta fuga como instaurador do discurso utópico na literatura: a literatura é a fuga dos problemas reais; por isso, estabelece um outro mundo, um mundo perfeito, em que a rotina e o comum dão passagem para a libertação do homem, que é o grande sonho da humanidade.

No final do álbum, a temática amorosa mostra-se menos audaciosa do que em *Pais e Filhos*. Em *Se fiquei esperando meu amor passar*, ressurge mais carnalizada, centrada no namoro e na ilusão que o sentimento amoroso proporciona, bem como a sensação de viver e de poder:

> Se fiquei esperando meu amor passar
> Já me basta que então eu não sabia
> Amar e me via perdido e vivendo em erro
> Sem querer me machucar de novo
> Por culpa do amor.
> Mas você e eu podemos namorar
> E era simples: ficamos fortes.
> Quando se aprende a amar

O mundo passa a ser seu.

A canção explora a sensação de liberdade que o amor provoca no indivíduo. Tal sensação projeta-se para duas outras emoções: a de vida plena e a de poder. Partindo da espera do amor, o eu lírico percebe que vivia em erro, porque, sem amor, estava perdido: “me via perdido e vivendo em erro”. A reintegração do sentimento é a reintegração da vida, porquanto a esperança de re(a)ver o amor também é a esperança do namoro: “Mas você e eu podemos namorar”. O namoro transforma o eu lírico no ser poderoso, que domina o mundo: “O mundo passa a ser seu”.

O discurso utópico de *Se fiquei esperando meu amor passar* trabalha com o amor mais carnalizado, já que traz a questão do namoro. Ademais, a canção expressa o espaço perfeito, calcada na sensação de poder e de liberdade: “Começo a ficar livre”. A sensação do eu lírico de ser livre coaduna com a busca pelo amor, por causa disso, ela abre-se para a paráfrase da citação bíblica, em que o amor é referenciado como a construção do mundo pacífico. Onde há amor, há perdão, há liberdade: “Cordeiro de Deus que tirai os pecados do mundo/ Tende piedade de nós/ Cordeiro de Deus que tirais os pecados do mundo/ Dai-nos a paz” (paráfrase da Bíblia Sagrada, 2010, Jo 1, 29).

Retornando ao interior do álbum, *Monte Castelo* trata do amor como base da utopia:

Ainda que eu falasse a língua dos homens
E falasse a língua dos anjos,
Sem amor eu nada seria.
É só o amor, é só o amor
Que conhece o que é verdade
O amor é bom, não quer o mal
Não sente inveja ou se envaidece.

Monte Castelo retoma o amor espiritual de *Pais e Filhos*. Para isso, utiliza de duas citações: o poema camoniano *Amor é fogo que arde sem se ver e a passagem* bíblica dos Coríntios. No caso do poema, o eu lírico trava apenas o canto dos versos, intercalando-os com a Bíblia. Já na passagem bíblica, o eu lírico faz uma adaptação a partir da carta:

> 13 1 Ainda que eu falasse as línguas dos homens e dos anjos, se não tiver caridade, sou como o bronze que soa, ou como o címbalo que retine.2 Mesmo que eu tivesse o

> dom da profecia, e conhecesse todos os mistérios e toda a ciência; mesmo que tivesse toda a fé, a ponto de transportar montanhas, se não tiver caridade, não sou nada. 3 Ainda que distribuísse todos os meus bens em sustento dos pobres, e ainda que entregasse o meu corpo para ser queimado, se não tiver caridade, de nada valeria!
> 4 A caridade é paciente, a caridade é bondosa. Não tem inveja. A caridade não é orgulhosa. Não é arrogante. 5 Nem escandalosa. Não busca os seus próprios interesses, não se irrita, não guarda rancor. 6 Não se alegra com a injustiça, mas se rejubila com a verdade. 7 Tudo desculpa, tudo crê, tudo espera, tudo suporta.
> 8 A caridade jamais acabará. As profecias desaparecerão, o dom das línguas cessará, o dom da ciência findará. 9 A nossa ciência é parcial, a nossa profecia é imperfeita. 10 Quando chegar o que é perfeito, o imperfeito desaparecerá. 11 Quando eu era criança, falava como criança, pensava como criança, raciocinava como criança. Desde que tornei homem, eliminei as coisas de criança. 12 Hoje vemos por um espelho, confusamente; mas então veremos face a face. Hoje conheço em parte; mas então conhecerei totalmente, como eu sou conhecido.
> 13 Por ora subsistem a fé, a esperança e a caridade – as três. Porém, a maior delas é a caridade. (Bíblia Sagrada, 2010, 1 Cor 13, 1-13).

Na Bíblia Sagrada, a caridade transforma-se em símbolo do homem perfeito. Sem a caridade, nada somos; porquanto o vazio assola a alma humana. A caridade dos Coríntios se reverte no amor supremo. Entre a Bíblia e *Monte Castelo*, a presença do amor leva à caridade, que leva à edificação da sociedade perfeita, onde ninguém "sente inveja ou se envaidece".

Ouvindo *Monte Castelo*, é inevitável a memória da Utopia de Thomas More (2009). Na obra de More, os moradores da Ilha de Utopia são homens preocupados com o bem coletivo para se chegar ao bem individual. Para os utopianos a aquisição de bens materiais não é uma preocupação, porque o espírito não precisa nada além do que o corpo físico necessita basicamente para sobreviver. À vista disso, os utopianos vivem para o bem a todos.

> Espantam-se os Utopianos que seja tão louco que se deleite com o brilho incerto de uma pérola ou pedra preciosa, quando se pode olhar o brilho das estrelas e a luz do Sol; ou que alguém seja tão tolo que se considere mais nobre por se cobrir de lã mais fina, a mesma lã – por mais fina que agora seja – que um carneiro um dia usou e nem por isso deixou de ser carneiro. Maravilham-se também que o ouro, por natureza inútil, seja mais estimado entre os outros povos que o próprio homem, embora tenha sido este a atribuir-lhe tal valor e a utilizá-lo a seu bel prazer (MORE, 2009, p. 73).

Os utopianos não compreendem a atribuição valorosa que as pessoas dão aos materiais que não servem para a sustentação do bem estar humano. O maior bem, para um utopiano, consiste na ajuda coletiva do outro, em valorizar o espírito acima de qualquer coisa. Logo, ao retornarmos à *Monte Castelo*, a proposta de Renato Russo aproxima-se da proposta dos utopianos: ter uma sociedade em que a matéria só tem valor se for para a manutenção plena da vida. Caso contrário, de nada serve, nem para definir quem é o outro. Coríntios e *Monte*

Castelo enxergam no amor a caridade, fundação da sociedade perfeita. A caridade derruba as estruturas capitalistas da sociedade tida como real e constrói uma nova.

A utopia, provinda do amor, surge em *Quando o sol bater na janela do seu quarto* como meio de se ter esperança do novo tempo. Na canção, a esperança vem junto do grito de convocação para revolucionar a sociedade:

> Quando o sol bater na janela do seu quarto
> Lembra e vê que o caminho é um só.
> Porque esperar se podemos começar tudo de novo
> Agora mesmo.

O grito de revolução da canção, "Porque esperar se podemos começar tudo de novo/ Agora mesmo", demonstra o pedido do eu lírico sobre um tempo, que seja a perfeição. Tal grito relembra as palavras de Emil Cioran, ao descrever a utopia na não aceitação do mundo real, porque este está repleto de injustiças e de egoísmos. O homem, que aceita o mundo real, é um homem acomodado, que perdeu os sonhos. O homem sonhador, o incomodado, proclama por uma sociedade nova e perfeita, formada na caridade e no amor: "Sem desejo nem vontade de destruir, é suspeito, venceu o demônio ou, o que é mais grave, nunca foi possuído por ele" (CIORAN, 2011 p. 13). A destruição, para o filósofo, é o recurso de se chegar à construção da sociedade utópica. Sem a destruição, não há luta. Há homens acomodados com a realidade podre e tirana.

Em *Quando o sol bater na janela do teu quarto*, a revolução de Cioran decorre da recusa da sociedade real, porque "A humanidade é desumana". Todavia, o eu lírico encontra nesta mesma sociedade a chance de mudança: "ainda temos chance". E é nesta chance que a utopia define-se como o tempo presente: "Agora mesmo". O grito de revolução da canção determina o tempo presente como o inaugurador de um futuro melhor, em que não haja dor – "Tudo é dor/ E toda dor vem do desejo/ De não sentirmos dor". O novo tempo, o futuro utópico, acontece na experiência, na vivência e na partilha do amor.

Assim, o grito revolucionário de Renato Russo busca trazer para o canto roqueiro a questão da utopia. Se em *Se fiquei esperando meu amor passar*, o sonho permanece no amor carnal. Já em *Quando o sol bater na janela do teu quarto*, o amor não surge explicitamente, surge através da esperança de um novo e melhor dia, o dia em que "o caminho é um só". A utopia sobre o amor cede espaço para a utopia da revolução. O discurso utópico do amor passa para o discurso utópico da revolução.

O mesmo grito revolucionário retoma o tema amor, levando o ouvinte-leitor a viver o amor em diversas facetas (carnalidade e caridade). Ao experimentar o amor, o ouvinte-leitor toca a revolução, muda o mundo, porque transforma-se no ser perfeito, o homem pleno.

Em suma, as canções-poemas de Renato Russo buscam a presentificação do amor, traduzindo-o como forma de escape da violência do homem. O amor termina com a maldade do ser humano, que se torna uma pessoa melhor e luta por um lugar perfeito. Portanto, o amor consiste na grande revolução de Renato Russo: ele edifica a Ilha de Thomas More. Ao buscar amor, o compositor revoluciona também o discurso do canto roqueiro, porque a palavra poética antes lascada, com o grito e o gesto primal da violência, cede espaço para o discurso da comunhão do amor e da caridade, porque seu canto reproduz facetas do amor por meio de uma voz convidativa, em que o ouvinte participa ativamente da canção do intérprete. Ou seja, as canções-poemas usam dois princípios da revolução: o primeiro nas letras que representam situações em que o amor domina o homem de tal maneira que o transforma em perfeição. Em segundo, no próprio bojo do *rock*, quando o grito de revolução, sobretudo o influenciado pelo *punk*, tende para a rejeição abrupta do sistema, derrubar o poder vigente através da violência. O discurso de Renato Russo deseja a revolução através da partilha e da comunhão do amor, como se somente o amor pudesse mudar factualmente o homem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. 341 p.

BÍBLIA SAGRADA. Edição Catequética Popular. Edição Claretiana. São Paulo: Ave Maria, 2010. João 1, 29 e 1 Coríntios 13, 1-13.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 275 p.

CIORAN, Emile. **História e utopia.** Tradução: José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. 128 p.

DANTAS, Fabrício Cordeiro. **Entre a sensibilidade utópica e a esperança cristã em Renato Russo: filiações teológico-literárias**. Dissertação de mestrado. Campina Grande: Universidade Estadual da Paraíba, 2009.

DAPIEVE, Arthur. **BRock. O rock brasileiro dos anos 80.** São Paulo: Editora 34, 2004. 223 p.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll: uma história social.** Tradução: A. Costa. Rio de Janeiro: Record, 2008. 485 p.

MORE, Thomas. **A Utopia.** Tradução: Maria Isabel Gonçalves Tomás. São Paulo: Martin Claret, 2009. 128 p.

MUGGIATI, Roberto. **Rock da utopia à incerteza (1967-1984).** São Paulo: Brasiliense, 1985.

RUSSO, Renato. Quando o sol bater janela do teu quarto. In: Legião Urbana. **As quatro estações.** Manaus: EMI, 1989. 1 cd. Faixa: 5 (3m 10s).

RUSSO, Renato. Monte Castelo. In: Legião Urbana. **As quatro estações.** Manaus: EMI, 1989. 1 cd. Faixa: 7 (3m 49s).

RUSSO, Renato. Pais e Filhos. In: Legião Urbana. **As quatro estações.** Manaus: EMI, 1989. 1 cd. Faixa: 2 (5m 06s).

RUSSO, Renato. Se fiquei esperando meu amor passar. In: Legião Urbana. **As quatro estações**. Manaus: EMI, 1989. 1 cd. Faixa: 11 (4m 55s).

SILVEIRA, José Roberto**. Renato Russo e Cazuza. A poética da travessia.** São João del-Rei: Malta, 2008. 211 p.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral.** Tradução: Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: HUCITEC, 1997. 323 p.

_____. **Escritura e Nomadismo.** Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Cultural, 2005. 191 p.

_____. **Performance, Recepção, Leitura.** Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 128 p.

FICÇÃO, MEMÓRIA E HISTÓRIA EM *THE SECRET SCRIPTURE* (2008), DE SEBASTIAN BARRY

Fernando Aparecido POIANA
IBILCE/UNESP – SP
fernando_poiana@hotmail.com

RESUMO

Este estudo analisa a articulação entre ficção, memória e história em *The Secret Scripture* (2008), do poeta, dramaturgo e romancista irlandês Sebastian Barry (1955). Nesse romance, a memória é o procedimento narrativo que resgata do olvido as experiências individuais dos protagonistas e cria uma tensa relação de aproximação e distanciamento entre o passado e o presente. Nessa retomada do passado no presente, as experiências dos protagonistas são estetizadas numa narrativa que captura, na imanência de seu tecido ficcional, os conflitos que permeiam o seu contexto histórico-cultural de produção. De fato, o vigor desse romance está na sua tematização dos limites entre ficção e história, pois ele captura na sua lógica composicional interna as tensões entre a narrativa ficcional e a dita fatual. Tendo isso em mente, esse estudo pensa a relação entre ficção, memória e história em *The Secret Scripture* a partir das reflexões de James Olney, Jeanne Marie Gagnebin e Walter Benjamin. Tenciona-se, assim, discutir de que modo o uso da memória nesse romance de Barry reescreve episódios da história irlandesa no âmbito da ficção, fazendo com que a primeira seja incorporada à última.

Palavras-Chave: Literatura e História; Literatura e Memória; Romance Irlandês Contemporâneo.

Sebastian Barry (1955) tem ganhado notoriedade pelo seu estilo lírico de escrita[1] e pelo refinamento psicológico dos personagens que habitam suas peças e romances. Além disso, outro ponto fundamental da poética de Barry é o seu interesse por temas ligados à história da Irlanda. Com frequência, seus protagonistas se encontram às voltas com episódios e eventos centrais da história irlandesa do século XX, seu sectarismo e seus embates político-religioso-ideológicos. É diante desse contexto histórico marcado por tensões profundas e que não se resolvem de modo simplista que os personagens de Barry são obrigados a negociar as condições de sua individualidade. A subjetividade de seus personagens é, não raro, significativamente fraturada e atravessada por conflitos internos que extrapolam os limites da consciência individual.

[1] A esse respeito, conferir 'All the long traditions': Loyalty and Service in Barry and Ishiguro', de John Wilson Foster, publicado em *Out of History: Essays on the Writings of Sebastian Barry* (2006).

Para Christina H. Mahony, "Barry infunde [em seus personagens] uma inocência que pode parecer em conflito com a realidade anterior de suas vidas" (2006, p. 3, *tradução própria*).[2] Em sua análise, Mahony dedica atenção especial à densidade psicológica dos personagens de Barry e à profunda humanização deles decorrente dessa característica, e argumenta que eles "não seguem em frente e carregam seu fardo simplesmente (que às vezes é insuportável); eles têm momentos de iluminação e clareza que os mais favorecidos dentre nós podem invejar" (2006, p. 3, *tradução própria*).[3] A esse respeito, Mahony também afirma que "os retratos ternos que Barry faz dos personagens são únicos na realidade mais dura com a qual a literatura irlandesa contemporânea precisa lidar" (2006, p. 3, *tradução própria*).[4] Essa é uma realidade hostil ao indivíduo, marcada pelo sectarismo e pela promessa frustrada de prosperidade econômica.

Diante desse contexto, a obra de Barry incorpora a narrativa da história irlandesa como fundamento de suas peças e romances. Dito de outro modo, nas entranhas da obra de Barry, a dinâmica histórica reconstruída por seu texto artístico se descortina de modo pungente, revelando, no limite, que a "história pode ser tão inventiva quanto a ficção" (GARRATT, 2011, p. 144, *tradução própria*).[5] Esse é um ponto fundamental da poética de Barry, porque estabelece uma continuidade temática coerente entre suas peças e seus romances. Barry caminha com desenvoltura sobre o fio da navalha que separa ficção e história na literatura irlandesa, sem, contudo, se furtar à reflexão sobre os aspectos estéticos e éticos implícitos no trabalho do dramaturgo, do romancista e do historiador. Seus romances exploram o fato de que tanto a ficção quanto a história são formas de narrativa com consequências para a vida daqueles direta ou indiretamente implicados nessas histórias. A literatura de Barry explora o fato de que a narrativa histórica e a ficcional implicam seleção crítica e perspectivas inescapavelmente subjetivas.

A esse respeito, Jeanne Marie Gagnebin afirma que a história "repousa numa prática de coleta de informações, de separação e de exposição dos elementos"

---

[2] "Barry infuses [his characters] with an innocence that can seem at odds even with the earlier reality of their lives" (MAHONY, 2006, p. 3).
[3] "[they] don't simply carry on and bear their burdens (which are at times insupportable) they can rise to moments of illumination and clarity which the more fortunate among us can envy" (MAHONY, 2006, p. 3).
[4] "Barry's gentle character portrayals are unique in the harder-edged reality with which contemporary Irish writing must contend" (MAHONY, 2006, p. 3).
[5] "(…) history can be as inventive as fiction" (GARRATT, 2011, p. 144).

(GAGNEBIN, 2007, p. 10) que tem muito mais afinidade com a prática e a atividade "do colecionador, figura-chave da filosofia e, também, da vida de Benjamin, do que [com] aquela do historiador no sentido moderno que tenta estabelecer uma relação causal entre os acontecimentos do passado" (GAGNEBIN, 2007, p. 10). O que está em questão aqui, portanto, os limites conceituais dos nexos causais que fundamentam a historiografia como prática documental e cientificamente racionalizada, e que não deixam a história refletir sobre si mesma, impedindo o estabelecimento de conexões mais ou menos livres entre o conjunto de vivências individuais que poderiam, de outro modo, se iluminar mutuamente.[6]

Barry se interessa pelos indivíduos que a historiografia irlandesa "esqueceu". Sobre as peças desse autor, por exemplo, Anthony Roche afirma que elas "destacam figuras cujas vidas não se encaixam na grande narrativa da história irlandesa que é aceita" (2006, p. 147, *tradução própria*).[7] Barry constantemente revisita ficcionalmente a história irlandesa e, às vezes, propõe alguma forma de revisionismo o que, em alguns casos, compromete um pouco do seu trabalho como romancista, porque ele sacrifica parte da sua realização composicional em detrimento de algum tipo de evento ou fato histórico que pretende ressignificar. Esse seu método composicional produz tensões entre o indivíduo e a sua realidade que são acentuadas na constituição interna de narrativa romanesca, mas que perdem um pouco do seu alcance estético-ficcional. É o caso de romances em que o autor Barry acaba interferindo mais explicitamente no destino dos seus personagens, às vezes com soluções bruscas que expõem muito apressadamente o destino dos protagonistas de suas histórias. De qualquer modo, nesse jogo entre passado e presente, a memória se apresenta como um procedimento narrativo fulcral para a ficção de Barry.

Em *The Secret Scripture*, sua protagonista, a centenária Roseanne McNulty, escreve suas memórias de tragédias pessoais e desencantamento no seu diário secreto enquanto passa seus dias no sanatório onde foi trancada desde jovem. O contraponto à escrita das memórias de Roseanne é o conjunto de protocolos médicos sobre ela, escritos pelo Dr. Grene. A articulação desses dois relatos, distintos em tom e propósito,

---

[6] Sobre os problemas da causalidade positivista na prática da historiografia, e a ideia de uma história que também resgate a memória dos vencidos, confira as "Teses sobre o conceito de história", de Walter Benjamin.

[7] "…highlight figures whose lives do not fit into the accepted grand narrative of Irish history" (ROCHE, 2006, p. 147).

cria um jogo narrativo intrincado em *The Secret Scripture*. Cria-se, com essa técnica, um choque de perspectivas dentro do romance que gera grande tensão narrativa. O conflito dramático adquire contornos mais densos quando, diante da iminente demolição do sanatório, Dr. Grene precisa decidir se Roseanne será liberada do tratamento ou terá de ser transferida para outro hospital. Para tomar sua decisão, ele investiga a história de Roseanne e descobre relatos conflitantes sobre as circunstâncias da internação dela.

A interface entre literatura e histórica, entre discurso ficcional e histórico nesse romance se revela, portanto, nas diferentes perspectivas narrativas que ele mobiliza a partir das circunstâncias evidenciadas pela busca de Dr. Grene. As dissidências que se instauram pela coexistência dessas narrativas revelam que a vida de Roseanne foi profundamente afetada problemas familiares e pelos conflitos históricos da Irlanda dos anos 1920-1930. Como Garratt explica, em *The Secret Scripture*, "a história nacional é tão interligada com a pessoal que uma implica a outra" (2011, p. 145, *tradução própria*).[8] Contudo, embora a interligação exista, uma não pode ser entendida como a consequência direta ou única da outra, e as diferenças em nuance e tom entre o que Roseanne e Dr. Grene narram mostram que essa história pessoal é, antes de tudo, produto de elaboração discursiva. Ou seja, se é verdade que o indivíduo na ficção de Barry não se reduz ao produto passivo do seu contexto histórico, cultural, social e ideológico, também é verdade que a sua história não é a elaboração arbitrária de um conjunto de vivências desconectadas da realidade.

A força narrativa de *The Secret Scripture* reside, portanto, na tematização dos limites tênues e problemáticos entre ficção e história dentro da sua própria construção romanesca. Esse romance possui uma estrutura orgânica que captura na sua lógica composicional interna as tensões que permeiam a narrativa ficcional e a histórica. Ao tratar da vida de sua protagonista por meio de pelo menos duas perspectivas diferentes – a da paciente internada no sanatório e a do médico que cuida dela – o romance de Barry apreende em sua forma, a dinâmica dos conflitos da história irlandesa do século XX que reverberam na subjetividade de Roseanne. A escritura secreta na qual a protagonista trabalha ao longo do romance, seus diários escondidos, se converte numa revelação discursiva da falibilidade da memória como elemento organizador das vivências individuais. Ao mesmo tempo, essa escritura secreta atesta a inconstância e as

[8] "the national story is so entwined with the personal that one implies the other" (GARRATT, 2011, p. 145).

causalidades que enformam o relato do Dr. Grene, cujo discurso, embora pretensamente científico, jamais rompe completamente com as limitações da perspectiva exterior a partir da qual o médico tenta entender as vivências íntimas de sua paciente.

O fato de que, em *The Secret Scripture*, os protagonistas escrevem sua história pessoal na forma de diário ou livro de memórias reforça a autoconsciência de uma narrativa que precisa lidar constantemente com os desafios de uma prosa pretensamente fidedigna, mas exclusivamente construída a partir da recordação. De fato, percebe-se, no romance de Barry, uma dinâmica da memória e da recordação que se aproxima muito das reflexões a respeito desse tema desenvolvidas por James Olney, a partir do estudo de autores como Santo Agostinho e Samuel Beckett. De acordo com Olney, "(…) a memória, no seu alcance mais extremo, é mais próxima do poder criador e inventivo da *poiesis* do que do processo mecânico de recuperação de um conteúdo fixo" (1998, p. 68, *tradução própria*).[9] Ou seja, há, para Olney, um forte elemento inventivo, de criação e de construção na atividade rememorativa, o que tira do horizonte qualquer valor de verdade absoluta que se possa reclamar em narrativas estruturadas sobre esses procedimentos. No texto ficcional essa questão é a ainda mais problemática, visto que o compromisso do romance é muito mais com a verossimilhança, com a possibilidade da veracidade, do que com a verdade do modo como ela é comumente entendida a partir de uma perspectiva moral.

Em *The Secret Scripture*, o tom vacilante e o ritmo hesitante da narração de Roseanne, e mesmo de Dr. Grene, reforçam a incerteza decorrente da tensão entre a recordação como apropriação narrativa e afetiva do passado, e o esquecimento. Desse modo, cria-se no romance de Barry uma dialética entre lembrar e esquecer que aproxima, por um lado, a história individual dos personagens e o conjunto de vivências coletivas que, a partir de certo momento, eles começam a partilhar, dentro do sanatório. Por outro lado, e num nível mais profundo, *The Secret Scripture* aproxima os campos da ficção e da história irlandesa. Ficção e história se misturam indissociavelmente no tecido narrativo do romance de Barry, de modo que a história se torna parte integrante das irresoluções e dos conflitos de ordem pessoal, moral e coletiva que configuram esse romance. É a partir da relativização dos limites entre os acontecimentos que afetam a vida do indivíduo e também do seu círculo pessoal e afetivo, inserido num contexto

---

[9] "(…) memory at its farther reaches is more nearly akin to the inventive, shaping power of *poiesis* than it is to the mechanical retrieval of fixed content" (OLNEY, 1998, p. 68).

social mais amplo e conflituoso, que os limites entre a narrativa deliberadamente ficcional da literatura e o relato pretensamente científico da historiografia são tematizados aqui. De fato, a profunda irresolução instaurada por essa tensão em *The Secret Scripture* possibilita, no campo ficcional, o resgate do passado daqueles sujeitos que foram esquecidos pela escrita da historiografia oficial irlandesa, fazendo com que a história de pessoas como Roseanne possa ser desdobrada, enquanto relato inacabado, em diferentes interpretações e reflexões.

A rememoração em *The Secret Scripture* é, portanto, um ato redentor, no sentido benjaminiano do termo, ainda que o isolamento do sujeito em detrimento das vivências coletivas seja reafirmado ao longo da narrativa. Nesse romance, a rememoração é um movimento estético artificial, do ponto de vista da coletividade, mas que resgata as histórias dos indivíduos esquecidos e as reescreve no presente da narração. Sendo assim, pode-se dizer que há no romance de Barry uma tentativa de transformar as vivências individuais de seus protagonistas em formas de reflexão que possam ter algum alcance coletivo, embora as condições de sucesso dessa busca nem sempre sejam facilmente vislumbradas. Contudo, essa tentativa poderia ter sido mais bem estruturada e acabada se o autor tivesse resistido à tentação de dar uma explicação melodramática final ao drama dos seus personagens, com a aproximação afetiva direta que ele estabelece entre eles no desfecho da narrativa. Essa solução adotada por Barry, ao menos em parte, inadvertidamente enfraquece o potencial de abertura reflexiva que o romance anuncia ao longo de todo o seu desenvolvimento. Apesar disso, contudo, o éthos narrativo fundamental é preservado, e as perguntas básicas que *The Secret Scripture* levanta sobre até que ponto memórias individuais podem ser confiáveis do ponto de vista da veracidade ou da acuidade, bem como até que ponto a história que se conta é a história que realmente aconteceu, ainda ecoam ao final do romance.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRY, S. **The Secret Scripture**. London: Faber and Faber, 2008.

BENJAMIN, W. Teses sobre o conceito de história. In: _____. **Magia, Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** (Tradução Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 2012.

FOSTER, J. W. All the long traditions': Loyalty and Service in Barry and Ishiguro. In: MAHONY, C. H. (Ed.) **Out of History: Essays on the Writings of Sebastian Barry.** Dublin: Carysfort Press, 2006, p. 99-120.

GAGNEBIN, J. M. **História e narração em Walter Benjamin.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

GARRATT, R. F. **Trauma and History in the Irish Novel: the Return of the Dead.** London: Palgrave Macmillan, 2011.

HARTE, L.; PARKER, M. (Ed.) **Contemporary Irish Fiction: Themes, Tropes, Theories.** Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2000.

HARTE, L. **Reading the Contemporary Irish Novel: 1987-2007.** Oxford: Wiley Blackwell, 2014.

MAHONY, C. H. Introduction. In: _____. (Ed.) **Out of History: Essays on the Writings of Sebastian Barry.** Dublin: Carysfort Press, 2006, p. 1-8.

OLNEY, J. **Memory and Narrative: The Weave of Life-Writing.** Chicago: The Chicago University Press, 1998.

PEACH, L. **The Contemporary Irish Novel: Critical Reading.** Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004.

ROCHE, A. Redressing the Irish Theatrical Landscape: Sebastian Barry's "The Only True History of Lizzie Finn. In: MAHONY, C. H. (Ed.) **Out of History: Essays on the Writings of Sebastian Barry**. Dublin: Carysfort Press, 2006, p. 147-165.

LIVRO E LEITURA: TEORIA E PRÁTICA EM JORGE LUIS BORGES

Genival MOTA
UNESP/SJRP/SP

RESUMO

O trabalho pretende discutir a visão de Jorge Luis Borges sobre o papel do leitor dentro de sua própria ficção. Bem como a representação da relação entre livro e leitura retratados no interior da sua obra; a proposta aborda fragmentos encontrados em contos, poemas e ensaios do contista argentino; apresenta questões relacionadas à perspectiva do livro e da leitura, entendidas como instrumentos ficcionais em Jorge Luis Borges. Investigaremos o papel, na obra de Borges, de signos como: leitor, literatura e leitura. Focamos a recepção do texto pelo leitor; para isso nos valemos também do pensamento de Wolfgang Iser na sua obra O Ato da Leitura: Uma Teoria do Efeito estético. Nossa principal preocupação é investigar, nos excertos selecionados para este trabalho, a importância da leitura como aspecto formativo em Borges.

Palavras-chave: Livro; Leitor; Leitura; textos de Borges.

INTRODUÇÃO

O estudo aborda o lugar dos livros e da leitura na obra de Jorge Luis Borges, mais especificamente, como aspectos da leitura são importantes na construção da cultura humana. Ressaltamos que um dos objetivos desse texto é buscar na obra de Jorge Luis Borges a presença de uma consciência estética diante do papel do livro e da leitura como elementos constitutivos da construção do literário e em que medida sua produção ficcional dialoga com a metalinguagem; já que os contos de Borges revelam as multiplicidades de suas leituras.

Propomos uma reflexão sobre a importância não só da leitura; mas do papel do leitor como agente organizador dos signos linguísticos na obra de Jorge Luís Borges, objetivo central deste texto. Entendemos como premissa do trabalho que o autor argentino apresenta um nível de consciência estética diante da importância do livro e da leitura, que chegou a antecipar muito do que viria a ser defendido pelos teóricos da estética da recepção.

PARCERIA ENTRE LEITOR E TEXTO

Ao responder a pergunta "O que é leitura?" Jouve (2002) comenta que ler requer a capacidade de identificar signos em uma determinada linguagem e completa:

> A leitura é uma atividade complexa, plural, que se desenvolve em várias direções [...] A leitura é antes de mais nada um ato concreto, observável, que recorre a faculdades definidas do ser humano. Com efeito, nenhuma leitura é possível sem um funcionamento do aparelho visual e de diferentes funções do cérebro. Ler é anteriormente a qualquer análise do conteúdo, uma operação de percepção, de identificação e de memorização dos signos [...] Assim, considerada no seu aspecto físico, a leitura apresenta-se, pois, como uma atividade de antecipação, de estruturação e de interpretação. (JOUVE, 2002, p. 23).

Existem textos com linguagem técnica e outros com um tom lingüístico poético. Conforme Todorov (2007, p. 55), um dos primeiros a se dedicar à confrontação desses dois modos de expressão foi o filósofo, historiador e retórico de Nápoles, Giambatista Vico, que distingue entre linguagem racional e linguagem poética.

Como a filosofia e as ciências humanas, a literatura é pensamento e conhecimento do mundo psíquico e social em que vivemos. A realidade que a literatura aspira compreender é simplesmente a existência humana. Seja pelo monólogo poético ou pela narrativa, a literatura faz viver as experiências singulares; já a filosofia maneja conceitos. Uma preserva a riqueza do vivido, e a outra favorece a abstração, o que lhe permite formular leis gerais.

Todorov (2007, p. 46) lembra que segundo Aristóteles, a poesia é uma imitação da natureza, e, segundo Horácio, sua função é agradar e instruir. A relação com o mundo encontra-se no conhecer as realidades do mundo para poder "imitá-las, quanto ao lado dos leitores e ouvintes, que podem, é claro, encontrar prazer nessas realidades, mas que delas também tiram lições aplicáveis ao longo da existência.

Marcel Proust (2000, p.155) registra em um dos volumes de *Em busca do tempo perdido* que a leitura provoca o contato com diferentes sensações, pois

> Na espécie de tela colorida de diferentes estados, que minha consciência ia desenrolando simultaneamente enquanto eu lia e que iam desde as aspirações mais profundamente ocultas em mim mesmo até a visão puramente exterior do horizonte que tinha ante os olhos; o que havia de principal, de mais íntimo em mim, o leme em incessante movimento que governava o resto, era a minha crença na riqueza filosófica, na beleza do livro que estava lendo, qualquer que fosse esse livro. (PROUST, 2000, p.155)

Mas percebemos que a leitura além dessas aspirações sentidas por Proust, também provoca questionamentos e dúvidas que muitas vezes não são respondidas. Usando uma das figuras preferidas de Borges, os textos ao jogar com a linguagem, dão respostas "labírínticas" tornando a leitura mais complexa. Isso leva o leitor a se auto-questionar sobre o sentido do exercício da leitura e da literatura. E quanto mais se lê, mais dúvidas surgem sobre o sentido da vida.

Mas foi só a partir de 1960 que a crítica literária se voltou para as reações e compreensões do leitor; principalmente a vertente da Estética da Recepção. Nascida na Alemanha, a Estética da Recepção procura destacar a importância do leitor no processo literário. A partir dessa visão o foco passou a ser a interatividade entre leitor e texto; o valor estético da obra passou a ser considerado pela recepção.

Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser[1] são considerados os dois maiores expoentes da Estética da Recepção. Em nosso estudo vamos considerar a visão de Iser sobre o papel do leitor.

O LEITOR NA TEORIA DE WOLFGANG ISER

Wolfgang Iser juntamente com Jauss defende que a existência do texto literário só acontece quando o leitor entra em contato com ele; quando o leitor, através do exercício da imaginação, atua dando significado ao texto. O teórico destaca principalmente na sua obra *O Ato da Leitura: Uma teoria do efeito estético (1996)*, os efeitos que a narrativa provoca no leitor, independente dos aspectos históricos. O leitor sai do papel de objeto para sujeito no âmbito da leitura, porque é ele que vai perceber no texto, no livro, a ideologia que o autor quer passar. Porque a obra ao ser escrita já está associada às possibilidades de leitura.

Em seu estudo sobre os textos ficcionais, Iser destaca a interação do texto com o leitor e diz que a comunicação ente esses dois pontos só tem sucesso quando existem complexos de controle no texto; ele aponta a questão dos vazios no texto como tipos

[1] Jouve(2002) não inclui Wolfgang Iser na Estética da Recepção, considera-o criador da Teoria do Efeito Estético; e outros autores o colocam como produtor da Teoria do Leitor Implícito.

deste controle. Os vazios seriam as situações implícitas, o “não dito” que desafia o leitor a decifrá-los, e assim participar do texto. Esta atitude requerida do leitor faz dos vazios o meio que provoca a imaginação, tornando o receptor ativo.

> O repertório do texto tem a sua validade recodificada, ao passo que o fundamento da recodificação permanece oculto. O que não foi dito é constitutivo para o que o texto diz; e o não-dito, ao ser formulado pelo leitor, suscita uma relação às posições manifestas do texto, posições que normalmente apresentam realidades fingidas. Quando a “formulação” do não-dito se torna reação do leitor ao mundo apresentado, isso significa que a ficção transcende sempre ao mundo a que se refere. (ISER, 1996, v.2 p. 112).

Iser analisa o texto como um processo de construção ficcional numa relação de não identidade com o mundo real, portanto construído com um suporte central da leitura, que se fundamenta em essência na existência dos vazios. O teórico considera os vazios do texto como próprio da linguagem da ficção que transgride o previsível da linguagem cotidiana. E são esses vazios que promovem a interação entre texto e leitor. Segundo Lima (1979, p.23), “[...] a comunicação entre texto e leitor fracassará quando tais projeções se impuserem independentes do texto, fomentadas que serão pela própria fantasia ou pelas expectativas estereotipadas do leitor”.

Dessa forma, para que ocorra o sucesso da comunicação entre texto e leitor, as relações sugeridas pelo texto deve se concretizar. Iser (1996, v1, p.73), identifica também nessa percepção do texto como fundamental no processo de leitura, a figura do leitor implícito; este favorece as condições oferecidas pelo texto a fim de que os possíveis leitores realizem uma leitura mais proficiente.

Para Iser (1996, p. 107) a importância do texto como elemento organizador do processo de leitura; possibilita que a literatura vá muito além de apenas impressões pessoais. “Os lugares vazios omitem as relações entre as perspectivas de apresentação do texto, assim incorporando o leitor ao texto para que ele mesmo coordene as perspectivas. Em outras palavras, eles fazem com que o leitor aja dentro do texto, sendo que sua atividade é ao mesmo tempo controlada pelo texto.”

E Iser (1996,v.2 p. 110) destaca que os lugares vazios de um “sistema” se caracterizam pelo fato de que não podem ser ocupados pelo próprio sistema, mas apenas por outro. Quando isso acontece, inicia-se a atividade de constituição do leitor, razão pela qual esses enclaves representam um relé importante onde se articula a integração

entre texto e leitor. Os lugares vazios regulam a formação de representações do leitor, atividade agora empregada sob as condições estabelecidas pelo texto.

Mas o teórico aponta outro lugar sistêmico onde texto e leitor convergem; tal lugar é marcado por diverso tipos de negação, que surgem no decorrer da leitura. Iser (1996,v.2 p. 111) "Os lugares vazios e as potências de negação dirigem de maneiras diferentes o processo de comunicação; mas precisamente por isso eles agem juntos como instâncias controladoras".

Essas potências de negação evocam, por parte do leitor, dados familiares ou em si determinados a fim de cancelá-los; porém o leitor não perde de vista o que é cancelado, e isso muda sua visão em relação ao que é familiar ou determinado. Ou seja, isso leva o leitor a se posicionar em relação ao texto. Conforme Iser (1996, v.2 p. 112) "a assimetria de texto e leitor estimula uma atividade de constituição e esta atividade ganha uma determinada estrutura graças aos lugares vazios e às negações do texto, ajustando o processo interativo".

E é por não ser idêntica ao mundo, nem ao receptor, que a ficção possui essa capacidade comunicativa. Justamente a falta de identidade aparece em lugares indeterminados que inicialmente se referem menos ao texto do que à relação que emerge na leitura ente texto e leitor. Os diferentes graus de indeterminação provocam a comunicação, condicionando a "formulação" do texto pelo leitor. "Pois a formulação constitui o componente essencial de um sistema do qual temos apenas conhecimentos parciais". Iser (1996, v.2 p. 113)

Mas a indeterminação nasce "da determinação dos textos ficcionais de ser comunicação e essa indeterminação – desde que seja "localizável" no texto – terá certamente uma estrutura, uma vez que ganha sua função ao se relacionar dialeticamente com as determinações formuladas no texto". Iser (1996,v.2 p. 114). O teórico identifica duas estruturas básicas da indeterminação no texto: os lugares vazios e as negações. Eles são essenciais para a comunicação porque põem em movimento e até certo ponto regulam a interação entre texto e leitor.

A LEITURA PARA JORGE LUIS BORGES

Jorge Luis Borges constrói sua obra ficcional a partir de longo convívio com livros e, em muito, é influenciado pela leitura de textos de uma biblioteca real: a biblioteca de seu pai. Nascido em Buenos Aires no dia 24 de agosto de 1899, Jorge Luis Borges, aos seis anos, declara ao pai que quer ser escritor e é incentivado por este a iniciar atividades relacionadas à leitura e à escrita. Com sete anos de idade, escreve em inglês um resumo de textos da mitologia greco-romana. Aos oito anos, um conto, aos nove, traduz do inglês para o espanhol *O Príncipe Feliz,* de Oscar Wilde, texto publicado em jornal.[2]

Em ensaio autobiográfico, afirma que leu obras de autores como Robert Louis Stevenson, Rudyard Kipling, Alexandre Dumas ou o argentino Eduardo Gutiérrez, mas sua imaginação também era estimulada pela filosofia de Berkeley, de Hume, de Schopenhauer e de Nietzsche. De Berkeley e Hume tomou sua premissa básica: a natureza subjetiva de todo conhecimento e experiência é resultado de sua interação com o mundo. Williamson afirma que essas leituras foram fundamentais na formação do escritor argentino:

> Ao carecer de verdade objetiva, o homem estava condenado a participar de um jogo sem regras fixas e sem fim específico, pois, se a existência de seres distintos de nós mesmos era incerta, não se podia descartar a presença de Deus ou de um demiurgo oculto. O ato de escrever era um paradigma da existência: o autor podia inventar personagens e tramas, mas era ele a verdadeira fonte de suas invenções ou elas refletiam simplesmente padrões que se repetiam sem fim por toda a literatura universal? Diante de incertezas tão radicais, o leitor era convidado a questionar a idéia de personalidade, destino, e, em última instância, a própria realidade objetiva. (WILLIAMSON, 2011, p.10 - 11).

Os contos de Borges revelam as multiplicidades de suas leituras; distinguem-se por traços diversos de estruturação realística em uma modalidade de prosa de ficção que usa livremente o mundo exterior como a do romance social da década de 1930, mas que realiza-se de forma intelectualizada ao estilizar em seus contornos aparentemente

---

[2] Os dados biográficos do autor em estudo nesse artigo foram consultados em sua grande parte da cronologia elaborada por Emir Rodríguez Monegal, que consta do apêndice do IV volume Obras Completas de Jorge Luis Borges. São Paulo: Globo, 2001. Quando houver informações sobre o autor, de outra procedência, a fonte será informada.

caóticos uma espécie de dissecação analítica de temas e atitudes intelectuais de seu tempo que, concordando com Williamson (2011), convida a questionar "a realidade objetiva".

No prólogo do livro História universal da infâmia, publicado em 1935, Borges (2000, p. 313) trata a relação entre escritor e leitor de forma a deixar claro que tanto o leitor quanto o autor tem papel importante na produção de sentido de um determinado texto literário, uma vez que estas entidades são próximas e "às vezes creio que os bons leitores são cisnes ainda mais tenebrosos e singulares que os bons autores (...). Ler, entretanto, é uma atividade posterior à de escrever: mais resignada, mais civil, mais intelectual".

Portanto, vemos que na década de 1930, Borges já antecipava o que viria a ser destacado pelos teóricos da Estética da Recepção, como Wolfgang Iser, trinta anos depois. Esta relação conflitante entre escrita, leitura e leitor é retomada em alguns contos de *Ficções(1944).* Neste conjunto de contos, identificamos com mais intensidade o diálogo estabelecido por Borges entre livro, leitura/leitor e escrita. Em pelo menos quatro dos contos de *Ficções* estes elementos são retomados como tema. No primeiro conto do livro, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", o narrador explicita a motivação para a construção do conto: a inquietação do leitor diante de "Uqbar".

O conto, neste contexto, é pensado a partir da inquietação do leitor face "à conjunção de um espelho e de uma enciclopédia o descobrimento de Uqbar". Ainda neste conto encontramos a alusão à autoria única ampliada pela busca por um volume único capaz de conter tudo que foi escrito em todos os tempos, objeto temático, recuperado no conto "Biblioteca de Babel". A ideia de totalidade e de síntese significativa fascina o escritor argentino na medida em que indica o poder que a literatura representa.

> (...) nos hábitos literários é também todo-poderosa a ideia de um sujeito único. É raro que os livros estejam assinados. Não existe o conceito do plágio: estabeleceu-se que todas as obras são obra de um único autor, que é intemporal e é anônimo. A crítica costuma inventar autores: escolhe duas obras dissimiles – o Tao Te King, as Mil e Uma Noites, digamos -, atribui-as a um mesmo escritor e logo determina com probidade a psicologia desse interessante *homme de lettres*... Um livro que não considere o seu contralivro é considerado incompleto. (BORGES, 2000, p. 484).

A consciência de que existem vários livros, mas um “único autor intemporal e anônimo” e de que quem escreve apenas acrescenta páginas ao volume já existente parece ser a motivação de Borges na composição de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” e, como prolongamento, indica o fato de que sua obra ficcional, em muito fantástica em **Ficções,** reflete uma inquietação metalinguística, na qual a relação entre leitor e escritor no processo de construção da significação no literário é elemento importante.

Compreendemos que a relação entre leitor, escritor e texto literário estabelece o ato da escrita como espaço dialético na obra de Jorge Luis Borges. Enquanto exercício metalinguístico, concretizado no ambíguo processo da leitura, e entendido na interação com o texto via percepção de sentidos subjacentes ao discurso do narrador/escritor, o contista constrói uma alegoria do processo de escrita em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.

Pensar essa relação como possível proporciona a compreensão da ficção de Borges como espaço de reflexão metalinguística, no qual leitor e autor encontram pontos de contato na construção do literário. Neste espaço, a mensagem artística encontra ressonância por meio da mediação reflexiva provocada pela leitura.

No conto “Pierre Menard, Autor do Quixote”, o narrador pergunta e responde:

> Por que precisamente o Quixote? – dirá nosso leitor. Essa preferência, num espanhol, não seria inexplicável; mas o é, sem dúvida, num simbolista de Nîmes, essencialmente devoto de Poe, que gerou Baudelaire, que gerou Mallarmé, que gerou Edmond Teste. A carta acima mencionada elucida a questão. “O Quixote”, esclarece Menard, “interessa-me profundamente, mas não me parece – como direi? – Inevitável. (BORGES, 2000, p. 36).

Ao apresentar uma lista de escritores e obras que justificam a citação de “Quixote” o narrador mostra, ao leitor mencionado fora do texto, que a única saída é perceber as relações intertextuais. A pergunta é dirigida, portanto, a um leitor que deverá buscar outras leituras para perceber o encadeamento narrativo e, nesse processo, passa a ser parte integrante do universo narrado, pois sua participação é o caminho para a compreensão da leitura. A ideia de escrita como cominação e diálogo com a tradição é novamente apresentada, agora como aspecto da diegese.

Em 1969 Borges publicou o livro “Elogio das Sombras” em que está o Poema “Um Leitor”: “Que outros se jactem das páginas que escreveram/ a mim me orgulho as que li/ Minhas noites estão cheias de Virgílio/ O jovem, ante o livro, impõe-se uma

disciplina precisa/ e o faz em busca de um conhecimento preciso", vemos o eu lírico colocando a leitura acima da escrita.

Já no ensaio "A Viagem de Balão", Borges (2000, p.469) afirma que "toda palavra pressupõe uma experiência compartilhada". Entendemos, na reflexão proposta neste trabalho, que a referência ao compartilhamento de ideias e experiências aparece como mediação reflexiva em Borges o que lembra a importância da palavra escrita como espaço dialético, nesse caso, leitor e texto na obra do autor argentino.

Para o crítico Edwin Williamson, o escritor argentino contribui para uma reflexão sobre o papel do leitor como co-produtor dos sentidos no literário, ao afirmar que o valor do texto é resultante da postura do leitor sobre o mesmo:

> Borges elaborou a ideia afim do tempo como "revisor de provas" que havia mencionado brevemente em sua resenha do livro de Valéry. Se o tempo mudava o significado dos textos, de tal modo que cada leitor inferia um sentido diferente do mesmo conjunto de palavras, então se poderia dizer, em certo sentido, que o leitor inventava o sentido de qualquer texto dado. Desse modo, ficamos sabendo que Pierre Menard havia enriquecido a arte de ler ao abrir a possibilidade de atribuir determinado texto a qualquer autor que o leitor pudesse imaginar, povoado "de aventura os livros mais pacatos". (WILLIAMSON, 2011, p. 289).

Borges considera o tempo como o grande teste para a sobrevivência ou permanência do texto; mas também dá destaque para o ato da leitura. O leitor precisa ter uma atitude ativa em relação ao enunciado do texto. Assim, podemos inferir que, no ato da leitura, o diálogo entre o texto e leitor possibilita a percepção de "verdades da história" por meio da realidade ficcional. Desse modo, os leitores percebem sentidos implícitos nos textos literários. Ler, nesse sentido, não é menos importante do que escrever.

Entendemos que Borges não está defendendo a morte do autor ou da criação original; sua preocupação está voltada para uma espécie de estatuto do leitor, o qual indica uma responsabilidade do leitor na produção literária para além da mera decodificação. A dinâmica e possibilidades de interpretação do texto é para o poeta argentino uma das possibilidades de criação artística.

A capacidade do escritor de gerar uma "fé poética" no leitor parece ser um dos caminhos labirínticos da obra de Borges. A perenidade e a dimensão cultural das mensagens cifradas nos livros são, nesse sentido, imagens recorrentes na obra de Jorge Luis Borges não para reforçar a ideia de labirinto como impossibilidade de

compreensão, antes como indicação de que é nesse labirinto de palavras que o leitor deve encontrar formas de associação com o real objetivo.

Podemos dizer que não existe leitor virtual ou ideal para Borges, porque ele entende que a obra sempre muda, não é estática; daí concluirmos que para o autor argentino o leitor é uma figura em construção, porque o texto também está em processo de vir a ser; o sentido pode ser renovado por novos livros e eventos. No ensaio "Kafka e Seus Precursores", Borges chama atenção para o fato que "cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro". Borges (2000, p.196). Para Borges, de certo modo, a leitura reescreve a obra. Um livro escrito pode apontar o aparecimento de outro, e é com o surgimento desse livro futuro que aprimoramos nossa leitura do primeiro. Ele entendia que a leitura precede à escrita.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No percurso deste trabalho procuramos realizar uma reflexão sobre o pensamento de Wolfgang Iser e de vários fragmentos de Jorge Luis Borges que tratam do papel do leitor, buscando mostrar as semelhanças teóricas do primeiro com as perspectivas ficcionais do segundo.

Esse processo se constituiu como um estudo - mesmo que resumido – do leitor frente ao texto literário. E verificamos que Borges antecipou em muitos anos, já nos seus ensaios, poemas e mesmo contos, o que viria a ser defendido pelos teóricos da recepção, três décadas depois na Alemanha.

No pensamento teórico de Wolfgang Iser, consideramos como principal o estudo do leitor como uma categoria construída e prevista pelo próprio texto, na medida em que entra em contato com os vazios, que seriam as situações implícitas, o "não dito" que desafia o leitor a decifrá-los, e assim participar do texto. Esta atitude requerida do leitor, para o teórico, faz dos vazios o meio que provoca a imaginação, tornando o receptor ativo.

Com a proposta de estudo desenvolvida, acreditamos ter contribuído para uma reflexão sobre a importância da leitura na obra de Borges como mecanismo narrativo que problematiza o papel do leitor em sua ficção.

REFERÊNCIAS

BORGES, Jorge Luís. Ficções In.: _____. **Obras completas**, São Paulo: Globo, 2000, Volumes I,II,III e IV.

BORGES, Jorge Luís. **Ensaio Autobiográfico**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ISER, W. **O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético. V. 1 e 2.** São Paulo. Editora 34, 1996.

JOUVE, V. **A Leitura**. São Paulo. Editora Unesp, 2002.

PROUST, Marcel. **Em Busca do Tempo Perdido**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

WILLIAMSON, Edwin. **Borges: Uma Vida.** São Paulo. Companhia das Letras, 2011.

A ESPIRAL DA IMITAÇÃO EM *LUCÍOLA*, DE JOSÉ DE ALENCAR

Geovanina Maniçoba FERRAZ
Mestranda em Literatura Brasileira FFLCH/USP
Bolsista CNPQ
Orientadora: Prof[a] Dr[a] Eliane Robert MORAES
ninaferraz21@gmail.com

RESUMO

O tema da cortesã regenerada enseja o gesto imitativo, traz uma questão cara, especialmente para Alencar e seu tempo, que é o aproveitamento de elementos da literatura europeia na constituição da brasileira. A esse respeito, Alencar escreveu: "Tachar esses livros de feição estrangeira é não conhecer a sociedade fluminense que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses e jargão eriçado de termos franceses". Assim afirmava imitar, com literatura, uma sociedade que imitava outra, o que Schwarz qualificou como "imitar uma imitação". Em *Lucíola*, a questão da cópia aparece reiteradamente, desde amalgamar imagens decalcadas de estereótipos femininos até figurar a tomada de modelos nas heroínas da literatura (como Margarida, Atala e Virginie). A cena da dança nua sobre a mesa parece alegorizar esses movimentos circulares entre original e cópia: Lúcia não faz uma dança sensual simplesmente, ela copia quadros que retratam os "mistérios de Lesbos", ela imita figuras de mulher e faz a arte das pinturas retornar a seu estatuto de carne, esculpindo no corpo "quadros vivos" (expressão de Alencar), estátuas de desejo e de gozo. Também Paulo, afirmando sua dificuldade de reproduzir um quadro fiel da amada, aponta para a imitação e, como disse Valéria De Marco, para a "dificuldade de apreender e representar o real". Apontando no texto como Alencar dá tratamento literário à questão da imitação e transferindo o foco analítico da psicologia de Lúcia para a fala de Paulo, este trabalho mobiliza aspectos da carnadura discursiva deste romance que Alencar chamou perfil de mulher. Este trabalho é um fragmento revisado de um artigo publicado na OpiniÃes – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira da USP.

Palavras-Chave. *José de Alencar. Lucíola. Imitação. Cópia. Narrador. Romance brasileiro.*

A QUESTÃO DA IMITAÇÃO

A noção de *imitação* sempre foi um conceito importante associado à arte[1]. Tanto Platão quanto Aristóteles usaram esse conceito, cada um a seu modo, para definir a experiência literária. Ainda na antiguidade, as ideias destes filósofos desenhavam um confronto: a noção platônica de cópia literal da realidade externa colidia com o conceito aristotélico de *mímesis*, imitação da natureza como fonte da arte, mas não relacionada à estreita conformidade entre modelo e obra. Na Europa renascentista a imitação ainda seria um tópico importante, mas ocorreria uma mudança de foco, o cerne da questão se deslocaria da imitação da realidade externa para a imitação de outras obras de arte. O artista, preocupado com a tradição e com o cânone, passaria a buscar "a imitação dos grandes autores antigos", de

[1] Em Nitrini (2015, p. 126 – 168) o leitor pode encontrar uma reflexão mais completa e esclarecedora a respeito dos conceitos de influência, imitação, originalidade e intertexto.

acordo com um sistema prescritivo de "princípios e procedimentos" que deveria seguir. Nesse sentido, outra acepção surge para a palavra *imitação*, a própria obra, fruto desse gesto imitativo, passa a ser denominada (e mesmo a ser concebida como) *imitação*. É o caso, por exemplo, da tragédia de Racine, *Iphigenia*, que seria considerada uma *imitação* da tragédia *Iphigenia in Aulis*, de Eurípedes. Aqui aparece outra região de fronteira, pois esta ideia de *imitação* passa a apresentar limites pouco precisos com a ideia de *influência*, no sentido apresentado por Nitrini (2015, p. 127) citando Cionarescu, de "resultado artístico autônomo" a partir de uma relação de contato com outra obra. Mas se até o século XVII imitar era preconizado e louvável, passa a ser um problema quando da valorização romântica da singularidade, do *gênio inovador* e da *originalidade*. E é nesse contexto que surge *Lucíola*.

A ideia de que *Lucíola* traz em si a questão da *imitação*[2] (numa chave negativa) pode ser rastreada até os contemporâneos de Alencar, aparecendo com veemência nas críticas de Joaquim Nabuco. Entre outras censuras, o crítico afirmou que *Lucíola* não passava de uma "edição brasileira" de *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho (1824 a 1895)[3]. A resposta de Alencar veio de forma impaciente, intolerante e agressiva[4]. O temperamento combativo e o espírito suscetível do romancista fizeram com que ele, aos 46 anos, dois anos antes de falecer de tuberculose, gozando de reconhecimento e prestígio, se envolvesse num debate que tomou vulto de polêmica com o jovem diplomata, 26, que estava em sua trajetória ascendente para se consagrar como historiador, ensaísta, sólido intelectual e habilidoso orador.

Quase um século depois, Brito Broca (1903 a 1961), num artigo datado de 1956 (BROCA, 1979, p. 245), ainda afirmava que o romance de Alencar não tinha originalidade e que reproduzia "quase servilmente" o tema de *A Dama das Camélias*. Essa interpretação da relação entre os romances de Alencar e de Dumas Filho ainda parece ser uma ideia presente em parte da crítica contemporânea. Contudo, alguns críticos[5] pensam que essa concepção é

---

[2] A relação de Alencar com vários autores no que tange ao tema da prostituta arrependida foi estudada por vários críticos. Nessa lista poderiam figurar Barrière e Thiboust, com *As mulheres de mármore*; Victor Hugo, com *Marion Delorme*; Abade Prévost, com *Manon Lescault*. Mas a relação com Dumas Filho e *A dama das camélias* sempre atraiu mais atenção, pela coincidência de uma série de situações narrativas e porque Lúcia e Paulo se comparam a Margarida e Armando, como detalharemos a seguir.

[3] Nabuco afirmou: "... *Lucíola* não é senão a *Dame aux camélias* adaptada ao demi-monde fluminense; (COUTINHO, 1965, p. 135)

[4] De Marco também é dessa opinião, como declara em seu livro *O império da cortesã* (1986, p. 62 e p. 65).

[5] NITRINI, 1994, p. 138: essa acusação de que Alencar imita Dumas Filho é provavelmente "determinada por uma concepção equívoca do que seja o processo criador". De Marco 1986 p. 153: *Lucíola* "apresenta uma elaboração mais refinada do que seria o narrador-testemunha-escrevente".

um equívoco e que em *Lucíola* se apresenta inclusive uma elaboração mais refinada de alguns elementos, como por exemplo o narrador.

O romance de Dumas Filho foi lançado em Paris em 1848, ganhou os palcos franceses em 1852 e estreou no teatro do Rio de Janeiro com grande sucesso em 1856 (FARIA, 1993, p. 81). As atrizes mais famosas da época emprestavam carne à heroína e formulavam para as plateias lacrimejantes a questão da regeneração da prostituta pelo amor. Várias adaptações e obras inspiradas, como por exemplo um conto de Machado de Assis[6] e uma paródia intitulada *A viúva das camélias* De Marco (1986, p. 148), adensaram o debate no Brasil, ora afirmando ora negando ora ironizando a possibilidade dessa transformação ou os poderes do vício.

Sobre esse aspecto, Nabuco ainda disparou que o escritor cearense não renovava o debate em torno do tema. O objetivo deste trabalho é recolocar essa questão e refletir um pouco sobre como o autor dá tratamento literário à questão da imitação no seu texto.

IMITANDO IMAGENS DE MULHER

Há três cenas eróticas em *Lucíola.* Na primeira, Paulo vai à casa da moça em busca de sexo, mas se enreda numa conversa miúda, cansado e se sentindo logrado, exige que ela se comporte como cortesã. Em outro momento, os dois a sós num leito de relva, ele diz: “quero que sejas minha e minha só”. Ela responde prontamente às duas demandas, num momento se contorce e geme como a cortesã lasciva e voluptuosa, no outro o embala em amores ternos de corpo e de alma.

A cena em que Lúcia dança nua sobre a mesa na casa de Sá pode ser vista fora dessa dualidade. É, na sequência do enredo, a segunda situação erótica descrita no livro. O cenário é a chácara de Sá, nos arrabaldes do Rio de Janeiro. A sala tem paredes cobertas com um papel aveludado de cor escarlate, uma profusão de espelhos, tapetes felpudos, aromas de flores, frutas e muito vinho. Duas ordens de quadros nas paredes representam “os mistérios de Lesbos”. Em cadeiras confortáveis medidas cada uma para dois corpos, quatro homens e três prostitutas esperam a madrugada para “imolar a razão no fundo das garrafas”. O anfitrião promete que às duas horas eles entrarão “solenes” no reinado “das trevas e da loucura” (ALENCAR, 1959, v. 1, p. 342).

---

[6] O conto “Singular ocorrência”, de Machado, seria publicado mais tardiamente (1883), mas serve como exemplo dessas relações textuais pois dialoga com *A Dama das Camélias* e mais duas peças teatrais: *O casamento de Olímpia*, de Émile Augier, e *Janto com minha mãe*, de Lambert Thiboust e Adrian Decourcelle, conforme observa FARIA (1991).

Paulo não foi avisado do que está para acontecer. Lúcia está visivelmente perturbada. O Sr. Couto, o homem que a seduzira ainda menina, é um dos convidados. O Sr. Rochinha, a chama de Lúcifer. Sá lhe atinge com frases que insinuam e menosprezam o amor dela por Paulo. As mulheres chegam a afirmar, mais adiante, que se sentem superiores a ela.

Nesse clima de despeito e julgamento, em que Lúcia se encontra acuada, o diálogo dos amantes é recheado de ironia. Lúcia retoma em sua fala as frases que Paulo lhe dissera no encontro anterior e ele percebe: "Se te ofendi, perdoa-me". Mas ela teima no tom ressentido e ofensivo. Quando Sá anuncia que Lúcia reproduzirá, em estátua viva, as cenas dos quadros, Paulo pede que ela não o faça, ao que ela responde: "É preciso pagar a conta da ceia!" Paulo suplica que não e ela vacila. Em seguida, Sá fala que Lúcia já dançara nua para eles antes, mas se intimida por desejar ver Paulo apaixonado. Atordoado pela reafirmação de que não seria a primeira vez que ela ficaria nua diante daqueles homens e pela ideia de ficar enamorado dessa mulher, ele solta uma gargalhada e diz que apaixonar-se por ela é impossível. Ela reage assim:

> Lúcia ergueu a cabeça com orgulho satânico, e levantando-se de um salto, agarrou uma garrafa de champanha, quase cheia. Quando a pousou sobre a mesa, todo o vinho tinha-lhe passado pelos lábios, onde a espuma fervilhava ainda. Ouvi o rugido da seda; diante de meus olhos deslumbrados passou a divina aparição que admirara na véspera.
>
> Lúcia saltava sobre a mesa. Arrancando uma palma de um dos jarros de flores, trançou-a nos cabelos, coroando-se de verbena, como as virgens gregas. Depois, agitando as longas tranças negras, que se enroscaram quais serpes vivas, retraiu os rins num requebro sensual, arqueou os braços e começou a imitar uma a uma as lascivas pinturas; mas a imitar com a posição, com o gesto, com a sensação do gozo voluptuoso que lhe estremecia o corpo, com a voz que expirava no flébil suspiro e no beijo soluçante, com a palavra trêmula que borbulhava dos lábios no delíquio do êxtase amoroso.
>
> Deviam de ser sublimes de beleza e sensualidade esses quadros vivos, que se sucediam rápidos; porque até as mulheres aplaudiam com entusiasmo e frenesi. Revoltou-me tanto cinismo; ergui-me da mesa. (ALENCAR, 1958, v. 1, p. 350)

Numa primeira camada de leitura, a descrição dessa passagem serve ao enredo, faz parte da história que está sendo contada, descreve os poderes e a *falta de limites* da cortesã, fala das tensões do corpo, de luxúria, dos ciúmes de Paulo, de seu desejo de posse.

Existiriam outras relações possíveis entre essa cena e o enredo ou outros elementos do livro?

A relação entre a pureza e a lascívia é um ponto central para a cena assim como para o enredo. Sobre a mesa da casa de Sá, Paulo vê (via) pureza e vê lascívia. Esse sentido de desmascaramento e de embate entre a pureza e a lascívia está na cena e é um eixo que perpassa o livro todo, na primeira metade, roda em favor da lascívia, na segunda metade, venceria a pureza. Durante a primeira metade do livro a moça da Rua das Mangueiras,

inicialmente tomada por menina pura, vai sendo desmascarada. Na segunda metade, Maria/Lúcia aplaca os desejos de seu corpo e vai buscando a pureza. Trazendo esse embate, o desmascaramento e a sobreposição entre pureza e lascívia, a cena parece uma síntese alegórica, uma imitação do enredo.

A sobreposição entre o grotesco e o sublime também está presente. A revolta que a personagem de Paulo experimenta ao sair da sala ocorre porque ele entende que, ao dançar nua para vários homens, Lúcia se rebaixa, e chega ao ponto mais baixo, mais grotesco. Mesmo ponderando que "deviam de ser *sublimes* de beleza e sensualidade esses quadros vivos", ele tem um choque, esperava uma coisa e encontrou outra, e não consegue fruir o espetáculo. Um narrador distanciado poderia comentar que o nosso jovem está tomado de ciúme e que suas atitudes estão em função desse sentimento e do sentimento de posse, mas Paulo não consegue fazer essa reflexão. No momento da dança ele está assaltado pelo terror que essa nova imagem lhe inspira ao se sobrepor ao ideal sublime que estava em sua cabeça. Assim, aproximando o grotesco do sublime, essa cena parece ensejar alguns aspectos alegóricos de temas caros ao ideário romântico.

Também ao gosto romântico, essa cena lasciva antecede imediatamente à do encontro idílico na relva, em que Lúcia se entrega sob juras de fidelidade (ALENCAR, 1959, v. 1, p. 355). Nas duas passagens, Paulo e Lúcia vivenciam extremos, são como que arrastados numa torrente de sensualidade e catapultados da orgia para as juras de amor (ou quase, pois Paulo não diz que a ama). Essa montanha russa dos sentidos parece ter um efeito de aguçar a tensão erótica. Para o escritor Victor Hugo o contraste entre o grotesco e o sublime é "a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte":

> "Esta beleza universal que a Antiguidade derramava solenemente sobre tudo não deixava de ser monótona, a mesma impressão, sempre repetida, pode fatigar com o tempo. O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se a necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada. A salamandra faz sobressair a ondina; o gnomo embeleza o silfo". (HUGO, 2007, p. 33).

Além disso, no episódio ocorre algo como a realização, no enredo, da metáfora da flor com essência de inseto. Paulo havia dito: "ao colher a linda flor, em vez da suave fragrância que esperava, sentiu o cheiro repulsivo do torpe inseto que nela dormiu" (ALENCAR, 1959, v. 1, p. 317). Na metáfora, ele se refere à moça-flor da Rua das Mangueiras. No banquete, à mesa da sala de Sá, ele está nauseado. A fragrância-essência da moça-flor não

era o que ele esperava. Ele, que via a moça como uma flor, acaba por vê-la como uma figura lasciva no centro de uma orgia, cercada dos "insetos" que nela dormiram.

Há nessa imagem ainda o seu reflexo especular, que, como a cópia de um espelho, reproduz com fidelidade o original, mas transforma o direito em esquerdo e vice versa. Essa aparência de flor com essência de inseto também pode ser representada no seu exato oposto: aparência de inseto e essência de flor. Se aos olhos de Paulo, Lúcia pareceu pura, mas ia sendo revelada em seu oposto; por outro lado, ela é uma cortesã, a quem a vida deu face de inseto, mas sua essência é de flor.

Essa dança também se mostra bastante significativa quando analisada pensando nas estratégias que o autor usa para mostrar a cena. A descrição da dança faz pensar em "quadros vivos" (expressão de Alencar), quadros com o corpo, estátuas de desejo e de gozo. Não se pode deixar de notar que o gesto imitativo, tão caro a todo artista, aparece em primeiro plano. Lúcia não faz uma dança sensual simplesmente, ela reproduz as pinturas das paredes que mostram poses eróticas de mulheres nuas. A mulher do real (ficcional) imita a sua imitação: a mulher imita as figuras de mulher.

ESPIRAL DA IMITAÇÃO

Fora desta cena, a questão da imitação parece se repetir em vários níveis no romance, muitas figuras femininas são copiadas em Lúcia. Primeiro: a personagem é uma espécie de cópia, um "perfil de mulher" composto de várias imagens decalcadas de estereótipos, como bem notaram os críticos: noiva, amante, santa, puta, mulher-anjo, mulher-demônio[7]. Segundo: ela não é capaz de equilibrar com serenidade "o que *realmente quer"* e "o que aprendeu que *pode e deve querer*". Assim, em seu desespero de mulher, ela somatiza conflitos psicológicos[8], age de forma díspar, ficando cheia de achaques, volúvel e incompreensível[9], copiando um quadro muito associado ao feminino, a histeria. Terceiro: ela decalca modelos (de amor) dos livros que não cabem em sua realidade, como uma Emma Bovary ou como um Quixote sem Sancho e sem Rocinante. Faz leituras projetivas – *de Paul e Virginie* e de *Atala*,

[7] Para aprofundar, consultar os trabalhos citados na bibliografia: LEITE, 1979, GINZBURG, 2000, e MORAES, 2012.

[8] Lúcia diz: "Creio que estou doente, sofro tanto... dessa moléstia do coração que me há de matar" (ALENCAR, 1959, v. 1, p. 399), entre outras falas que revelam o componente psicossomático de suas queixas.

[9] Além do discurso de Paulo e de Sá, Cunha diz: "A mais bonita mulher do Rio de Janeiro e também a mais caprichosa e excêntrica. Ninguém a compreende." (ALENCAR, 1959, v. 1, p. 332)

e de *A dama das camélias*, embora Paulo não compreenda[10]. Ela sofre por não poder copiar, não poder ser como aquelas mulheres. Quarto: Paulo se diz disposto a reproduzir Lúcia tal qual era quando viva, como se a mulher do texto pudesse ser a cópia da outra[11].

Nessa espiral de imitação, um quinto aspecto sobressai. O tema da cortesã regenerada também enseja o gesto da cópia, traz uma questão cara ao escritor e ao seu tempo que é a do "aproveitamento" dos modelos e dos temas consagrados da literatura ocidental na formação da brasileira [12]. Essa questão estava dada pelo tema de *Lucíola* e foi insuficientemente explorada pela crítica da época[13].

A respeito dessa polêmica da importação do romance, Alencar escreveu no prefácio de *Sonhos d'ouro*: "Tachar esses livros de feição estrangeira é não conhecer a sociedade fluminense que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses [...] e jargão eriçado de termos franceses [...]" [14]. Assim o escritor imitava, com sua literatura, uma sociedade que imitava outra – o que Schwarz qualificou como "imitar uma imitação".

O crítico afirma, ainda, que o escritor não soube trabalhar "a disparidade do enredo e a notação realista", problema de composição gerado pela inadequação dessa imitação: importar o romance, segundo Schwarz, implicava importar ideias, liberais ou aristocratizantes, incompatíveis com uma sociedade de cultura dependente, que era ainda escravagista e regida pelo favor. Com essa diferença de contexto, ainda segundo o crítico, ao importar entrechos e conflitos se formava um desnível onde alguns escritores tombavam, "tombos de estilo próprio" (SCHWARZ, 2012, p. 41 a 46).

Contudo, é preciso considerar que é bem possível que o escritor cearense estivesse atento a essa incompatibilidade entre as realidades das nações centrais e as culturalmente enraizadas na periferia. A frase no parágrafo anterior mostra que Alencar sabia que imitava uma espécie de imitação. E, de todo modo, a percepção dessas diferenças é uma intelecção razoavelmente evidente ainda hoje. Ademais, é no livro que se podem identificar alguns

---

[10] Nos capítulos XV e XVII de *Lucíola*, os protagonistas comentam esses romances sugerindo uma leitura projetiva das obras citadas.

[11] Nos capítulos primeiro e último se concentram as preocupações do narrador com o perfil de mulher que está retratando, mas essa questão está colocada em toda a obra.

[12] Segundo Sandra Nitrini, Lucíola "é um prato cheio para se examinar a questão dos modelos estrangeiros no processo de formação de nossa literatura, para se estudar a relação entre literatura e subliteratura e para se discutir, de modo concreto, problemas teóricos como o da intertextualidade, fontes, influências e outros mais da literatura comparada (NITRINI, 1989, p. 85).

[13] Um exemplo desse debate é a polêmica entre Nabuco e Alencar. Caso o leitor queira saber mais, pode consultar: "A polêmica Alencar – Nabuco", citada na bibliografia.

[14] Valéria De Marco também comenta essa "imitação de modelos" provenientes de "civilizações mais adiantadas" (1986, p. 51). A crítica pontua que Alencar se apoiava nas ideias de Herculano que profetizara que o Brasil seria uma grande originalidade nascida de uma mescla de culturas.

aspectos que parecem apontar para a busca de uma possível solução para este desnível: 1) A imitação do modelo francês em *Lucíola* é construída dentro de um painel de imitações que coloca a questão da cópia no centro de uma discussão mais complexa: não somente o *tema*, ou as *questões de fundo*, mas também a *forma* convoca uma discussão sobre a questão da imitação 2) O autor constrói a narrativa na perspectiva de Paulo, que é a fala de um jovem provinciano recém-chegado à corte, procurando se encaixar nessa sociedade impregnada de europeísmos (que ele estaria inclinado a copiar). 3) O papel da audiência é fundamental na construção de todo discurso, e Paulo se dirige a uma senhora da corte, "mulher superior, digna para julgar uma questão de sentimento" (ALENCAR, 1959, v. 1, p. 311). 4) O texto, com sua forma dialogada e referências ao narrador, entre outros detalhes, se auto-referencia, chama a atenção para a forma de narrar, sugerindo que "a confissão do narrador deve ser vista como a espinha dorsal do romance" (DE MARCO, 1986, p. 150). Esses elementos também apontam para uma preocupação com a forma de dizer e podem representar uma estratégia que o autor encontrou para ajustar o tom da narrativa à realidade distinta; e assim mostrar algo mais, algo além do enredo, algo da realidade local que está impregnado na fala do moço.

Numa outra visada, é possível perceber outro elemento nesse jogo de imitação. Lúcia é uma mulher que, *montada como puta*, é capaz de empreender essa estatuária do erótico, forjando desejos e gozos que tem e que não tem. Desejo que não tem: Lúcia, para Sá e para os outros homens, copiaria os quadros com facilidade, acostumada que está a fingir desejos e volúpias que não tem; e o faz muito bem, pois arranca aplausos até das mulheres. Desejo que tem: ao mesmo tempo, sob o olhar de Paulo, Lúcia, como um poeta, sofre por talvez fingir que é fingimento a volúpia que de fato tem. A prostituta se aproxima do poeta.

Se o poeta transforma o real na sua arte, Lúcia faz o movimento contrário: através dela, as telas do pintor retornam ao estatuto de carne. Nessa cena, através desse movimento espelhado, movimento de imitação recíproca entre quadro e corpo, entre arte e carne, através desse gesto se conjugam fome, inspiração e erotismo. A *carne* ceva, é pasto dos homens, como disse Lúcia se referindo ao seu corpo (ALENCAR, 1959, v. 1, p. 330, 343, 346 e 351). O momento da mulher servida sobre a mesa é o auge do banquete de Sá[15], o ponto alto em que todos giram a chave que abre o reino da treva e da loucura. O momento assume foros de rito dessa religião de libertinos e a prostituta teria um papel de sacerdotisa desse mundo inferior[16]. O gesto imitativo de Lúcia figura sobre a mesa dois pecados capitais: a luxúria e a gula. A aproximação entre a imoderação erótica e o descomedimento da gula e da devoração se faz a

[15] O banquete é um componente fundamental do imaginário libertino (MORAES, 2015, p. 169) .
[16] Remeto o leitor aos trabalhos de MORAES, 2015, e BATAILLE, 1987.

partir sobretudo do excesso. A esse respeito Moraes escreveu: “a pornografia é uma fome, você pode saciá-la com um banquete ou com um salgadinho”[17]. E Lúcia é uma mulher para quatrocentos talheres.

A VOZ E O GESTO

Parece possível, portanto, depreender uma relação entre a construção da voz narrativa e o realce dado no texto para a questão da cópia. O livro copia a mulher que copia, na perspectiva do homem que copia, inseridos numa sociedade que copia. Pensar nesse gesto de cópia (mais no gesto que na cópia) é pensar na voz de Paulo, pensar nele como o artista e em Lúcia como um quadro, é focar nas tintas, é ver a mão do pintor diante da tela. É poder deslocar o foco analítico da psicologia de Lúcia e transferi-lo para o discurso de Paulo. O movimento dessa leitura implica realçar que a fala do moço é o que de fato engendra a “figura feminina” no livro, o que pede não confiar totalmente no seu relato, assim ao passo que se identifica e se realça o papel de Paulo ao mesmo tempo se pode perceber e desconstruir essa carnadura discursiva do que Alencar chamou perfil de mulher.

É possível pensar a voz que narra em *Lucíola* como uma fala *atribuída a Paulo*, como um discurso através do qual se constroem a realidade ficcional, a imagem de Lúcia e a personagem de Paulo. Por outro lado, a voz narrativa também pode ser entendida como um conjunto de procedimentos de enunciação, como no caso do foco deste artigo, especificamente tentando compreender como Alencar deu forma literária à questão da imitação, tentando analisar os artifícios narrativos empregados e o processo de representação do texto.

A questão da imitação aparece em vários planos de Lucíola. *Múltiplas* imagens de mulher estão justapostas, como que aprisionando Lúcia num círculo; a dança da imitação parece alegorizar isso. Esse movimento circular se instaura também na alegoria: Lúcia imita a mulher que está no quadro /quadro que imita o modelo / modelo que em seu ofício faz pose artificial / pose que procura realizar o ideal que está no projeto do artista /artista, que mais que imitar, quer captar a essência do real / real que pode ser o real real ou o real ficcional / “real” que Paulo busca ao esboçar um retrato de mulher/ retrato que é Lúcia/Maria da Glória / mulher que imita os quadros.

[17] MORAES, em uma entrevista disponível no site http://azmina.com.br

Para Nabuco, Alencar não renovava o debate em torno da regeneração da mulher prostituída, pelo exposto acreditamos que Alencar renova esse debate ao dar forma literária à questão da imitação, retomando essa problemática em várias esferas do livro. Essa espiral parece instaurar um jogo de enunciação em que a questão da imitação está no centro, dando a ver outras nuances e abrindo novas possibilidades de interpretação da obra.

BIBLIOGRAFIA CITADA

ALENCAR, José de. **Obra completa de José de Alencar** (em 4 volumes). Rio de Janeiro: Editora José de Aguilar, 1959 (1. ed.).

BROCA, Brito. **Românticos, pré-românticos e ultra-românticos – vida literária e romantismo brasileiro.** São Paulo: Polis, 1979.

COUTINHO, Afrânio (org.) **A polêmica Alencar-Nabuco**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

DE MARCO, Valéria. **O império da cortesã - Lucíola: um perfil de Alencar.** São Paulo: Martins Fontes, 1986.

FARIA, João Roberto. **O teatro realista no Brasil: 1855-1865**. São Paulo: Editora Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo - EdUSP, 1993.

_____. **Singular ocorrência teatral.** Revista USP, número 10, jun/jul/ago 1991, p. 161-166

GINZBURG, Jaime. Formas do amor na lírica de Álvares de Azevedo. **Boletim**. Centro de Estudos Portugueses, Faculdade de Letras da UFMG, UFMG - Belo Horizonte, v. 20, n. 27, p. 147-168, 2000.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

LEITE, Dante Moreira. Lucíola: teoria romântica do amor. In: **O amor romântico e outros temas.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

MORAES, Eliane Robert. **Sade, a felicidade libertina.** São Paulo, Iluminuras, 2015.

_____. Puta, putus, putida. **Revista Mário de Andrade**, São Paulo, número 69, 2015.

MORAES, Gabriela Viacava de. **Que diabo de gênio o dessa rapariga? A construção do feminino em Lucíola, de José de Alencar**. Dissertação de mestrado, Literatura Brasileira, FFLCH, USP, sob orientação da Profa Dra Cilaine Alves de Cunha. 2012.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - EdUSP, 2015 (3. ed. 1 reimpr.)

_____. Lucíola e romances franceses (leituras e projeções). **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, São Paulo, v. 2, p. 473-480, 1994.

_____. Lucíola e A Dama das Camelias. **Revista Travessia**, Florianópolis, v. 161118, p. 84-96, 1989.

SCHWARZ, Roberto. A importação do romance e suas contradições em Alencar. In: _____. **Ao vencedor as batatas.** São Paulo: Editora 34, 2012.

A GEOMETRIA DO EU: OS ESPAÇOS E SEUS DESDOBRAMENTOS EM *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*

Gilda MARCHETTO
Unir/RO
gildam@brturbo.com.br

RESUMO

O espaço pode se caracterizar pela descrição pura e simples de lugares que servem de pano de fundo para o desenrolar da ação e a movimentação das personagens, ou pode abarcar tanto atmosferas sociais como psicológicas que se liga às outras categorias narrativas para formar o todo da obra. Segundo Osman Lins (1976), tudo na ficção sugere a existência do espaço e mesmo a reflexão, oriunda de uma presença sem nome, evoca o espaço onde a proferem e exige um mundo no qual cobra sentido. Maurice Merleau-Ponty (1999), afirma que o espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível e devemos pensá-lo como a potência universal de suas conexões. Este trabalho tem por objetivo investigar a importância do espaço como elemento constitutivo da obra *A paixão segundo G.H.* (1964) de Clarice Lispector no que diz respeito às relações entre o espaço e o conflito dramático vivido por G.H. no trajeto percorrido da sala para o quarto da empregada onde viveu uma experiência insólita ao se deparar com uma barata saindo do guarda-roupa. Os espaços como sala, corredor, quarto e seus desdobramentos funcionam como pontos de ancoragem para que a personagem-narradora consiga estabelecer certa ordem na desorganização que se havia instalado e, ainda, deem sustentação à narrativa que se afirma, pela escrita, diante do leitor. Adquirem também uma dimensão simbólica, na medida em que se vinculam, muitas vezes, ao questionamento do ser no mundo.

Palavras-chave: Romance. Espaço. Ambientação.

O espaço, inseparável do tempo, é usualmente concebido como o meio, exterior ou interior, no qual todo ser se move, significando um conjunto de coordenadas ou de indicações que constitui um sistema móvel de relações, com base em um ponto, em um corpo, ou em um centro qualquer. Maurice Merleau-Ponty (1999), afirma que o espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível e devemos pensá-lo como a potência universal de suas conexões. Nesse sentido, podemos pensar a relação homem-espaço como um fenômeno resultante de nossas percepções, apreendidas pela experiência e investigar a importância do espaço como elemento constitutivo da obra *A paixão segundo G.H.* (1964) de Clarice Lispector no que diz respeito às relações entre o espaço e o conflito dramático vivido por G.H. no trajeto percorrido da sala para o quarto da empregada onde viveu uma experiência insólita ao se deparar com uma barata saindo do guarda-roupa.

No romance *A paixão segundo G.H.*, o encontro com a barata, no quarto da empregada, torna-se o ponto crucial do discurso literário, tanto como aceitação e recusa daquilo cuja

experiência provocou a desorganização de G.H. em face de um mundo que se apresentava, até então, organizado e estável. O texto é o relato de G.H. a um interlocutor imaginário a respeito dessa experiência vivida no quarto. Como narradora da própria história, G.H. cria certo distanciamento que possibilita a reflexão sobre a experiência vivida ao relatar num hoje os acontecimentos vividos num ontem. Esse procedimento reflete-se na narrativa, uma vez que ela molda os acontecimentos da mesma forma que molda suas esculturas. Esse dado torna-se relevante ao aproximarmos a arte do escultor com a atividade desenvolvida pelo geômetra, uma vez que a escultura e a geometria visam, por princípio, os objetos em sua dimensão espacial. Sob essa perspectiva, podemos dizer que G.H. assume o papel do geômetra ao medir e apresentar, ao leitor, os espaços relacionados à sua trajetória passional. Segundo Osman Lins (1976), tudo na ficção sugere a existência do espaço e mesmo a reflexão, oriunda de uma presença sem nome, evoca o espaço onde a proferem e exige um mundo no qual cobra sentido.

Podemos divisar a constituição do espaço quando a personagem se encontra na sala fazendo bolinhas com miolo de pão e, com elas, formando uma pirâmide: "um triângulo reto feito de formas redondas, uma forma que é feita de suas formas opostas" (LISPECTOR, 1996, p. 21)[1]. A forma arredondada carrega em si uma visão ampla (mundo) que se reduz em bolinhas de miolo de pão até chegar, mais adiante, a reduzir-se na barata. A ideia de circularidade implícita na ideia de mundo, transposta para a forma como a pirâmide estava sendo construída: "bastava justapô-las [...] para que uma superfície se unisse à outra superfície" (p. 21), reproduz de maneira análoga a composição da obra. Ao justapor uma superfície à outra, Clarice remete-nos às partes da obra num encadeamento em que uma parte se liga à outra por meio da repetição da última frase de cada capítulo como sendo a primeira do próximo bem como a utilização dos travessões iniciais e finais. Mantém, desta forma, a ideia de circularidade. Não o círculo que se fecha em si mesmo, mas o movimento ascendente, como uma espiral, metaforizado pela figura da pirâmide, cujo vértice aponta para o alto, como podemos ver na descrição do apartamento:

> O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. Pessoas de meu ambiente procuram morar na chamada "cobertura". É bem mais do que uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade. Quando essa elegância se vulgarizar, eu, sem sequer saber por que, me

[1] Todas as citações são retiradas da obra: LISPECTOR, C. *A paixão segundo G.H.* Edição Crítica. Benedito Nunes, coordenador. 2ª. Ed. Coleção Archivos. São Paulo: ALLCA, 1996. A partir de agora, quando nos referirmos à obra, indicaremos apenas o número das páginas.

> mudarei para outra elegância? Talvez. Como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco: um aposento precede e promete o outro. Da minha sala de jantar eu via as misturas de sombras que preludiavam o *living*. Tudo aqui é a réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é uma criação apenas artística (p. 21).

Por meio da caracterização do apartamento em que mora, G.H. projeta-se, ironicamente, no ambiente que procura descrever. Compõem-se a si e ao apartamento numa relação de complementaridade. A caracterização do apartamento não vem marcada pela presença de objetos que ajudariam a compor de maneira visível a elegância e o semiluxo em que vive, mas apenas insinuada com "penumbras" e "luzes úmidas", resultado "do jogo duplo de cortinas pesadas e leves" (p. 29), aproximando-se do que Osman Lins considera como ordenação e funcionalidade dos elementos espaciais no transcorrer da narrativa. A descrição do apartamento e de G.H., como sinônimos de beleza e de elegância, representando, assim, os valores, conceitos e preconceitos da classe burguesa, funciona como ponto de referência e ao mesmo tempo de contraste para o que G.H., na verdade, quer relatar: o seu encontro com a barata no quarto da empregada e que lhe provocou a desorganização de seu habitual modo de ser.

Ao encontrar-se sozinha em casa, G.H. vê a possibilidade de arrumar a casa o que, segundo ela, era a sua verdadeira vocação. E, diante do prazer que o arrumar a casa poderia lhe proporcionar, traça um roteiro de arrumação: começaria pelo quarto da empregada até chegar ao seu lado oposto (*living*). Sem ter, ainda, entrado no quarto, G.H. imaginara que o espaço ocupado pela empregada fosse o cômodo mais sujo de sua casa, cuja certeza vinha da distância social que separa patroa e empregada, como indicam os elementos que o caracterizam: depósito de trapos, malas velhas, jornais antigos, papéis de embrulho, barbantes inúteis. Decidida, então, a começar pelo quarto, G.H. atravessa a cozinha que dá para a área de serviço.

A descrição da área interna reproduz, de certa forma, a ideia que G.H. fazia do quarto da empregada e que ela parece confirmar ao olhar para baixo e ver um amontoado oblíquo de esquadrias, cordames e enegrecimentos de chuvas. É a concretização da imagem de desordem e escuridão do quarto. O ato de olhar para baixo reitera, por analogia, a posição de G.H. diante das pessoas que não pertenciam ao seu ambiente, representadas, na narrativa, pela empregada Janair. A distância em relação à hierarquia social pode ser vista pela descrição do apartamento de onde "podia-se dominar uma cidade", pela descrição da parte externa do prédio "branco com lisura de mármore" que lembra a elegância e o semiluxo da casa de G.H. e, ainda, pela comparação do prédio com o "pico de uma montanha". G.H. enxerga-se no topo

da pirâmide social. De acordo com Solange Ribeiro de Oliveira, que ressalta os aspectos sociais em *A paixão segundo G.H.*, "o prédio em que [G.H.] reside é, obviamente essa pirâmide, com os vários andares representado as classes, conservadas em rígida separação" (OLIVEIRA, 1996, p. 343).

Após olhar a área interna e jogar o cigarro aceso para baixo, praticar o gesto proibido, segundo G.H., ela atravessa o corredor e abre a porta do quarto. O corredor, espaço físico que liga uma parte à outra da casa, é escuro. As duas portas que finalizam o corredor, na caracterização desse espaço, marcam o jogo duplo no qual o romance se estrutura. O que G.H. esperava encontrar no quarto era "um amontoado de jornais" e "escuridões da sujeira e dos guardados", mas se surpreende ao se deparar com um quarto claro e limpo. Ao transpor o corredor e entrar no quarto, G.H. entra numa espécie de labirinto, cujo contraste é marcado pela claridade encontrada no quarto e a penumbra que se encontrava o restante da casa.

Começa a partir daí a sua desorganização. G.H. tem a sensação de que Janair havia lhe roubado o direito de proprietária ao transformar um aposento que não lhe pertencia em algo de seu e "o tivesse espoliado de sua função de depósito" criando um "vazio seco" e um "aposento todo limpo e vibrante" (p. 26). Os elementos exteriores ao quarto como as telhas, os terraços, as antenas e, principalmente, as vidraças, essas já indiciadas no vão interno do edifício — janela arreganhada contra janela —, funcionam como espelhos que refletem a luz do sol e a projetam para dentro do quarto, causando em G.H., além do desagrado físico, a impressão de que o quarto "parecia estar em nível incomparavelmente acima do próprio apartamento" (p. 27), como um "minarete". Se aproximarmos essa impressão de G.H. às considerações de Merleau-Ponty a respeito da percepção do espaço por meio dos sentidos, percebemos que a afirmativa de G. H. em relação ao quarto estar acima do apartamento se justifica pelo choque causado pela visão de um quarto limpo e claro, ao invés da escuridão e da sujeira. E que ela parece confirmar ao descrever o quarto em sua realidade material:

> O quarto não era um quadrilátero regular: dois de seus ângulos eram ligeiramente mais abertos. E embora esta fosse a sua realidade material, ela me vinha como se fosse minha visão que o deformasse. Parecia a representação, num papel, do modo como eu poderia ver um quadrilátero: já deformado nas suas linhas de perspectivas. A solidificação de um erro de visão, a concretização de uma ilusão de ótica. Não ser inteiramente regular em seus ângulos dava-lhe uma impressão de fragilidade de base como se o quarto-minarete não estivesse incrustrado no apartamento nem no edifício (p. 27).

À medida que G.H. avança em direção ao quarto, a caracterização dos espaços também vai se modificando. Essa mudança revela a importância que o quarto assume para a narrativa,

pois, o que G.H. quer narrar é a experiência vivida nele. Se, antes, G.H. tinha “organizado” a sua vida, agora, pelo choque que o quarto lhe causara, mostra como essa mesma vida se “desorganizou”. Para revelar como aconteceu esse processo, ela “explora” o quarto detida e minuciosamente, a começar pelo desenho na parede do quarto feito pela empregada, uma espécie de mural, como G.H. o denomina. O desenho na parede reproduz como que em espelho o trabalho artístico desempenhado por G.H. e lhe mostra pela ordem, pela limpeza, que a empregada também era uma artista, pois, o desenho se revela, na simplicidade do traço e no despojamento das figuras, ser artisticamente bem elaborado e, curiosamente, G.H. se identifica com a mulher desenhada. A nudez das figuras representa, também, a nudez do quarto, o oco e o vazio criados pela empregada ao despojá-lo de sua função de depósito, cuja presença sempre fora ignorada e “que ali pareciam ter sido deixadas por Janair como mensagem bruta” (p. 28) para quando G.H. abrisse a porta.

Assim, G.H inicia o processo de apreensão e percepção tanto de si quanto do mundo com a apreensão da imagem de Janair, cuja presença, suscitada pela imaginação (lembrança), traz à tona o que Janair representa dentro de um contexto mais amplo: “Havia anos que eu só tinha sido julgada por meus pares e pelo meu próprio ambiente que eram, em suma, feitos de mim mesma e para mim mesma. Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência” (p. 28). Entra em jogo todo um sistema de valores que, anteriormente, faziam parte do modo de vida de G.H. e, por isso, não era questionado, mas simplesmente aceito como verdade. Ela começa, então, a perceber que a vida não era o que ela pensava, aquela vida que se concentrava no semiluxo, na “criação artística” de seu apartamento, mas sim a que estava sendo revelada, aos poucos, ao abrir a porta do quarto e deparar-se com a claridade desnorteadora, uma vez que esta contradizia em tudo o que até então, imaginava dele.

A claridade, a simplicidade do quarto, bem como a pobreza revelada pelos objetos que compõem o quarto: o colchão empoeirado com manchas de suor ou sangue, as maletas velhas, o guarda-roupa estreito, desnorteiam, e G.H. não sabe por onde começar a arrumar e se havia alguma coisa para arrumar. Por não reconhecer o quarto como posse sua, embora fizesse parte da casa em que mora, G.H. sente uma necessidade secreta de modificá-lo para que ele possa voltar a ser seu, como o restante do apartamento. Para isso, traça um segundo roteiro, pois o primeiro tornara-se inútil: jogaria água no quarto, rasparia o desenho da parede, colocaria na cama lençóis limpos com suas iniciais gravadas e enceraria o guarda-roupa para dar-lhe algum brilho. Mas, ao tentar modificá-lo, G.H. depara-se com uma barata saindo do guarda-roupa. A presença da barata já se encontrava implícita nas antenas eretas, na crina fibrosa que furava o

pano do colchão e no “chiado neutro de coisa” quando G.H. entra no quarto. Pela descoberta da barata, tudo aquilo que G.H. havia pensado em realizar torna-se inútil diante do horror que a barata lhe causa. Isso faz com que desista da arrumação e, num impulso, prende-a pela cintura, esmagando-a a meio com a porta do guarda-roupa. O gesto que G.H. desfere contra a barata já havia sido praticado ao encontrar-se na área de serviço e jogar um cigarro aceso do alto do prédio, bem como o desejo secreto de “matar alguma coisa”. Naquele momento, praticara um gesto proibido que retorna agora com a barata. Passado o primeiro impacto, G.H. descobre com surpresa que a barata estava viva e olhando para ela. Tenta dar mais um golpe, mas era tarde demais, pois vê a cara da barata e se obriga a encará-la.

Clarice Lispector, por meio da personagem G.H., tece uma narrativa onde os elementos que compõem o espaço encontram-se intrinsecamente articulados. Os detalhes que revelam a concretude visual da barata: cara sem contorno, olhos pretos, corpo compacto, formado de cascas pardas estabelecem uma relação de similaridade com a descrição física da empregada: corpo ereto, delgado, duro, liso, quase sem carne, ausência de seios e de ancas e achatada. Assim, a descrição de Janair converge para a barata, identificando-as, cuja presença já vinha sendo anunciada. Além disso, os “traços de rainha” que G.H. descobre em Janair, escondidos sob o uniforme escuro, a boca bem delineada da barata, também lembram a sua própria imagem: rosto bem esculpido e um corpo simples que por extensão nos remete à caracterização do apartamento e aos contornos das figuras encontradas na parede do quarto.

A partir do momento que G.H. vê a barata até o momento que ingere a massa branca, ela percorre caminhos que revelam a intensa passionalidade de seu percurso e podem ser considerados como desdobramentos do quarto, espaço principal da narrativa. O quarto em seu aspecto físico sofre, ao longo do romance, uma modulação. Isso faz com que o quarto se transforme, pelas emoções e sensações vividas por G.H., em sua trajetória passional, em minarete, caverna, deserto e oratório. Os espaços que surgem e que estamos considerando como espaços desdobrados, são suscitados pelas emoções e sensações vividas por G.H. a partir do momento que entra no quarto e depara-se com uma claridade desnorteadora. As marcas textuais do espaço também podem ser comparadas às cascas da barata onde cada ponto do trajeto percorrido coloca G.H. cada vez mais próxima de sua “identidade mais profunda”, recalcada sob o disfarce dos valores burgueses: “Pela primeira vez eu me espantava de sentir que havia fundado toda uma esperança em vir a ser aquilo que eu não era” (p. 39). À medida que as “cascas” da barata podem ser levantadas e revelar sempre outras “cascas” até atingir o núcleo que é a massa branca que escorre de seu corpo, assim, também, pode ser visto o processo de “desestruturação” de G.H. uma vez que ela diz: “...eu estava

saindo do *meu* mundo e entrando *no* mundo" (p. 42 — grifos nossos). Nesse sentido, os espaços exteriores como o apartamento, a área de serviço, o corredor e o quarto, desdobram-se em espaços interiores, metáfora do mergulho vertiginoso de G.H. dentro de si mesma.

O quarto-caverna se caracteriza pelas figuras desenhadas na parede e lembram os desenhos deixados pelos homens no tempo em que viviam em cavernas; pela presença da barata, considerada um ser primitivo e, segundo G.H., elas já existiam na Terra antes dos primeiros dinossauros. O conhecimento que G.H. adquire sobre baratas, suas idades e seus hábitos, tem a ver com o horror que sente por elas. Com a visão da barata, G.H. lembra de sua pobreza em criança "com percevejos, goteiras, baratas e ratos" (p. 33). O quarto-deserto caracteriza-se pela nudez relacionada com o vazio do quarto e pela miragem. Note-se que a visão, associada aos outros sentidos, inverte o sentido de miragem, uma vez que miragem se refere, usualmente, a oásis. O quarto-sarcófago lembra os túmulos dos antigos faraós do Egito, caracterizado pelas figuras de mão espalmada como se fossem vigias que impediam a entrada de estranhos, no caso a entrada de G.H. no quarto e, por analogia, assemelha-se à caverna. O calor do sol transforma o quarto em uma câmara ardente que, por extensão, abrange a caverna, o deserto e o sarcófago. Isso justifica o fato de G.H. se sentir uma estranha e dizer que Janair e a barata eram os verdadeiros habitantes do quarto.

Verifica-se que as imagens desses espaços distintos se encontram distribuídas ao longo do romance e depois recolhidas numa espécie de resumo e lembra o processo de disseminação e recolha do Barroco. A interpenetração de um espaço no outro não anula a sua camada de sentido, antes intensifica o conflito dramático vivido por G.H., intensificado também pelo adensamento das emoções e sensações com forte apelo à camada sensorial e a narrativa ganha em densidade dramática. O quarto que poderia ser uma caverna ou um deserto, só tinha uma passagem: pela barata que como uma cascavel envolvia G.H. e fazia com que o quarto, em seu silêncio, vibrasse como um canto monótono, enredando-a cada vez mais em seus próprios sentimentos.

Ali diante da massa branca da barata, G.H. percebe que havia lutado e que cedera à sedução e não havia mais volta, pois o que estava acontecendo era que ela não estava mais se vendo, estava era vendo e essa mudança não fazia nenhum sentido: "É que por enquanto a metamorfose de mim em mim mesma não fazia nenhum sentido" (p. 44). E diante da barata viva descobre que o "mundo não é humano, e de que não somos humanos" (p. 45). A ideia que G.H. fazia de pessoa, vinha de sua visão de mundo antes de entrar no quarto, vinha de sua "terceira perna" que era onde se equilibrava e ao perdê-la, perde, também, certa conformação humana que a identificava com os valores das pessoas de seu ambiente, uma vez que essa vida

falsa que agora reconhecia, estava calcada sobre sentimentos humanos e esses eram utilitários. Era o modo de se relacionar com o mundo.

O que mais desnorteia G.H. é que tudo aquilo estava acontecendo de dia: “Nunca, até então, a vida me havia acontecido de dia. Nunca à luz do sol. [...] mas agora a vida estava acontecendo de dia. Inegável e para ser vista” (p. 51). Convém ressaltar que a experiência pela qual G.H. passara acontece de manhã e o quarto havia se transformado na sede do sol, numa referência ao conhecimento que G.H. adquire de si e do mundo. As indicações temporais, na narrativa, não são muitas: às dez horas G.H. entra no quarto; às onze horas mais ou menos, ela fixa o olhar na barata e vê escorrer a massa branca de seu corpo; e, à medida que mergulha dentro de si mesma, a passagem do tempo se mostra pela mudança na cor da massa que escorre do corpo da barata. A partir daí os limites do tempo e do espaço se estilhaçam, repercutindo no interior do ser. O quarto passa, então, de quarto-depósito para quarto-minarete, para quarto-caverna, para quarto-deserto e para quarto-oratório: “Olhei para cima, para o teto. Com o jogo de feixes de luz, o teto se arredondara e transformara-se no que me lembrava uma abóboda. A vibração do calor era como a vibração de um oratório cantado” (p. 54). Pode-se observar que “nesses quartos” se contrapõem o jogo entre o baixo e o alto, o claro e o escuro, o vertical e o horizontal. E, o teto arredondado, traz de volta, como marca textual, a ideia de circularidade que permeia todo o relato. Nesse sentido, a forma arredondada do corpo da barata, indiciada, no início da narrativa, pelas bolinhas de miolo de pão, e do teto que lembra uma abóboda, bem como a interpenetração sensorial entre visão (luz), tato (calor) e audição (vibração/cantado) deixam G.H. em estado de vigília.

Mas para que a experiência se complete, percebe que precisava dar mais um passo, a transgressão maior: ingerir a massa branca da barata. Não praticar esse último ato significava ficar perdida para sempre sem a possibilidade de se organizar. Então, G.H. avança e ingere a massa branca da barata. Após a experiência, marcada por uma intensa passionalidade, G.H. retorna à sua vida diária, com um novo jeito de olhar o mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GOTLIB, N. B. **Clarice – uma vida que se conta.** São Paulo: Ática, 1995.

LINS, O. **Lima Barreto e o espaço romanesco.** São Paulo: Ática, 1976.

LISPECTOR, C. **A paixão segundo G.H.** Edição Crítica. Benedito Nunes, coordenador. 2ª. Ed. Coleção Archivos. São Paulo: ALLCA, 1996.

MARCHETTO, G. **Uma poética do espaço: A paixão segundo G.H.** Dissertação de Mestrado, Unesp, 2002.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção.** Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Martins Fones, 1999.

NUNES, B. **O drama da linguagem – uma leitura de Clarice Lispector.** 2ª. Ed. São Paulo: Ática, 1995.

OLIVEIRA, S.R. **A barata e a crisálida – o romance de Clarice Lispector.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

MALANDRAGEM E MARGINALIDADE NA FICÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Júlio Cezar Bastoni da SILVA
UFSCar/FAPESP[1]

RESUMO

Na ficção brasileira contemporânea, encena-se a transição de uma forma de representação, a do paradigma da malandragem para o da marginalidade. Em 1970, Antonio Candido publica o ensaio "Dialética da malandragem", no qual, além de uma densa análise de *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, reconhece uma espécie de *ethos* nacional, que faria daquele romance algo como o primeiro representante do chão social e cultural brasileiro. Esse *ethos* constitui-se na convivência, entre pacífica e conflituosa, dos paradigmas da *ordem* e da *desordem*, configurando uma linguagem que representa os desníveis brasileiros e sua tensa relação com a constituição de uma sociedade ao modelo ocidental. Essa leitura reitera, de modo latente, em plena ditadura militar, uma série de interpretações do país, presentes, sobretudo, no ensaísmo dos anos 1930, em intelectuais como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda. No entanto, o ensaio de Candido afigura-se como indicativo do fechamento de um ciclo e da abertura de outro, a passagem do paradigma da "dialética da malandragem" para o da "dialética da marginalidade", como o chama João Cezar de Castro Rocha, em texto de 2006. Na literatura, isso significa a transição de uma literatura que tem como horizonte tácito a representação das *coisas brasileiras* para outra, que encena as aporias do país em mudança, considerando emergência de novas vozes e a alteração da dicção narrativa. Em suma, a passagem de um Brasil *possível* para um Brasil do *impasse*. Essa comunicação, assim, expõe uma reflexão inicial de nossa pesquisa de pós-doutoramento, na qual essa mudança de paradigma é analisada na obra do contista João Antônio, cuja produção se estende da década de 1960 à de 1990. A apresentação visa, portanto, uma breve discussão sobre as mudanças ocorridas na ficção brasileira contemporânea, a partir de uma relação entre literatura e sociedade.

Palavras-chave: Malandragem; Marginalidade; Literatura e sociedade; Representações do Brasil.

---

[1] Convênio FAPESP/CAPES. Processo nº 2014/22950-3, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

As reflexões deste trabalho fazem parte de um projeto em andamento, financiado pela FAPESP, intitulado “Corpo-a-corpo com o Brasil: os dilemas da identidade nacional em João Antônio”, no qual pretendo estudar o projeto literário deste autor, com ênfase na mudança de registro que ocorre na literatura brasileira que se ocupa da representação das classes subalternas, a partir da segunda metade do século XX. Essas mudanças de registro são o foco deste trabalho, que marca uma transição na forma de representação das classes populares brasileiras, em especial a ascensão do romance urbano, a modificação na representação da violência, a ascensão de uma literatura que tematize a periferia, entre outras questões. A obra de João Antônio, neste panorama, se filia, de um lado, à tradição literária brasileira de denúncia e preocupação com o estado de coisas do país, mas aponta para outra, a da exposição cruenta da violência e da miséria urbanas, linguagem que marca uma das principais vertentes da ficção contemporânea brasileira.

Primeiramente, pode-se dizer, de modo geral, que a representação das classes populares brasileiras aproxima-se de modo progressivo, ao longo da tradição, de uma identificação cada vez maior entre o objeto representado e o enunciador, uma espécie de longa busca estabelecida na série literária por uma espécie de *autenticidade* e de *conhecimento* do *povo* brasileiro de suas condições. Além de uma maior complexidade na representação da vida das classes populares, que engloba cada vez mais aspectos dos espaços rurais e urbanos da sociedade brasileira, ocorre uma alteração progressiva na técnica narrativa. Essa mudança compreende uma maior relação entre narrador e personagem, entre discurso indireto e discurso direto, uma maior proximidade, em suma, entre a linguagem do personagem e a do narrador. Evidentemente, não há *apenas* – quando há – a necessidade de maior proximidade com o real, com o fato narrado, com uma precisão maior, de cunho naturalista. O que ocorre é um trabalho com a linguagem a partir destes autores que, de certo modo, mantém o índice necessário do referente externo, porém reabilita a linguagem cotidiana para um universo artístico próprio, com soluções diversas entre os autores. Isso, coincidência ou não, precisou esperar a obra de Guimarães Rosa, para aflorar, com maior destaque, na segunda metade do século XX. Este fato, porém, não retira a importância, de um autor que tratava da marginalidade urbana segundo uma proposta linguística muito própria, como Antônio Fraga, ainda na década de 1940. Na verdade, isso se fez possível por meio do modernismo, cujos experimentos com uma linguagem popular brasileira deu margem à formação de projetos pessoais de escritores com essa ambição; de Mário de Andrade a autores que estrearam na década de 1960, há vários passos importantes nesta direção.

Em texto de Júlia Marchetti Polinésio, *O conto e as classes subalternas* (1994), temos um interessante panorama da literatura brasileira, com ênfase na narrativa curta, na tentativa de mapear as modificações ocorridas na representação das classes populares. Sem pretender ser exaustiva, a tese possui uma hipótese bastante interessante, e passível de confirmação, dentro de nossa perspectiva: a autora afirma que ocorre, na literatura brasileira – e mais especialmente no conto – uma progressiva identificação entre a voz do narrador e do personagem, compondo um universo sem as divisões que caracterizaram, por exemplo, o conto regionalista na virada do século, isto é, as marcas da distância social gravadas na dualidade entre o discurso do narrador e o discurso direto dos personagens (1994). O texto não se adentra na investigação da relação entre esta progressiva identificação e as mudanças na dinâmica social brasileira. No entanto, ele é fértil em sugestões: entre elas, a maior convivência entre a classe subalterna e as classes privilegiadas no espaço urbano que já caminhava para ser dominante no país; a perda da função do intelectual com uma função de vanguarda política ou de intelectual comprometido, em especial com a questão nacional, o que abria, anteriormente, espaço para certa "tutela" das classes populares; a ascensão das questões sociais urbanas e a tentativa de exposição, compreensão ou denúncia das condições de vida desta faixa da população; entre outras possibilidades.

Dois autores que estreiam no mesmo ano possuem grande importância caso se queira situar o que foi esta literatura de representação do povo brasileiro pós-1960. Com *Malagueta, Perus e Bacanaço* e *Os prisioneiros*, livros de estreia de João Antônio e Rubem Fonseca em 1963, a literatura urbana brasileira encontra, simultaneamente, a fundação de uma nova linguagem para narrar a vida urbana, bem como a despedida de um tipo de ficção mais comprometido com as questões *autenticamente* brasileiras, tal como compreendidas pela cultura nacional-popular. O que aproximaria a obra de João Antônio da de Rubem Fonseca pode ser o que Antonio Candido chamou de *realismo feroz* (2006, p. 255), e Alfredo Bosi de *brutalismo* (1978, p. 18): a representação da marginalidade urbana, a encenação da violência e da miséria, em tons que superam a linguagem naturalista, mas configurando duas obras com projetos estéticos inteiramente diversos, que podem ser vislumbrados em vários aspectos de suas obras. A experiência urbana narrada nos dois autores, por exemplo, é essencialmente dessemelhante. Embora o cenário da urbe possa ser aproximado, na literatura de João Antônio diferentemente de Rubem Fonseca, a íntima convivência entre narrador, personagem e espaço é patente: o que a caracteriza são as deambulações de seus personagens, o olhar telescópico do narrador, quase próximo ao de uma crônica, a íntima convivência com espaços específicos, ocasionando a mútua aproximação entre o espaço urbano e seus atores-personagens. Em

Fonseca, a cidade é um território arrasado: a sobrevivência nela lida com todo tipo de vício, taras, psicopatias e outras doenças sociais, algo como uma exposição de que a cidade, território necessário e inescapável, é o centro de uma convivência impossível entre o homem e o Outro, sujeitos que estão a sofrer ou a realizar todo tipo de ato, fora, pois de uma realidade de ritmo lento ou linear, como as antigas narrativas da "urbanização" (GIL, 1999). Se em João Antônio os personagens principais são trabalhadores pobres ou a malandragem e a marginalidade urbana, em Rubem Fonseca, pode-se dizer, todos são marginais: margem e centro compõem um mesmo espaço de impossível convívio, com a cidade aferrando do mais pobre bandido urbano até o rico executivo.

Desse modo, pode-se aventar a hipótese de que João Antônio, juntamente com outros autores, como Wander Piroli e Plínio Marcos, marca o fim de uma literatura interessada pelo fato popular, enquanto tema de denúncia e interesse por seu modo de vida. Rubem Fonseca apontaria para a literatura que dominaria nossa literatura até hoje no tocante à representação das classes populares: a exposição nua e crua da violência, que oscila entre o fascínio, a curiosidade, o espetáculo, a repulsão e o medo (SCHØLLHAMMER, 2013). Ambos seriam autores que pertenceriam a uma classe média interessada pelo fato urbano: João Antônio, tal como Wander Piroli e Plínio Marcos, no entanto, se volta para a vida do povo miúdo, do lúmpen urbano para o qual vão suas simpatias e apreço pelo modo de vida; Rubem Fonseca, ao contrário, focaliza o fenômeno urbano como um espaço no qual todos são vítimas, do pobre ao rico, do marginal ao executivo. Assim, é clara a diferença entre ambos, sobretudo no que tange à representação das classes populares urbanas.

Neste sentido, nossa hipótese inicial para diferenciar os dois modelos está nas mudanças que ocorreram na sociedade brasileira neste período, interpretada e representada de modos díspares: enquanto João Antônio se voltaria para a vida do *povo brasileiro*, entendido este como portador de uma cultura autêntica, mas oprimido pela pressão econômica, como forma de apreço e denúncia de sua condição, Rubem Fonseca seria uma espécie de intérprete do inferno urbano brasileiro, sem condescendências a uma ou outra classe social, engolfadas que estão na mesma problemática da violência sem alvo e onipresente. Em outras palavras, João Antônio, junto a outros poucos autores, estaria do lado da tradição literária de representação do *povo* brasileiro enquanto artífice e portador de uma condição específica, nacional, enquanto Rubem Fonseca apontaria para a literatura produzida posteriormente,

reveladora do inferno urbano das periferias e dos centros urbanos, presente na obra de autores como Luiz Ruffato, Patrícia Melo e, também, em alguns aspectos, na literatura periférica.[2]

Essa mudança de registro é percebida por João Cezar de Castro Rocha, em ensaios nos quais fala da ascensão de uma suposta "dialética da marginalidade", em substituição ao paradigma da "dialética da malandragem" (ROCHA, 2004; 2006). Primeiramente, para notar a diferença entre esses registros, caberia distinguir entre os dois tipos sociais que perfazem a denominação dos dois paradigmas, isto é, o *malandro* (malandragem) e o *marginal* (marginalidade). O malandro, tal como designado por Antonio Candido em sua leitura de *Memórias de um sargento de milícias*, não se refere exclusivamente às figuras do romance, a seus personagens; no caso, principalmente, Leonardinho. O que Candido denomina como *malandro* em seu texto é o movimento formal do romance, algo que ele identifica numa dialética entre *ordem e desordem*, o trânsito livre dos personagens e dos diferentes espaços entre os âmbitos socialmente legitimados e os infracionais, o legal e o ilegal, o trabalho e o expediente (CANDIDO, 1993). Entre esses dois âmbitos não há necessariamente um conflito; ao contrário, o que ocorre é uma espécie de livre trânsito e mútua alternância: entre os personagens, a vagabundagem e a regeneração de Leonardinho; o trabalho e a herança afanada pelo barbeiro, padrinho do primeiro; o Major Vidigal, dividido entre a lei e a sua abstração em nome dos interesses pessoais. No caso dos espaços, o livre trânsito entre a segurança da casa burguesa, o terreiro, a rua e os ambientes em que ocorre o lazer – com o foco em Leornardinho, homem sem espaço na ordem escravocrata, o trabalho passa quase como uma miragem distante, apenas arranjado ao final do romance: entra para a polícia justamente logo após ter sido preso.

Assim, Antonio Candido atribuiria uma categoria formal retirada justamente de um dos tipos que comporia o panorama social brasileiro, e talvez símbolo maior da identidade nacional, para e bem e para o mal: o malandro. O malandro como símbolo nacional talvez tenha sido forjado na década de 1920, embora a representação deste tipo já aparecesse na literatura urbana do século XIX, como na figura do capoeira Firmo, em *O cortiço*, e no início do XX, em Cassi Jones, de *Clara dos Anjos*, de Lima Barreto. Ainda, são conhecidos os contos populares, por exemplo, de um Pedro Malasartes, um malandro por excelência. O malandro é representado, sobretudo no samba das décadas de 1920 e 1930 como o indivíduo

[2] Desta, talvez se possa dizer que compartilharia, de algum modo, da influência da literatura de ambos os autores, João Antônio e Rubem Fonseca, isto é, de ambos os registros para a representação das classes populares na literatura brasileira. No entanto, a linguagem da violência, nessa literatura, é onipresente, naquele misto entre o fascínio e o espanto, o trauma e a experiência vicária, mais próxima da produção de Fonseca.

avesso ao trabalho, sobrevivendo à custa de expedientes, na margem entre o legal e o ilícito (MATOS, 1982; DEALTRY, 2009). Este livre trânsito, que serve a uma espécie de luta diária pela sobrevivência, sem o ônus do trabalho, numa sociedade que sabidamente não o garante a todos os seus, atribuído ao movimento do romance por Antonio Candido, indica a possibilidade, sem graves sanções, de uma alternância entre os polos da ordem e da desordem, algo que seria compartilhado por todos os indivíduos pertencentes ao mesmo quadro social. Um tipo de cultura, em suma, o "mundo sem culpa" de que fala o crítico (CANDIDO, 1993, p. 47); SCHWARZ, s.d.). Essa interpretação sugere uma cultura da conciliação, do caráter avesso ao conflito, de uma espécie de cordialidade inerente ao brasileiro, tal como interpretada pelo pensamento social – de modo apologético por um Gilberto Freyre; de modo crítico, por Sérgio Buarque de Holanda. Uma forma social em potência, talvez, menos que em realidade, mas que enforma a representação da vida social brasileira (SCHWARZ, s.d) em determinados contextos históricos – e, provavelmente, até ao menos meados do século XX.

Esta relação entre a leitura de Antonio Candido e certa representação ou interpretação do país por pensadores brasileiros foi realizada, ao menos, por dois autores: Roberto Schwarz, em "Pressupostos, salvo engano, de 'Dialética da malandragem'" (s.d.); e João Cezar de Castro Rocha, em "Dialética da marginalidade - caracterização da cultura brasileira contemporânea" (2004). Deste modo, o ensaio de Candido ganha, aos olhos dos dois intérpretes, densidade para avalizar a vida social brasileira como um todo, representada pela cultura da conciliação e pela labilidade em relação ao ordenamento racional-legal típico das sociedades ocidentais. De fato, o ensaio, a partir do romance de Manuel Antônio de Almeida, apresenta um quadro social apreciado a partir da leitura imanente do texto, não obstante utilizando uma categoria que faz parte de outros círculos da representação ou interpretação do país – tal como o pensamento social brasileiro, o samba, o folclore, etc. Assim, o romance iluminaria um determinado quadro social – ou a interpretação que dele se fez –, enquanto o dado cultural de onde sairia a categoria do *malandro* jogaria luz sobre a construção do romance, esclarecendo seu movimento interno. Poder-se-ia dizer, portanto, que o ensaio de Candido aparece a estes autores como tributário e participante de uma certa ideia de Brasil, talvez não compartilhada mas esclarecedora das mudanças culturais e sociais brasileiras, especialmente na segunda parte do século XX.

João Cezar de Castro Rocha, porém, fala de uma "guerra de relatos" no Brasil contemporâneo (2006). De um lado, estaria a cultura da conciliação, presente como dado ideológico e não superado de todo na sociedade brasileira. Desse caldo cultural teriam saído as obras realizadas, em linhas gerais, pela mediação cultural do escritor de classe média, cuja

empatia com relação às classes desfavorecidas seria interpretada como uma espécie de paternalismo ou populismo (ROCHA, 2006; SUSSEKIND, 2004). Um texto representativo do momento de mudança deste paradigma seria o conto "O cobrador", de Rubem Fonseca, no qual é apresentado um bandido que "cobra" a sociedade por tudo que, julga ele, lhe é devido: "A rua está cheia de gente. Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo (FONSECA, 1989, p. 14). O conto de Rubem Fonseca seria uma espécie de arquétipo das soluções formais encontradas posteriormente pela literatura que trata das classes populares: nesta, a violência passa a tomar a frente, seja na forma da denúncia ─ no caso dos autores da periferia ─, seja numa forma de obsessão das classes médias com a questão da violência urbana, dos presídios, etc. Deste modo, pelo que sugere Rocha, a transição do paradigma ─ ou o acirramento do conflito entre os relatos ─ se dá em algum momento entre o golpe de 1964 e os anos iniciais da redemocratização brasileira. São dois marcos em relação aos quais são articulados momentos de mudança histórica da sociedade brasileira, nos quais a marca da violência é patente: no primeiro momento, passado o auge do período de repressão política da ditadura, há um aumento, ao menos, da percepção da violência nas cidades, seguindo também a brutal urbanização que sucede ao "milagre" econômico; no segundo, chacinas como a do Carandiru e Vigário Geral. Não à toa, a literatura sobre a violência aflora neste período, seja ela relacionada ou não a tais fatos, mas parte integrante de um mesmo fenômeno cultural, alimentado pela mídia e pelas produções artísticas, literatura e cinema entre elas.

Essa literatura, portanto, ou mesmo esta forma cultural ─ o "relato" a que se refere Castro Rocha, já que as ambições do modelo parecem extrapolar a literatura ─, diferentemente da "dialética da malandragem", não pressupõe a conciliação e o convívio entre a ordem e a desordem; ao contrário, ela pressupõe o *conflito*, expresso em denúncia ou experiência vicária, numa forma de evidenciar a diferença entre *os de cá* e *os de lá*. Uma demarcação de espaços, que não encontra possibilidade de negociação entre o intelectual "paternalista" de classe média e o sujeito marginal representado. Isso não impede que este tipo de experiência da violência e de representação das classes populares seja efetuada por um artista de classe média – Rubem Fonseca é o exemplo mais evidente. A questão é que a violência, sua associação, de certo modo, problemática, com a vida do povo, exigiria hoje um tipo de linguagem que repense os conflitos sociais brasileiros na forma de uma luta aberta, seja de modo a denunciá-lo, seja de modo a oferecer uma determinada experiência humana

diante de suas cenas e fatos terríveis – questões que podem caminhar separadas, tão bem quanto unidas, especialmente sob a égide do mercado e das formas de controle midiático.

O que teria ocorrido, portanto, de modo a colocar em xeque um dado da autoimagem brasileira, bastante enraizado na sociedade? Sem arriscar respostas fáceis, há que se destacar algumas hipóteses. É comum na bibliografia sobre o tema (OLIVEN, 1989; SCHOLLHAMMER, 2013; PELLEGRINI, 2008) a associação entre a urbanização ocorrida no encalço da "modernização conservadora" da ditadura e o aumento da violência urbana no período. Assim, não apenas o golpe e o desrespeito aos direitos civis engendrariam este tipo de questão; a violência da repressão política era ocultada dos olhos do cidadão comum, mas a experiência dos esquadrões da morte era fartamente noticiada. A questão parece emergir mais fortemente em meados da década de 1970, período de início da abertura política (OLIVEN, 1989). A urbanização sem planejamento cria bolsões de pobreza, inchaço das periferias e um contingente de mão-de-obra nas metrópoles que fatalmente não seria absorvido pela economia em declínio a partir do fim da euforia econômica do período. A solução pela violência parece representar uma destas formas de luta econômica, embora seja impensável sua hegemonia enquanto dado de representação do estado de coisas brasileiro sem o apoio de outras formas de divulgação, midiáticos e culturais. Como atesta Oliven (1989), a violência na cidade chega a obscurecer uma grande quantidade de outros conflitos, sejam eles por disputa de poder, terra, entre outros. Ainda, ocorre algo especialmente evidente em uma cidade como o Rio de Janeiro: a fatal convivência, no mesmo espaço urbano, entre o pobre e o rico. Aquele, mesmo em grande parte expulso para as periferias distantes, convive e trabalha numa cidade que combina a *opulência* e a *miséria*; isso explicaria as formas de luta econômica advindas de uma desigualdade histórica na sociedade brasileira.

Além disso, há que se destacar a função pública que os intelectuais brasileiros exerceram com frequência. Ao longo de toda a história brasileira, a participação do intelectual na forma de interpretação do problema da formação e da situação do povo brasileiro, de sua política e de sua situação econômico-social foi frequente. O mesmo se pode dizer da literatura brasileira e de outras produções artísticas, cujo caráter *interessado* já foi insistentemente notado (CANDIDO, 2007; RIDENTI, 2000). A partir da ditadura, no entanto, diversos aspectos como a organização tecnocrática do Estado, dos programas educacionais e culturais, bem como a própria repressão à discussão sobre as questões nacionais, evidenciaram um momento de queda do papel público do intelectual, uma espécie de perda de função. Na literatura, isso é especialmente evidente no que foi chamado de uma perda da referência *nacional* na literatura, como projeto de intervenção ou representação de seus dados típicos ou

considerados *autênticos*. Deste modo, a preocupação com o engajamento deu lugar ou ao desbunde ou a formas de representar a sociedade brasileira que não tivessem, enquanto compromisso, a posição ética ou política, mas a exposição dos aspectos doentios de uma urbanização problemática. De qualquer modo, a própria globalização capitalista enquanto único modelo econômico também tem seu papel nesta questão, dificultando a emergência de modelos alternativos e de formas de intervenção efetivas, especialmente ao modelo antigo, de cunho *nacional*.

Assim, pensamos que as duas explicações acima referidas possam ser reunidas como possibilidades de iluminar o fenômeno na literatura. De um lado, há um incremento da violência advindo da urbanização, pauperização e aumento das periferias nas grandes cidades. Frise-se que, na década de 1970, a população urbana brasileira suplanta em quantidade a população rural. Ainda, a ditadura militar representou um período cujas repercussões atingem o meio intelectual em cheio: a violência estatal, a para-estatal – como os esquadrões da morte –, a violência cotidiana das metrópoles em crescimento, impactariam de algum modo as representações sobre o país, no mínimo minando o mito de uma convivência pacífica entre as classes sociais no Brasil (OLIVEN, 1989). Deste modo, o *projeto nacional*, pelo qual a literatura se destacava até, pelo menos, a década de 1960 brasileira – ver, por exemplo, as experiências do Teatro de Arena, dos Centros Populares de Cultura, do teatro de Dias Gomes, entre outras –, com a questão da arte nacional-popular, parece perder um pouco de seu sentido, a despeito de a década de 1970 ainda manter alguns de seus aspectos centrais. Estes seriam, por exemplo, a busca pela representação de uma cultura brasileira autêntica, mirando as camadas populares e suas práticas: o futebol, a umbanda, a questão do negro, o samba, etc. A questão da denúncia e da intervenção, portanto, nesse período, passa a conviver com a representação da violência como uma estética do choque e do trauma, um misto de fascinação e horror pelo fato violento. Essas duas tendências, pode-se dizer, podem ser esquematicamente representadas por autores como João Antônio e Plínio Marcos, de um lado, e Rubem Fonseca e Aguinaldo Silva, por outro. A literatura que mira a intervenção no debate público sobre os destinos brasileiros, nesse sentido, que se ligaria a uma tradição antiga da literatura brasileira, passa a conviver com outra, mais ligada à questão da violência e da impossibilidade de remissão para uma sociedade doentia, o que também a ligava a outros centros metropolitanos mundiais, tais como Nova Iorque. Trata-se, então, de uma literatura que tem como interesse central e ponto de fuga a representação do povo brasileiro em seus aspectos múltiplos, enquanto a outra se ligaria à representação de uma anomia social flagrante, que atinge tanto as classes populares quanto as elites. *Um Brasil possível* contra um

Brasil do impasse, portanto. A literatura participa, assim, do processo, refratando e colocando em discussão os diferentes prognósticos para uma sociedade em mudança.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____ (Org.). **O conto brasileiro contemporâneo.** 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade.** São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. **A educação pela noite.** 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos.** 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007

DEALTRY, Giovanna. **No fio da navalha: malandragem na literatura e no samba.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

FONSECA, Rubem. **O cobrador.** 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GIL, Fernando Cerisara. **O romance da urbanização.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

MATOS, Cláudia. **Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio.** Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.

OLIVEN, Ruben George. **Violência e cultura no Brasil.** 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1989.

PELLEGRINI, Tânia. **Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea.** São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008.

POLINÉSIO, Julia Marchetti. **O conto e as classes subalternas.** São Paulo: Annablume, 1994.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHA, João Cezar de Castro. Dialética da marginalidade - caracterização da cultura brasileira contemporânea. **Folha de São Paulo**, Caderno Mais!, 29 fev. 2004. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2902200404.htm>. Acesso em: 30/06/2014.

_____. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a 'Dialética da marginalidade. **Letras**, Santa Maria, n. 32, pp. 24-70, jan-jun, 2006.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do crime: violência e realismo no Brasil** contemporâneo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

DIABÓLICO, NÃO! MENSAGEIRO: O ORIXÁ IORUBÁ BARÁ EXU NA LITERATURA INFANTO JUVENIL

Leandro PASSOS
Professor EBTT - Língua Portuguesa
Corumbá/MS

RESUMO

Neste artigo, propõe-se a reflexão teórica e crítica da obra *Caminhos de Exu* de Carolina Cunha. A perspectiva é a da problematização no que diz respeito à retomada do mito africano iorubá na qual o polêmico orixá Bará, também conhecido como Exu, torna-se personagem de aventuras, quais sejam: "Um dia escravo, outro dia adivinho" e "O negócio dos galos". Peter Hunt (2010), em *Crítica, Teoria e Literatura Infantil* explica que os livros para crianças têm grande influência social e educacional, além de serem importantes e divertidos; "são vitais para a alfabetização, para a cultura, além de estarem no auge da vanguarda da relação da palavra simplesmente escrita. O reconto de mitos e lendas é pouquíssimo encontrado fora do universo infantil", pontua Hunt (2010, p. 43). Já que a reflexão crítica da herança africana tornou-se obrigatória por meio da Lei 10.639 de 2003, ensinar História e Cultura da África aos alunos brasileiros, seja em qualquer modalidade, configurou-se como uma das formas de romper com a estrutura eurocêntrica que até hoje predomina na formação acadêmica brasileira. É, pois, por causa do embate "eurocêntrico" sobre a cultura "africana" que o preconceito surge ao se tentar inserir temáticas desta natureza nos espaços escolares e acadêmicos. Refletir a simbologia iorubá requer uma perspectiva dentro da cosmovisão africana a fim de que tanto a personagem da narrativa em questão como a do próprio mito iorubá não sejam associadas ao diabo judaico cristão. Para pensar tais questões serão levados em conta neste artigo os estudos de Kabengele Munanga (2012), em *Negritude: usos e costumes*, ao falar da construção da identidade negra; e de Reginaldo Prandi (2001), em "Exu de mensageiro ao diabo", ao explicar o sincretismo católico e a demonização deste orixá.

Palavras-chave: mito, literatura infanto-juvenil, identidade, preconceito, Lei 10.639.

A obra *Caminhos de Exu* (2005) da escritora Carolina Cunha retoma o mito africano iorubá e lhe dá um novo tratamento, uma vez que o orixá Bará Exu torna-se uma personagem protagonista da narrativa infanto-juvenil, na qual estão presentes outras divindades da tradição oral africana, tais como Oxum, orixá da beleza e detentora dos segredos do jogo de búzios, e Ifá, orixá da adivinhação e dos destinos. Na obra em questão, são narradas as façanhas de Exu, representado como um garoto, o que pode ser visto nas ilustrações do livro feitas pela própria autora.

O que torna *Caminhos de Exu* polêmico é o fato de a divindade africana ser considerada sobremaneira controversa, resultado de leituras equivocadas da cultura africana feita por uma perspectiva judaico-cristã eurocêntrica que o associou ao diabo, divindade, aliás, que não pertence à cultura iorubá.

De acordo com Reginaldo Prandi (2001), em “Exu, de mensageiro ao diabo”, os primeiros europeus que tiveram contato na África com o culto do orixá Exu, venerado pelos *fons* como o *vodum Legba* ou *Elegbara*, atribuíram a essa divindade uma dupla identidade: a do deus fálico greco-romano Príapo e a do diabo dos judeus e cristãos. No primeiro caso, o equívoco deve-se aos altares, às representações materiais e aos símbolos fálicos do orixá-*vodum*; já no segundo caso em razão de suas atribuições específicas no panteão dos orixás e *voduns* e de suas qualificações morais narradas pela mitologia, que o mostra como um orixá que contraria as regras mais gerais de conduta aceitas socialmente. Entretanto, não sejam conhecidos relatos e mitos de Exu que o identifiquem e o relacione com o diabo.

Convém ressaltar que Bará Exu, conforme a cultura africana iorubá, é o encarregado de levar aos demais orixás os pedidos e as oferendas dos seres humanos, dada a sua rapidez e disposição jovem. Para o povo iorubá, então, este orixá relaciona-se à comunicação e à fertilidade; é, pois, por este motivo que as ruas e as encruzilhadas são as suas moradias, e o falo a sua representação e que se associa mais à procriação do que ao erotismo pejorativo que lhe foi associado. Trata-se de atribuições distorcidas que os recém-chegados cristãos não podiam conceber: enxergar sem o viés etnocêntrico e muito menos aceitar.

Conforme os estudos de Prandi (2001, p. 2), os escritos de viajantes, missionários e outros observadores que estiveram em território iorubá entre os séculos XVIII e XIX, todos de cultura cristã, quando não cristãos de profissão, descreveram Bará Exu sempre ressaltando aqueles aspectos que o mostravam, aos olhos ocidentais, como entidade destacadamente sexualizada e demoníaca.

Um dos primeiros escritos feitos sobre o orixá, que salienta a perspectiva eurocêntrica e distorcida da cultura africana, é a de Pommegorge, que publicou em 1789 um relato de viagem informando que “a um quarto de légua do forte os daomeanos têm um deus Príapo, feito grosseiramente de terra, com seu principal atributo [o falo], que é enorme e exagerado em relação à proporção do resto do corpo” (1789, p. 201, apud Verger, 1999, p. 133). Pommegorge associou o tamanho do falo de Príapo, divindade da vegetação greco-latina, à representação de Bará Exu, cuja proporção simbólica justifica-se pela cultura de procriação dos iorubás e de demais povos africanos, ou seja, o falo hiperbólico simbolizaria a força da fertilidade e, consequentemente, a geração de novos homens no *Orun* – Terra.

É de 1857 a descrição do pastor Thomas Bowen, em que é enfatizado o outro aspecto atribuído pelos ocidentais a Bará Exu: “Na língua iorubá o diabo é denominado Exu, aquele que foi enviado outra vez, nome que vem de su, jogar fora, e Elegbara, o poderoso, nome devido ao seu grande poder sobre as pessoas” (Bowen, 1857, cap. 26 apud Verger, 1999, p.

133). De acordo com a língua e cultura iorubá, *ÈSÙ* significa o primeiro, o primogênito da criação e, como dito, o orixá mais jovem e rápido. Exu é cultuado antes dos demais para que comunique Olorun (Deus) e os outros orixás. *BARA*, por sua vez, significa pessoa e ser; ELEGBA deus fálico. Portanto, de acordo com a língua e cultura iorubá, *ELEGBARA* ou *BARA ÈSÙ* significa etimologicamente orixá da procriação, aquele que vem primeiro.

Prandi (2001, p. 5) explica que, sendo mensageiro dos deuses, "Exu tudo sabe, não há segredos para ele, tudo ele ouve e tudo ele transmite. E pode quase tudo, pois conhece todas as receitas, todas as fórmulas, todas as magias". Bará Exu, portanto, na cultura iorubá, trabalha para todos, não faz distinção entre aqueles a quem deve prestar serviço por imposição de seu cargo, a saber, comunicar com imediatez.

Para os africanos iorubás, Bará Exu "é aquele que tem o poder de quebrar a tradição, pôr as regras em questão, romper a norma e promover a mudança." (PRANDI, 2001, p. 5). Trata-se daquele que é o próprio princípio do movimento, que tudo transforma, que não respeita limites e, assim, tudo o que contraria as normas sociais que regulam o cotidiano passa a ser atributo seu. Exu carrega qualificações morais e intelectuais próprias do responsável pela manutenção e funcionamento do *status quo*, inclusive representando o princípio da continuidade garantida pela reprodução humana, completa Prandi (2001).

Ora, para os africanos, principalmente os iorubás, é preciso gerar muitos filhos, de modo que, "nessas culturas antigas, o sexo tem um sentido social que envolve a própria ideia de garantia da sobrevivência coletiva e perpetuação das linhagens, clãs e cidades". Exu, portanto, é o patrono da cópula, que gera filhos e garante a continuidade do povo e a eternidade do homem.

> É da relação íntima com a reprodução e a sexualidade, tão explicitadas pelos símbolos fálicos que o representam, que decorre a construção mítica do gênio libidinoso, lascivo, carnal e desregrado de Exu-Elegbara.
> Isso tudo contribuiu enormemente para modelar sua imagem estereotipada de orixá difícil e perigoso que os cristãos reconheceram como demoníaca. Quando a religião dos orixás, originalmente politeísta, veio a ser praticada no Brasil do século XIX por negros que eram ao mesmo tempo católicos, todo o sistema cristão de pensar o mundo em termos do bem e do mal deu um novo formato à religião africana, no qual um novo papel esperava por Exu. (PRANDI, 2001, p. 5-6).

Tais inadequações de leituras ocorrem toda vez que se percebe uma cultura por meio de outra que lhe é diferente. É preciso olhar a cultura africana levando-se em consideração a sua própria cultura, na qual a história, a simbologia, o mito e o rito estão inseridos.

Em “Referências Sociais das Religiões Afro-brasileiras: Sincretismo, Branqueamento, Africanização”, Prandi (1999) já alertava sobre os problemas oriundos deste tipo de erro, ao observar que o sincretismo, por exemplo, não é uma simples tábua de correspondência entre orixás e santos católicos, assim como não representava o simples disfarce católico que os negros davam ao seus orixás para poder cultuá-los livres da intransigência do senhor branco, como de modo simplista se ensina nas escolas até hoje.

De fato, o sincretismo representa a captura da religião dos orixás dentro de um modelo que pressupõe, antes de mais nada, a existência de dois polos antagônicos que presidem todas as ações humanas: o bem e o mal; de um lado a virtude, do outro o pecado. Vale salientar que essa concepção da cultura judaico-cristã, não existia na África e, por isso, não faz sentido para a leitura dos objetos africanos.

Assim, inserir no contexto escolar uma obra como *Caminhos de Exu* configura-se como uma ação de prática de leitura conflituosa, tendo em vista que o professor precisa conhecer a cultura do povo africano a fim de realizar com eficácia a reflexão do texto literário, bem como estar disposto a enfrentar qualquer tipo de preconceito que ainda é resultado das concepções inadequadas que circundam o assunto.

Para a antropóloga Marta Heloísa Leuba Salum (s.d.), em artigo explicativo, “África: culturas e sociedades”, para que se compreenda a cultura material das sociedades africanas, a primeira questão que se impõe é “a imagem que até hoje perdura da África, como se até sua ‘descoberta’, fosse esse continente perdido na obscuridade dos primórdios da civilização, em plena barbárie, numa luta entre Homem e Natureza”. De acordo com Salum (s.d.), a história dos povos africanos é a mesma de toda humanidade, pois a sobrevivência material, como também a espiritual, a intelectual e a artística, ficou à margem da compreensão nas bases do pensamento ocidental, como se a reflexão entre homem e cultura fosse seu atributo exclusivo, e como se natureza e cultura fossem fatores antagônicos.

No entendimento de Salum (s.d.), a história da África, pelo menos antes do contato com o mundo ocidental, em particular antes da colonização, não pode ser compreendida tomando-se como referência a organização dominante adotada pelas sociedades ocidentais, principalmente a europeia. Portanto, o fato de não terem registrado sua história anteriormente, por meio da escrita, não quer dizer que os povos africanos, bem como os povos autóctones das Américas e da Oceania, não tinham história, muito menos que não tinham escrita, já que os objetos de arte considerados apenas decorativos, numa perspectiva simplista “não afro centrada”, estão plenos de mensagens e simbologias codificadas por signos, que podem ser “traduzidos” ou até mesmo interpretados verbalmente, completa Salum (s.d.).

A reflexão crítica da herança africana, por sua vez, tornou-se obrigatória por meio da lei 10.639 de 2003, pois ensinar História e Cultura da África aos alunos brasileiros, seja em qualquer modalidade, configurou-se como uma das formas de romper com a estrutura eurocêntrica que até hoje predominou na formação acadêmica brasileira. Com a lei 10.639 sancionada, tornando obrigatório o ensino da História e Cultura dos afro-brasileiros e africanos no ensino fundamental e médio, percebeu-se a dificuldade de sua inserção, tendo em vista a formação de professores que nunca tiveram, em suas graduações e pós-graduações, contato com disciplinas específicas sobre o assunto, e alunos que, comumente, passam a construir apenas estereótipos sobre a África e suas populações.

A literatura é um instrumento que auxilia não só a reflexão de sujeitos que estão inseridos em um contexto sócio histórico e cultural, mas também, no que se refere à literatura infanto-juvenil, fortalece a construção da identidade desde a tenra idade.

Aliás, Peter Hunt (2010), em *Crítica, Teoria e Literatura Infantil*, ao responder à pergunta "Por que estudar a literatura infantil", explica que os livros para crianças têm grande influência social e educacional, além de serem importantes e divertidos. Do ponto de vista contemporâneo, "são vitais para a alfabetização, para a cultura, além de estarem no auge da vanguarda da relação da palavra simplesmente escrita", pontua Hunt (2010, p. 43). O autor salienta que o reconto de mitos e lendas é pouquíssimo encontrado fora do universo infantil. Contudo, são poucos os trabalhos acadêmicos que se voltam para a releitura de mitos e lendas e demais formas simples, no conceito de Jolles (1976), de matriz africana.

Mariosa e Reis (2011, p. 42), no artigo "A influência da literatura infantil afro-brasileira na construção das identidades das crianças", salientam que "A construção da identidade da criança é algo que vai passar inevitavelmente pelos referenciais que forem a ela apresentados". Para as autoras, os brinquedos, os personagens de desenho animado e as histórias infantis são formas da criança constituir a sua identidade, pois se deparam com personagens, heróis, mocinhas, animaizinhos, príncipes e princesas, fadas dentre outros, pontuam as autoras. Entretanto, o que se tem encontrado, prioritariamente, nas obras direcionadas às crianças e aos jovens é uma valorização das histórias de origem europeia com a presença de mitos greco-latinos: castelos medievais, pele branca como a neve, cabelos claros e lisos, carruagens, deusas belas e deuses guerreiros etc.

As crianças e os jovens crescem com a impressão de que os padrões de beleza e de bondade são, apenas, aqueles com os quais se deparam nos livros infanto-juvenis. As crianças negras, por sua vez, poderão alimentar "a imagem de que são inferiores e inadequadas. Crescerão com esta ideia de branqueamento injetada, achando que só serão aceitas se

aproximarem-se dos referenciais estabelecidos pelos brancos" (MARIOSA & REIS, 2011, p. 42). Para as autoras, então, as crianças e os jovens rejeitarão tudo aquilo que as assemelhe com o universo negro.

Portanto, é preciso saber que há um panteão de matriz africana iorubá; que existe uma cosmogonia mitológica iorubá; que também há na mitologia africana iorubá sereias e as ninfas dentre outros elementos que contribuiriam para a identificação de crianças afrodescendentes e das demais com esta cultura africana.

Para Munanga (2012), a identidade e a negritude afro-brasileira são vistas, como aponta Aimé Césaire (1987), "[...] o simples reconhecimento do fato de ser negro, a aceitação de seu destino, de sua história, de sua cultura" (MUNANGA, 2012, p. 52). Logo, a inserção das formas simples (mitos, lendas e contos maravilhosos) de matriz africana iorubá em determinadas obras voltadas para crianças e jovens configura-se como um artifício operado pela linguagem literária a fim de que haja a instauração e, consequentemente, a permanência da identidade e da negritude. Para Munanga (2012, p. 52), "[...] a identidade consiste em assumir plenamente, com orgulho, a condição de ser negro, em dizer de cabeça erguida: sou negro". Na visão de Césaire, a negritude é o ato de assumir ser negro e ser, além disso, consciente de uma identidade, história e cultura específica.

Se os equívocos sobre a cultura afro-brasileira estiverem presentes no contexto escolar, no qual a reflexão de leitura de textos como *Caminhos de Exu* ocorrer, consequentemente, haverá as mesmas repetições das inadequações feitas pelos viajantes que chegaram ao continente Africano no passado.

Caminhos de Exu de Carolina Cunha possui duas narrativas "Um dia escravo, outro dia adivinho" e "O negócio dos galos". Na primeira, o mito de Bará e de Oxum sobre a aprendizagem da leitura do jogo de búzios é retomado por meio da inversão de papéis, já que na mitologia iorubá é a deusa Oxum quem passa sete anos convivendo com Bará e o servindo para aprender os mistérios do jogo de Ifá; na narrativa infanto-juvenil é a personagem Exu que aprende os segredos durante os sete anos e, depois, torna-se conhecedor dos mistérios e adivinhação. Na outra história, o mito também é retomado, ao trazer a afinidade de Bará Exu com o animal galo, um dos seus animais simbólicos, por este anunciar o surgimento do dia, o que salienta o domínio comunicativo do orixá.

A obra traz, ainda, um glossário que esclarece o entendimento de palavras iorubás: adê (coroa), cauri (búzio), itan (relato), odu (destino), oriki (poema sagrado), orixá (divindade iorubá) etc.. Além disso, as ilustrações também refletem a particularidade da personagem Exu

que retoma o orixá Bará Exu, ao ilustrá-lo com longas pernas que simbolizam a agilidade e os caminhos pelos quais ele percorre para se comunicar.

Ao retomar a mitologia e trazer a linguagem de matriz africana iorubá, a obra contribui para a divulgação e reflexão da cultura afro-brasileira por meio da literatura infanto-juvenil, o que entra em consonância com o tripé de Munanga (2012): o histórico, o linguístico e o psicológico. Ao conhecer a "verdadeira história" o leitor identifica-se com a própria cultura e ao se identificar valoriza-se, ao retomar tais conteúdos revisitando a ancestralidade do povo negro, na qual a língua iorubá se faz presente; além disso, ao se valorizar a cultura africana e afro-brasileira, incentiva-se e se destaca a riqueza cultural África-Brasil e, assim, auxilia a "concretude da autovalorização" do próprio afrodescendente e, consequentemente, daqueles que por este tema se interessam. Portanto, é por meio de pesquisa sócio histórica que se torna possível perceber que tais questões são fundamentais para a concreta valorização da cultura afro-brasileira pelos próprios negros e pelos demais.

Para Munanga (2012), a "identidade perfeita" é vista como aquela que valoriza a cultura e faz com que o negro se identifique e se orgulhe; corresponderia à presença simultânea dos três fatores (histórico, linguístico e psicológico) no grupo ou no indivíduo. O fator histórico, sob o ponto de vista de Munanga (2012, p. 12), parece o mais importante, à medida que constitui o "cimento cultural" que une os elementos diversos de um povo por meio do sentimento de continuidade histórica vivido pelo conjunto de sua coletividade. O autor pontua que o essencial para cada povo "é reencontrar o fio condutor que o liga a seu passado ancestral o mais longínquo possível" (MUNANGA, 2012, p. 12). Conforme as contribuições de Munanga (2012), é por meio da história, longínqua e ancestral, que o povo esforça-se para conhecer sua verdadeira origem e, assim, transmiti-la às gerações futuras.

Convém relembrar que o afastamento e a destruição da consciência histórica foi uma das estratégias usadas no período da escravidão e da colonização para que fosse destruída e mascarada a memória coletiva dos então escravizados e colonizados. À medida que a dessincretização religiosa e os Estudos Culturais avançam, bem como os programas de pós-graduação abrem-se para que pesquisas desta natureza sejam feitas, a associação demoníaca feita pela visão maniqueísta do catolicismo antigo à cultura africana vai se perdendo.

Costa observa que:

> À continuidade e deslocamento da obra literária em época distinta, Iser (1996) se apóia em Jauss (1994) ao argumentar que os textos não se comunicam apenas com os leitores contemporâneos, mas, ao longo do tempo, dialogam com outros públicos sem perder seu aspecto inovador,

> assumindo formas diferentes conforme o repertório desse novo público. (COSTA, 2011, p. 23).

O teórico Iser (1979), em “A interação de texto com o leitor”, explica que toda obra literária tem um efeito que é uma resposta ou reação do leitor, que este leva ao surgimento de novas orientações estéticas, normas de comportamentos, condutas sociais ou até mesmo ideológicas. Entretanto, a fim de que haja esse efeito, é mister que o leitor crie um sentido para o texto, preenchendo as lacunas durante o ato de leitura, as quais, uma vez preenchidas, não têm força suficiente para alterar ou afetar a estrutura básica de uma obra de arte, considerada um objeto intencional. Não se pode desconsiderar que ao retomar uma divindade africana iorubá polêmica num objeto discursivo como o literário voltado para crianças e jovens Carolina Cunha na obra em questão pretende fazer com que não apenas os leitores, mas também as instituições de ensino e pesquisa reajam e tomem uma posição no que diz respeito a esta inserção do mito na literatura.

Vale dizer que Rocha (2006, p. 107) observa que as políticas de ações afirmativas, nas quais os estudos da cultura africana e afro-brasileira estão presentes, não devem ser tomadas de maneira maniqueísta ou leviana. De acordo com o autor, “a atuação das classes sociais se faz em espaços e momentos de contradições”. Ainda que estejam carregadas de contradições, as reinvindicações específicas do movimento social negro, junto ao Estado, tem, sim, um potencial transformador. Para Rocha (2006), ao resgatar, por exemplo, a história e a identidade, o movimento social negro coloca em xeque bases ideológicas da organização social brasileira. Isto resulta no questionamento dos pilares da estrutura social pelo movimento negro, que avança em direção à conquista de novos direitos.

Assim, do mesmo modo que os pesquisadores interessados em realizar estudos comparativos entre literatura e mitologia, sejam greco-latina ou nórdica, os que se interessam em pesquisar de que modo a mitologia africana, seja iorubá ou de outro povo, também podem ter não apenas o mesmo direito, mas, sim, o mesmo acesso às fundamentações teórico-críticas que a academia utiliza e valoriza para suas pesquisas.

Os educadores poderão, por exemplo, voltar-se para a reflexão e estudo da presença das mitologias (egípcia, iorubá, greco-latina, nórdica etc.) na modernidade sem menosprezar ou valorizar uma em detrimento a outra com os alunos da educação infantil e dos ensinos fundamental e médio; e os pós-graduandos, como já dito, terão, além do acesso à cultura afro-brasileira, o direito de realizar suas pesquisas seja *latu* ou *stricto sensu*.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

CÉSAIRE, A. **Les discours sur la negritude**. Première confèrence hèmisphérique des peuples noirs de la diáspora en hommage a Aimé Césaire “Negritude, Ethnicity and Afro Cultures in the Américas”, Miami, 1987, p. 5-33.

COSTA, M. H. M. da S. **Estética da recepção e teoria do efeito**. Disponível em:< www.diaadiaeducacao.pr.gov.br> Acesso em 27 jul. 2011.

CUNHA, C. **Caminhos de Exu**. São Paulo: Edições SM, 2005.

HUNTER, P. **Crítica, teoria e literatura infantil**. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosaf Naify, 2010.

ISER, W. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS, Hans Robert ET alii. **A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.

JOLLES, A. **Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorial, conto chiste**. São Paulo: Cultrix, 1976.

MARIOSA, G. S.; REIS, M. G. dos. A influência de literatura infantil afro-brasileira na construção das identidades das crianças. **Revista Estação Literária**, Londrina, v. 8 parte a, p. 42-53, dez. 2011.

MUNANGA, K. **Negritude: usos e sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

POMMEGORGE, P de. **Description de Nigritie**. Amsterdam, 1789.

PRANDI, R. **Os Candomblés de São Paulo**. São Paulo, Hucitec, 1991.

_____. Exu, de mensageiro a diabo. Sincretismo católico e demonização do orixá Exu. **Revista USP**, São Paulo, n. 50, p. 46-63, junho/agosto 2001.

ROCHA, L. C. P. da. **Políticas afirmativas e Educação: A Lei 10.639/03 no contexto das Políticas Públicas Educacionais no Brasil contemporâneo**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Paraná – UFPR, 2006.

VERGER, P. **Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura, do original de 1957. São Paulo, Edusp, 1999.

ALEGORIA DA LOUCURA EM "O ALIENISTA", DE MACHADO DE ASSIS

Letícia Garcia CÂMARA
PPG Letras - Mestrado
IBILCE/UNESP
São José do Rio Preto
legarciacamara@gmail.com

RESUMO

"O Alienista" é um conto de caráter alegórico, que utiliza a sátira e a ironia como instrumentos de linguagem para retratar o cenário cientificista do século XIX. O presente artigo pretende investigar de que forma a loucura aparece figurada em suas múltiplas relações com a ideia de racionalidade e cientificismo. No conto, o procedimento alegórico é utilizado com a função de parodiar os exageros cientificistas da época. Trata-se, pois, de uma crítica bem-humorada sobre a filosofia positivista que guiava o pensamento científico até então. Machado de Assis desenvolveu um estilo marcado pelo pessimismo e pela ironia; suas obras refletem as mazelas e os vícios da sociedade da época, por meio de grandes personagens representantes de temas como: a crise de identidade, o caráter esquivo e ambíguo do ser humano, as máscaras sociais, o universo feminino, além de outros como o poder das instituições e a loucura, os quais são alegorizados em "O Alienista". Para o entendimento da alegoria da loucura que o conto traz, será estudado de que modo a narrativa machadiana põe em perspectiva crítica as contradições e excessos da ciência positivista, determinista e evolucionista de fins do século XIX. O objetivo é entender como a loucura aparece figurativizada de forma irônica e, por isso mesmo, profundamente crítica, já que o protagonista Simão Bacamarte representa a imagem paródica do cientista que não consegue definir os métodos, práticas e classificações capazes de determinar a natureza da loucura e, consequentemente, também não é capaz de tratá-la.

Palavras-chave: Poder; razão; loucura.

Uma das correntes filosóficas que dominaram o cenário oitocentista em que viveu Machado de Assis foi o Positivismo. Criada pelo filósofo e sociólogo francês Auguste Comte (1798-1857) no início do século XIX, o Positivismo ganhou força na Europa na segunda metade do mesmo século, chegando ao Brasil no período monárquico do chamado Segundo Império, por volta de 1850. A ideia positivista que é parodiada no conto "O Alienista" tinha por base a concepção de entendimento racional da realidade e consistia na crença de que o único meio de conhecimento válido seria aquele que poderia ser comprovado por métodos científicos, ou seja, pela investigação e comprovação dos fenômenos.

Em "O Alienista", Machado de Assis utiliza a paródia e a sátira como ferramentas literárias de desmoralização da ciência, caricaturando-a a partir da figura e das ações absurdas do médico alienista Simão Bacamarte, que é o protagonista da narrativa. Um dos aspectos fundamentais para a compreensão da alegoria é a função da ironia como elemento de sustentação da construção alegórica da narrativa. O tom paródico que a representação da

loucura acaba por assumir se deve ao modo irônico do narrador de contar a história, bem como ao caráter irônico da alegoria em si, que causa um estranhamento no leitor, quando este se depara com as variadas concepções de loucura que o protagonista do conto apresenta no decorrer da narrativa.

Maria Zenilda Grawunder (1996) afirma que o termo alegoria carrega consigo a duplicidade semântica em sua essência e se configura em signo, que se desdobra em dois significados autônomos, um aparente e outro oculto. O texto alegórico oferece, portanto, mais de uma informação, abrindo espaço para outras interpretações, pois trabalha com o duplo textual, representando, assim, mais de uma realidade. A pluralidade de sentidos do texto alegórico enriquece sua qualidade textual por permitir a articulação do pensamento em causa de maneira simbólica.

Grawunder (1996) fala sobre a influência das concepções de mundo histórico que sofre a arte literária: “Na arte literária, consciente do seu poder comunicativo, todo autor desvenda no texto seu mundo exterior, mas deixa transparecer conceitos ideais, concepções de mundo histórico” (GRAWUNDER, 1996, p.140). Sendo assim, toda obra de arte possui significados disfarçados e apesar de possuir sua autonomia, também oferece espaço para uma interpretação subjetiva, sobretudo ao possibilitar o diálogo com outros componentes sejam eles reais ou abstratos. Percebemos, então, que a duplicidade de sentido da alegoria permite ao escritor ocultar o verdadeiro significado daquilo que se queria transmitir ao produzir o texto alegórico.

Em “O Alienista”, logo nos primeiros capítulos já percebemos o teor alegórico do conto, a partir da ironia com a qual o narrador revela a psicologia do médico alienista. Nos capítulos seguintes, vamos comprovando essa primeira impressão e o narrador vai construindo esse segundo sentido da narrativa até o final, momento em que é dado o golpe certeiro à ciência, com a morte do alienista.

Machado de Assis utiliza-se de um estilo humorístico de crítica à ciência que acaba fazendo do conto uma caricatura do cenário cientificista do século XIX. A sátira é constituída no conto pela figura do alienista, Dr. Bacamarte, personagem que representa os ideais cientificistas da época e, também, pela ideia da loucura, objeto de estudo da personagem. O tom paródico está nas atitudes inverossímeis do médico, ou seja, na forma como ele conduz o tratamento da loucura da população de Itaguaí, formulando a cada momento uma teoria diferente sobre a loucura, e ainda mais ilógica do que a anterior. Tanto a inconstância quanto o ilogismo da personagem vão desconstruindo, desmoralizando a imagem do médico, que

acaba sendo um elemento de comicidade para o leitor. Assim, a autoridade científica perde seu valor.

O alienista é, portanto, a figura que, juntamente com a temática da loucura, constrói a alegoria do conto, por ser o elemento simbólico do despotismo cientificista oitocentista, sobretudo no que diz respeito ao tratamento da loucura, e a sátira incide, justamente, como ferramenta de crítica a essa realidade racionalizada. Uma crítica bem ao estilo da tradição cômica machadiana, ou seja, caricatural, não pictórica, mas descritiva, debochada, e despojada, que exagera e ridiculariza. O que faz com que o leitor se divirta durante a leitura e ao mesmo tempo reflita sobre aquilo que está nas entrelinhas da história, ou seja, os limites entre a insanidade e a razão e o questionamento do poder da ciência em desvendar a complexidade do Homem.

Em "Irônica invenção do mundo. Uma leitura de *O Alienista*", artigo de Ivan Teixeira (2008), "O Alienista" é visto como caricatura da autoridade médica, religiosa, política e popular. A ironia e a sátira são utilizadas no conto como instrumentos de crítica à atuação desses outros poderes, que, assim como a ciência, exerciam e ainda exercem grande influência em nossa sociedade. No trecho a seguir, o alienista atribui a autoria da frase do frontispício do hospital ao bispo Benedito III, por medo do padre Lopes, quando, na verdade, era pertencente ao Corão. No entanto, o vigário não percebe a fraude e ainda conta a vida do referente bispo, mostrando-se grande conhecedor de tal personalidade:

> Uma vez empoçado da licença começou logo a construir a casa. Era na rua Nova, a mais bela rua de Itaguaí naquele tempo; tinha cinquenta janelas por lado, um pátio no centro, e numerosos cubículos para os hóspedes. Como fosse grande arabista, ou no Corão que Maomé declara veneráveis os doidos, pela consideração de que Alá lhes tira o juízo para que não pequem. A ideia pareceu-lhe bonita e profunda, e ele fez gravar no frontispício da casa; mas, como tinha medo ao vigário, e por tabela ao bispo, atribuiu o pensamento a Benedito VIII, merecendo com esta fraude, aliás pia, que o padre Lopes lhe contasse, ao almoço, a vida daquele pontífice eminente. (ASSIS, 2008, p.15-16.)

Identificamos, na passagem acima, o humor crítico de Machado de Assis, satirizando a pretensão de saber e poder da Igreja Católica, bem como o ceticismo do autor. Podemos perceber que a ciência simbolizada pelo alienista, subjuga os conhecimentos do padre Lopes ao atribuir a autoria do frontispício da Casa Verde ao Bispo Benedito VIII, inferindo, com isso, que o vigário não conhecesse a origem do pensamento arabista. É a ciência, colocando-se em posição superior à religião, no caso, o Cristianismo. Ao fingir conhecer a frase do frontispício, padre Lopes acaba por desmoralizar tanto a Igreja, quanto a si próprio, por não

ser capaz de reconhecer seu desconhecimento quanto à verdadeira autoria da frase. Assim como a ciência, portanto, a Igreja também se revela pretensiosa. Além disso, na mesma passagem, evidencia-se o conservadorismo religioso da Igreja Católica, que na época não via com bons olhos os loucos, por isso, o médico prefere não afrontar o vigário com uma frase que enalteça a loucura como forma de isenção do pecado.

Para Ivan Teixeira (1988), em *Apresentação de Machado de Assis*, o humor do autor é decorrente de uma característica estilística machadiana fundamentada no princípio da economia e da brevidade. Ou seja, ele diz muito utilizando poucas palavras. Ainda segundo Teixeira, este seria o fator responsável pelo seu humorismo e do qual dependem todos os outros, como, por exemplo, a crítica sutil, que consiste na ostentação da leveza no tratamento de matéria grave, e a inversão da ordem natural das coisas (como ocorre em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, 1981, sendo a vida de Brás contada a partir de sua morte e não de seu nascimento), além do disparate, ou seja, o absurdo, que está presente também em *Memórias* ao levarmos em consideração o fato de que a história é narrada por um defunto-autor.

Em "O Alienista", o absurdo é elemento de grande importância na crítica humorista da ciência, pois o disparate no conto consiste tanto nas atitudes inverossímeis do médico protagonista ao aprisionar quase todos os habitantes da vila de Itaguaí na Casa Verde, apoiando-se em teorias inconstantes e absurdas, quanto e principalmente, no desfecho da narrativa, considerando-se o fim levado pela personagem, que se trancafia no hospital após ter se classificado como o único louco da cidade. Percebemos na referida passagem, não somente o humor do disparate, mas também o humor irônico e crítico de Machado de Assis, que "desracionaliza" a ciência ao atribuir o germe da loucura a ela, ou seja, ao atribuir a insensatez ao médico alienista.

A temática da loucura, em "O Alienista", é representada alegoricamente dentro da narrativa por meio de um conjunto de elementos metafóricos, que são componentes fundamentais para a construção da alegoria da loucura na história, tais como, a vila de Itaguaí, o médico Simão Bacamarte, o hospital, e os habitantes da vila. Esses elementos articulam-se de modo a formarem a alegoria do conto, que é construída em função da crítica ao exagero do poder científico no século XIX.

O protagonista da história, Doutor Simão Bacamarte, o médico alienista, é a figura central da narrativa e o fio condutor de sua construção alegórica. Trata-se da figuração alegórica da ciência, que representa o despotismo cientificista do século XIX. Para Cássia Escoza (2002), em *A (des)construção narrativa em O Alienista*, a imagem da personagem

sofre um processo de desconstrução ao longo de toda a narrativa, pois a reputação do médico vai sendo desacreditada conforme suas concepções científicas são colocadas em prática. Seu caráter é o tempo todo ironizado, subjugado e satirizado pelo narrador.

No início da narrativa, a imagem que se tem do alienista é a de um respeitoso cientista digno de admiração e credibilidade. Os estudos sobre a loucura são tidos pelo médico como um serviço prestado à humanidade. É a nobreza da Ciência e o médico atuando como seu agente. A imagem pretensiosa da ciência e do cientista vai se desfazendo ao surgirem dúvidas quanto às suas intenções científicas em estudar a loucura humana: "Assim o escrevia ele no papel que o alienista lhe mandava dar, menos por caridade do que por interesse científico." (ASSIS, 2008, p.18). Temos, nessa passagem, o narrador comentando sobre as anotações do médico a respeito dos primeiros casos de loucura que estavam sendo investigados. É interessante notar a voz irônica do narrador que o tempo todo está a alfinetar o médico, conscientizando o leitor de que as intenções do cientista vão além dos princípios humanistas pregados pelo protagonista.

Simão passa, portanto, de figura idealizada da ciência, detentor da razão e do poder científico, a objeto de suas próprias investigações, uma figura completamente oposta à anterior, desprovida do princípio fundamental do saber científico: a racionalidade. A desconstrução da imagem do cientista é, então, concretizada quando este atribuiu a si próprio o germe da loucura. Ao ser desconstruída a imagem do cientista, também o é a imagem do discurso científico, pois a alegoria da ciência dá-se sob o fato de Bacamarte ser a voz de tal discurso. Ele é a imagem concreta da abstração das teorias científicas. Assim, por meio dessa construção alegórica o poder da verdade absoluta da ciência é criticado e desmoralizado.

Padre Lopes, personagem que representa o discurso religioso da Igreja Católica na narrativa é um dos dispositivos críticos utilizados por Machado a fim de criar a oposição entre fé e razão, é um componente muito importante da história, pois auxilia na desconstrução do protagonista. Ele está sempre a questionar os atos de Simão. Para este: "A razão é o perfeito equilíbrio de todas as faculdades; fora daí, insânia, insânia, só insânia" (ASSIS, 2008, p. 22). O padre não concorda com a teoria do médico em alargar o campo da loucura de modo a classificar como insano tudo o que não funcionasse perfeitamente e argumenta contra a posição do médico: "- Com a definição atual, que é a de todos os tempos, acrescentou, a loucura e a razão estão perfeitamente delimitadas. Sabe-se onde uma acaba e onde a outra começa. Para que transpor a cerca? " (ASSIS, 2008, p.22). Em seguida, temos a voz do narrador sobre a postura do alienista diante da intervenção do padre Lopes: "Sobre o lábio fino e discreto do alienista roçou a vaga sombra de uma intenção de riso, em que o desdém

vinha casado à comiseração; mas nenhuma palavra saiu de suas egrégias entranhas" (ASSIS, 2008, p.22).

Nos trechos transcritos acima, fica claro o embate entre a teologia e o cientificismo. Padre Lopes, ao longo do conto, está sempre a advertir as ações do alienista com seus discursos, aos quais o médico nunca dá ouvidos. Além disso, podemos perceber, nas referidas passagens a forma como o alienista coloca-se na posição de superioridade em relação ao vigário, contendo-se para não rir de seu comentário, bem como a descrição irônica feita pelo narrador, que adjetiva as entranhas do alienista de "egrégias", isto é, nobres, e demarca o desdém do médico como "casado com a comiseração", ou seja, a compaixão pelos infortúnios alheios, que, no caso, é sentida pelo médico frente à fala do padre justamente porque fundada na superstição.

No último capítulo do conto essa oposição entre os discursos científico e religioso ganha destaque por finalizar o processo de desconstrução da imagem do médico, bem como por desmoralizar a imagem da ciência por meio da fala de padre Lopes:

> Mas o ilustre médico, com os olhos acesos de convicção científica, trancou os ouvidos à saudade da mulher. E brandamente a repeliu. Fechada a porta da Casa Verde, entregou-se ao estudo e à cura de si mesmo. Dizem os cronistas que ele morreu dali a dezessete meses, no mesmo estado em que entrou, sem ter podido alcançar nada. Alguns chegaram ao ponto de conjeturar que nunca houve outro louco, além dele, em Itaguaí; mas esta opinião, fundada em um boato que correu desde que o alienista expirou, não tem outra prova, senão o boato; e boato duvidoso, pois é atribuído ao padre Lopes, que com tanto fogo realçara as qualidades do grande homem. Seja como for, efetuou-se o enterro com muita pompa e rara solenidade. (ASSIS, 2008, p. 47).

O discurso científico é desmoralizado pelo discurso religioso, na passagem acima, ao conceber-se a imagem do alienista como o único louco da cidade e ao ser atribuído o "boato" ao padre Lopes. No entanto, ao mesmo tempo, a Igreja também acaba sendo desmoralizada, pois a fala do vigário é mencionada pelo narrador como um simples "boato", duvidoso, sem provas, ou seja, a oposição que é colocada nesse último parágrafo de "O Alienista" é: a loucura científica frente o misticismo religioso.

Percebemos, portanto, que bem à maneira machadiana, o narrador não toma partido em nenhuma das crenças e também não as julga, posto que se trata de uma das características marcantes de Machado de Assis, que consegue criticar, sem julgar, apenas satiriza e ironiza de maneira sutil e certeira, pessimista e cética.

Em certo momento da história, Dr. Bacamarte aferrado a uma de suas novas teorias, define a razão como o "perfeito equilíbrio de todas as faculdades" (ASSIS, 2008, p. 22). A nova teoria consistia em alargar o campo da loucura de modo a classificar como insano tudo o que não funcionasse perfeitamente. O médico começa, então, a aprisionar os "loucos" na Casa Verde, baseando-se, para isso, em casos vinculados a desvios morais como, por exemplo, o do Costa, homem dissipador de suas próprias riquezas. Também é recolhida à Casa uma senhora, a prima do Costa, o motivo foi o fato de ter intercedido por ele, dizendo que a causa de ter dissipado todo seu dinheiro foi uma praga que rogaram ao tio do Costa tempos atrás:

> Comentava-se o caso nas esquinas, nos banheiros; edificou-se um romance, umas finezas namoradas que o alienista outrora dirigira à prima do Costa, a indignação do Costa e o desprezo da prima. E daí a vingança. Era claro. Mas a austeridade do alienista, a vida de estudos que ele levava, pareciam desmentir uma tal hipótese. Histórias! (ASSIS, 2008, p. 24).

Na transcrição acima, notamos que apesar de as ações do alienista não fazerem sentido para a população de Itaguaí, esta, no entanto, não cogita a hipótese de erro do médico, pois Dr. Simão Bacamarte era homem da ciência e esta era tida como detentora da razão, era inquestionável pelo vulgo. Com isso, Machado de Assis demonstra como era o olhar da sociedade sobre a ciência no século XIX.

A prima do Costa foi aprisionada pelo alienista por acreditar fielmente em uma crença popular, o que não condiz com os valores racionais da ciência. Assim, Machado parece, portanto, usar o modo de aprisionamento surgido na era clássica para ironizar o poder e a pretensão da ciência no século XIX, pois além de se basear em desvios morais para a apreensão dos "loucos", Dr. Simão Bacamarte é guiado pela conduta científica, portanto, o que não condiz com esse campo de atuação é considerado insano pela personagem.

Entre aqueles considerados loucos no conto, está a população de Itaguaí. Apesar de a crítica principal de Machado de Assis pairar sobre a autoridade cientificista, podemos encontrar também na história a crítica à sociedade oitocentista do Rio de Janeiro, corrompida pelos maus costumes (episódio em que o alienista utiliza um método de cura dos internados, o qual consiste em achar um desvio moral em cada paciente e com isso curá-lo da insanidade), aqui também transparece o pessimismo machadiano, seu olhar de desesperança quanto à natureza moral humana, tristemente corrompida. A população de Itaguaí é, portanto, satirizada no conto, juntamente com as outras instâncias de poder que aparecem na narrativa: a autoridade médica, a religiosa e a política.

A Casa Verde, hospital onde eram internados os “loucos” da cidade, representa o poder de dominação da ciência, bem como a modernização da cidade por meio da intervenção da medicina. Além disso, a instalação da primeira casa de orates na vila de Itaguaí remete ao contexto de consolidação da prática psiquiátrica no Brasil:

> A vida de Itaguaí aparece assim como uma alegoria da sociedade brasileira oitocentista: se os costumes descritos são ainda os do Brasil colonial, as novidades da ciência de Simão Bacamarte são bem as que os psiquiatras do século XIX traziam à sociedade, pela vida da medicina social. Também a revolução que o alienista da Casa Verde provoca na vida da população e na pacata vila alude à intervenção dos médicos nas questões administrativas do Estado. (MURICY, 1988, p. 33).

“O Alienista”, como podemos identificar na passagem acima, pode ser visto como um retrato literário do que se passava no Brasil enquanto colônia de Portugal, pois apresenta grandes semelhanças ao período como, por exemplo, a criação do primeiro hospício brasileiro no governo de Dom Pedro II, resultado da influência europeia de onde advinham as ideias positivistas da época. Além disso, podemos identificar, no trecho transcrito, a importância atribuída ao cientificismo, que intervinha nas questões políticas da colônia, assim como ocorre na narrativa machadiana. O médico possui o apoio do governo da cidade de Itaguaí para agir de acordo com seus princípios científicos, que eram respeitados por todos, tanto pelo governo quanto pela população da vila, pois Dr. Bacamarte era homem da ciência.

Para Ivan Teixeira (2008) em “Irônica invenção do mundo. Uma leitura de *O Alienista*”, o conto é uma metáfora do Brasil no Segundo Reinado, isso, porque Simão Bacamarte é a imagem imperial de D. Pedro II, pois ambos baseavam suas ações na racionalidade e na ciência, além do fato de terem instalado hospícios em suas cidades. Foi com a criação em 1841 do Hospício de D. Pedro II, que houve a consolidação da prática psiquiatra no Brasil, a primeira medida importante do imperador.

“O Alienista” traz, portanto, a alegoria da loucura como meio de crítica ao cientificismo do século XIX. No entanto, para além dessa reflexão, o conto denuncia também o abuso de outras instâncias de poder como as instituições sociais clássicas, a Igreja e Estado, que juntamente com a instância médica dominavam o cenário do século XIX.

A narrativa enfoca a atuação do poder dessas instituições no período colonial brasileiro, satirizando-as de modo crítico, à maneira machadiana, com humor cético, fino e pessimista. Para isso, o autor articula em seu texto uma série de elementos alegóricos (o médico, o padre, a vila de Itaguaí, a Casa Verde, os vereadores e os loucos da cidade), os

quais irão constituir, por fim, a alegoria da loucura. Dentre todos esses elementos encontra-se em destaque o médico Dr. Simão Bacamarte, que é o centro da representação da loucura; é por meio dele que Machado de Assis satiriza o discurso científico, pois o alienista é o elemento que representa o poder exacerbado da ciência.

Assim, Machado de Assis produz uma singular reflexão a respeito das relações de poder presentes na época em que viveu, e que podemos certamente trazer para os dias atuais. Trata-se de uma obra que critica algo extremamente contemporâneo, que está presente na essência humana, e que por isso nunca sairá de cena: o instinto humano de dominação, o qual leva à criação de ideologias e instâncias de poder que se autodenominam detentoras da última verdade, mas que, em geral, não passam de órgãos regidos por Homens que buscam a superioridade, e a glória pessoal.

É o que acontece com Dr. Simão Bacamarte, que tudo fazia não pelo bem da humanidade, e sim, por seus interesses pessoais, ou seja, a fim de ser reconhecido como o ilustre médico de Itaguaí, aquele que desvendou os limites entre a razão e a loucura. Mas ao contrário de seus desejos mais intensos, ao final da narrativa descobrimos que o único alienado era o alienista, e que este não só não foi capaz de delimitar tais fronteiras como acabou vitimado pela ciência que ele mesmo idealizou.

REFEREÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado de. O alienista. In: ___. **Papéis Avulsos.** São Paulo: Escala Educacional, 2008. p. 14-47.

ESCOZA, Cássia. **A (Des)construção narrativa em O alienista.** 2002. 117 f. Dissertação Mestrado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2002.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. **A palavra mascarada: sobre a alegoria.** Santa Maria: UFSM, 1996. 184 p.

MURICY, Katia. **A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988. 140 p.

TEIXEIRA, Ivan. **Apresentação de Machado de Assis.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988. 221 p.

_____. Irônica invenção do mundo: uma leitura de O Alienista. In: BAPTISTA, Abel José Barros et al. **Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea**. GUIDIN, M. L.; GRANJA, L.; RICIERI, F. W. (Org.). São Paulo: Editora da UNESP, 2008. p. 109-142.

_____. **O altar & o trono: dinâmica do poder em O Alienista**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. 432p.

SER ESTRANHO E VELHO:
"BESTERA", DE HILDA HILST, E AS CIÊNCIAS DA VELHICE

Marcos de Campos VISNADI
Mestrando em Literatura Brasileira, FFLCH USP
Contato: marcosvisnadi@gmail.com

RESUMO

A segunda metade do século XX viu os discursos científicos sobre a velhice se multiplicarem de tal modo que já não é mais possível repetir a afirmação feita por Simone de Beauvoir, em 1970, de que haveria uma "conspiração do silêncio" em torno dessa fase da vida. No entanto, esses discursos costumam compartilhar pressupostos e práticas que restringem a velhice a determinados tipos de vivência e de conceituação, perpetuando ou criando novos silenciamentos. É corrente, nas áreas de saúde e humanidades, conceber o envelhecimento como um dado fundamentalmente biológico da vida e as pessoas velhas como marginalizadas e carentes de inclusão social. O conto "Bestera", de Hilda Hilst, publicado em *Cartas de um sedutor*, põe em xeque essas duas concepções, ao apresentar uma personagem velha que não deseja se integrar socialmente e ao construir a velhice com paradigmas textuais, e não biológicos. Para analisá-lo, e discutir as conexões entre a literatura e as ciências (em particular, a gerontologia), serão mobilizadas a noção de não organicidade do texto, desenvolvida por Georges Bataille em *A literatura e o mal*, e a discussão que Antonio Candido faz sobre as relações entre direitos humanos e literatura no artigo "Direito à literatura".

Palavras-chave: velhice; literatura; representação; direitos humanos; Hilda Hilst

papel ordinário representando florestas com tigres,

(Murilo Mendes, "Perspectiva da sala de jantar")

O escritor Yuri Vieira conta uma anedota supostamente ocorrida nos últimos anos de vida de Hilda Hilst, de quem foi amigo e secretário:

> Quando Hilda Hilst faleceu, em 4 de Fevereiro de 2004, devia cerca de 800 mil reais de IPTU. Dois anos antes, a dívida era de 500 mil reais. Quando morei com ela, a dívida já era altíssima, salvo engano, aí pelos 300 mil reais. Mas, pouco antes de conhecê-la, quando a dívida já a assustava – ela caíra na armadilha de transformar uma área rural em loteamento, o que alterou o imposto de rural para urbano –, a Câmara de Vereadores de Campinas (SP) quis homenageá-la e, após votação, decidiu entregar-lhe a Chave da Cidade. Hilda foi então convidada para ir até a Câmara, mas deu de ombros: "Homenagem? Não quero homenagem, quero que revejam esse valor absurdo do meu IPTU". Ela ganhava apenas 2000 reais por mês...
>
> Os vereadores a esperaram em vão. Assim, como a coisa já estava feita, decidiram enviar um representante à Casa do Sol, residência da autora, onde ele, um vereador (se não me falha a memória, o presidente da câmara), chegou todo sorridente com aquela Chave enorme nas mãos. O porteiro do condomínio anunciou a visita do sujeito, deixando Hilda irritada.
>
> "Que petulância!"
>
> Ela então, como costumava fazer em momentos assim, preparou sua performance: foi até o quarto e se "disfarçou" de velhinha. Sim, à época Hilda já tinha quase 70 anos de idade, mas seu espírito jamais faria alguém confundi-la com uma "velhinha". Por isso, pegou duma bengala, jogou um xale sobre os ombros, encurvou-se e saiu caminhando como velhinha caquética até a entrada da casa, onde o vereador a esperava.
>
> "Dona Hilda!", começou ele, efusivo. "Vim lhe entregar a Chave da..."
>
> "E o meu IPTU?", cortou ela, seca.
>
> Ele, pego de surpresa, gaguejou: "Mas, dona Hilda, nós... eu não tenho poder para isso... Vim apenas porque a Câmara resolveu lhe prestar uma homena..."
>
> "O senhor por acaso já leu meus livros?"
>
> Agora sim ele ficou branco. Engoliu em seco: "Não, senhora, nunca li nenhum dos seus livros".
>
> "Então, ponha-se daqui para fora. Meus leitores já me homenageiam quando lêem meus livros."
>
> O vereador ofendeu-se:
>
> "Vim até aqui de boa vontade lhe prestar uma homenagem, lhe fazer um favor, e a senhora..."
>
> "Favor o senhor faria se me chupasse a cona", berrou ela, brandindo a bengala.
>
> O vereador ficou roxo e não sabia onde enfiar a cara.
>
> "Por favor, retire-se da minha casa", tornou ela, com dignidade. "Vocês querem que eu pague uma fortuna para morar na minha própria casa e ainda acham que vão me comprar com uma chave idiota que não abre porta alguma? Pois diga a seus pares que os mandei enfiar, um de cada vez, a chave em seus respectivos cus. O senhor faça o mesmo."
>
> E então, desfazendo a corcunda, deu as costas ao homem e, pisando firme, imponente, caminhou para dentro de casa. (VIEIRA, 2013, s./p.)

A historinha é ilustrativa da persona ostentada pela escritora e pela qual se tornou conhecida, especialmente a partir do começo dos anos 1990, quando, sexagenária, anunciou para jornalistas que abandonaria a literatura séria e se dedicaria apenas a escrever livros pornográficos. O acontecimento, algo constantemente mencionado e avaliado pelos estudiosos da obra da autora, acabou rendendo quatro livros que ficaram conhecidos como sua

"tetralogia pornográfica", composta dos poemas de *Bufólicas* (1992) e dos romances *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'escárnio. Textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991). Chamar esses livros de "romances" é mais um atalho de escrita do que uma classificação crítica precisa, uma vez que a prosa de Hilda Hilst se caracteriza por raramente corresponder às expectativas que tenhamos de adequação aos gêneros literários tradicionais, resultando naquilo que Alcir Pécora (2010, p. 10) chamou de "anarquia dos gêneros". Para Eliane Robert Moraes, trata-se de uma característica ainda mais acentuada nos textos pornográficos: "para responder aos dilemas da representação do sexo, mas sem acatar as restrições impostas à pornografia, a autora perverte as leis literárias, criando uma prosa em que os gêneros se degeneram. Uma prosa degenerada" (MORAES, 2014, p. 268).

Essa degeneração simultaneamente textual e moral atingiu também a persona da escritora, que nessa época se confundia com seus personagens cínicos e histriônicos e proporcionava ao futuro anedotas como a contada por Yuri Vieira. O conto "Bestera", incluído na anarquia que forma o livro *Cartas de um sedutor*, é um bom exemplo disso. Suas primeiras linhas dão à luz uma personagem que se confunde com a imagem legada por sua autora:

> Cansei-me de leituras, conceitos e dados. De ser austera e triste como consequência. Cansei-me de ver frivolidades levadas a sério e crueldades inimagináveis tratadas com irrelevância, admiração ou absoluto desprezo. Sou velha e rica. Chamo-me Leocádia. Resolvi beber e berimbar antes de desaparecer na terra, ou no fogo ou na imundície ou no nada. (HILST, 2014, p. 180)

Em certa medida, poderíamos retratar Leocádia com as mesmas palavras usadas por Cristiano Diniz para resumir os aspectos da persona de Hilda Hilst construídos nos anos 1990: "dona de uma inteligência incomum, sem papas na língua, ousada, desconcertante, provocativa e... 'louca'" (DINIZ, 2013, p. 5) Seria um erro, obviamente, operar uma identificação total entre uma pessoa de carne e osso e uma personagem feita de palavras, mas, na medida em que a imagem pública de uma pessoa é feita de matéria imagética e verbal, essa identificação se torna mais razoável. Aqui chegamos a um ponto importante para a análise proposta neste artigo: a distinção entre o orgânico e o inorgânico na consideração da literatura. Em *A literatura e o mal*, Georges Bataille dá prioridade a esse aspecto literário. Para o filósofo francês, a inorganicidade é uma característica que exime a literatura de obrigações com o bem coletivo: sendo "somente literatura", é ela, e não outra prática, que tem a potência de "desnudar o jogo da transgressão da lei […] independentemente de uma ordem a criar"

(BATAILLE, 1989, p. 22).

Ler “Bestera” no contexto de “socialização progressiva da gestão da velhice” (DEBERT, 2012, p. 13) que vem se intensificando desde meados do século XX pode mostrar a pertinência dessa proposição de Bataille. A antropóloga Guita Grin Debert percebe, paralelamente a esse movimento de socialização (marcado por intervenções estatais e institucionais que criaram até mesmo um campo de saber específico para gerir a velhice – a gerontologia), a presença de “processos de reprivatização, que transformam a velhice numa responsabilidade individual” (DEBERT, 2012, p. 14), passível de atenuação (ou, idealmente, de cura) se a pessoa que envelhece se comprometer com sua saúde. Esses dois lados da mesma moeda unem-se pela concepção geral de que a velhice é “uma etapa da vida caracterizada pela decadência física e ausência de papéis sociais” (DEBERT, 2012, p. 14).

O Estatuto do Idoso, sancionado pela Presidência da República em 2003, exemplifica esse nó da velhice ao defini-la, no artigo 8º, como “um direito personalíssimo” cuja efetivação deve ser assegurada por obrigatoriedade (diz o artigo 2º) “da família, da comunidade, da sociedade e do Poder Público” (BRASIL, 2003, s./p.). Ou seja, ao mesmo tempo em que a gestão da velhice é de responsabilidade pública, sua efetivação como prática é de responsabilidade individual. É possível afirmar que o Estatuto do Idoso vem dar força legal a críticas como a desenvolvida por Ecléa Bosi em seu estudo *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, em que se afirma que as pessoas velhas são marginalizadas socialmente e, por isso, deve-se lutar para incluí-las na humanidade. Velhas e velhos formam, portanto, mais uma das minorias carentes de direitos civis:

> É preciso mudar a vida, recriar tudo, refazer as relações humanas doentes para que os velhos trabalhadores não sejam uma espécie estrangeira. Para que nenhuma forma de humanidade seja excluída da humanidade é que as minorias têm lutado, que os grupos discriminados têm reagido. A mulher, o negro, combatem pelos seus direitos, mas o velho não tem armas. Nós é que temos de lutar por ele. (BOSI, 2012, p. 81)

A velha Leocádia, de “Bestera”, não corresponde a essa imagem de velhice. Seu projeto de vida de se embriagar e fazer sexo “antes de desaparecer na terra, ou no fogo, ou na imundície ou no nada” é fundamentalmente antissocial. Para realizá-lo, ela pretende se valer apenas de sua riqueza:

> Contratei uma secretária-acompanhante e disse-lhe o seguinte: és jovem e apetitosa. Quando os homens quiserem ter relações contigo diga-lhes que façam um esforço e deitem-se comigo. Pagarei muitíssimo bem a cada um

> deles e terás régias comissões a cada êxito. (HILST, 2014, p. 180)

A velha está apartada da sociedade, sim, mas isso é antes solução que problema. Ao nos apresentar seu filho e sua nora, Leocádia relata como usa da astúcia para que não seja incomodada em sua reclusão:

> Bem, agora quero lhes contar do meu filho. Tem quarenta anos. Casado. Sua mulher é tolinha, dessas que falam sem parar e sempre imbecilidades. Leu algum que discorreu sobre a importância de "agilizar o conceito de fala", de extravasar. Sua visita era um inferno. Eu colocava meu xale acastanhado e cantava baixinho só para ela uma canção muito engraçada dos meus tempos de faculdade: cume que é meu capim barba de bode/ faz tempo que nóis num mete/ faz tempo qui nóis num fode... Ela se arrepiava inteira. Dizia para meu filho: Leocádio, sua mãe está louca. como é que você pode deixá-la aqui sozinha quando ela deveria estar naqueles belos lugares onde as velhinhas bordam, cantam canções de ninar, fritam bolinho... […] Depois de tê-lo convencido da minha lucidez rodeei minha nora com pulinhos hostis e lançando-lhes perdigotos à cara repeti minha cançãozinha sem que meu filho ouvisse. Graças a Deus, agora não me incomodam mais. (HILST, 2014, p. 181-2)

A imagem de uma velha que se apraz em ser desagradável, que não quer a companhia da própria família e cujo único desejo de interação está em contratar o serviço de prostitutos não serve às intenções de inclusão social elaboradas por Ecléa Bosi ou presentes no discurso da gerontologia. O projeto político-pedagógico do curso de graduação em gerontologia da Universidade de São Paulo, por exemplo, propõe como objetivo dos gerontólogos "o desenvolvimento de um envelhecimento saudável, ativo e significativo, encorajando a participação ativa do idoso, de sua família e da comunidade nesse processo" (YASSUDA, 2012, p. 4). Como documento institucional submetido às leis nacionais, esse projeto tem ecos do Estatuto do Idoso, abordando, no entanto, a mesma questão sob outra perspectiva – não a da legislação, mas a do saber científico.

O discurso que Hilda Hilst elaborou em "Bestera", por sua vez, não ecoa positivamente nenhum desses documentos. A construção de Leocádia se dá justamente em oposição à sociedade, da qual ela deliberadamente se exclui por se dizer cansada "de ver frivolidades levadas a sério e crueldades inimagináveis tratadas com irrelevância, admiração ou absoluto desprezo" (HILST, 2014, p. 180). A visão que a personagem tem de sua relação com essa sociedade é descrita mais adiante nos seguintes termos:

> Ah, como é delicioso e prático que as pessoas nos pensem estranhas... O conforto de não ser mais levado a sério, esse traquear de repente e sorrir

> como se não fosse com você, e poder acariciar um peixe morto na peixaria e chorar diante de um cão sarnento e faminto. É bom ser estranho e velho. (HILST, 2014, p. 182)

Se for possível ler esses trechos relacionando-os, por exemplo, ao Estatuto do Idoso, duas condições deverão ser observadas. De um lado, a absoluta oposição entre o projeto de vida negativo, perdulário e individualista de Leocádia e a intenção pública, comunitária e familiar da legislação brasileira. De outro lado, outra absoluta oposição, desta vez entre a literatura e a lei como gêneros textuais que só podem se perfazer em regimes de leitura excludentes entre si. Nesse sentido, tomar "Bestera" como parâmetro para uma política pública seria contraproducente, se não impossível, pelo fato de que o conto não se destina a representar a velhice em termos populacionais. Leocádia não é uma pessoa velha, mas uma projeção verbal do que poderia ser uma pessoa velha – se assim quisermos retomar o princípio aristotélico de que "não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade" (ARISTÓTELES, 1979, p. 249).

Contudo, se "Bestera" se exime de "assumir a tarefa de organizar a necessidade coletiva" (BATAILLE, 1989, p. 22), não podemos dizer (ainda adotando a perspectiva de Bataille) que o conto também se exima de qualquer intervenção no corpo social: "A literatura é mesmo, como a transgressão da lei moral, um perigo./ Sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada se apóia nela. Ela pode dizer tudo" (BATAILLE, 1989, p. 22). Alguma similaridade encontramos na afirmação de Antonio Candido de que a literatura "não é uma experiência inofensiva, mas uma aventura que pode causar problemas psíquicos e morais, como acontece com a própria vida, da qual é imagem e transfiguração"; ela "não *corrompe* nem *edifica*, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver" (CANDIDO, 2011, p. 178. Grifos do autor).

São estranhamente coincidentes e irreconciliáveis as proposições de Bataille e de Candido. Há uma concordância entre os dois autores quanto ao fato de que a literatura não edifica, mas cada um afirma isso com intensidades diferentes. Para Candido, afinal, a literatura não edifica em sentido comum, mas "humaniza em sentido profundo":

> Entendo aqui por *humanização* (já que tenho falado tanto nela) o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza. a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. (CANDIDO, 2011, p. 182)

Trata-se, como se vê, de uma aposta humanista, civilizatória nos poderes da literatura. Georges Bataille, por sua vez, percebe na literatura um poder oposto, ainda que de certo modo análogo: o de corromper, sim, mas fazê-lo não num plano "hipermoral", sugerindo uma edificação negativa: "A literatura é o essencial ou não é nada. O Mal – uma forma penetrante do Mal – de que ela é a expressão tem para nós, creio eu, o valor soberano. Mas esta concepção não impõe a ausência de moral, exige uma 'hipermoral'" (BATAILLE, 1989, p. 9-10). Para o filósofo francês, não se trata apenas de negar que a literatura seja uma experiência inofensiva, como faz Candido, mas de afirmar que ela é fundamentalmente culpada:

> A literatura é comunicação. A comunicação impõe a lealdade: a moral rigorosa, neste aspecto, é dada a partir de cumplicidades com o conhecimento do Mal, que estabelecem a comunicação intensa.
>
> A literatura não é inocente, e, culpada, ela enfim deveria se confessar como tal. Só a ação tem os direitos. A literatura […] é a infância enfim reencontrada. Mas a infância que dominaria teria uma verdade? Diante da necessidade da ação, impõe-se a honestidade de Kafka, que não se concedia direito algum. (BATAILLE, 1989, p. 10)

A enumeração de Antonio Candido para os resultados da literatura é toda positiva (a "boa disposição para com o próximo", o "senso da beleza", etc.). Já para Georges Bataille, o que importa são as "cumplicidades com o conhecimento do Mal" e a ação que não concede a si mesma nenhum direito. A qual dessas duas expectativas responde a literatura e, mas especificamente, no nosso caso, o conto de Hilda Hilst?

Às duas, e a nenhuma. Numa crônica de 1993, Hilst republicou esse conto na íntegra. Era comum, em suas crônicas, a republicação de poemas inteiros ou de trechos de suas obras em prosa. Após um parágrafo em que conta algumas anedotas de mulheres velhas que realizaram feitos notáveis, a autora introduz "Bestera" da seguinte forma:

> Gente! É fantástico! Eu, aos sessenta e três, me sinto um lixo. Tenho tudo a ver com o inanimado. E meus velhos cães são mais elásticos e mais ágeis do que. John Cowper Powys escreve: "Entre um velho que está se aquecendo ao sol e um fragmento de sílex que o sol está aquecendo existe uma reciprocidade indizível". Ah, como eu queria ter me tornado a velha que eu inventei, esta extraordinária Leocádia, que está inteira aqui, neste meu texto que se intitula: (HILST, 2007, p. 145)

O estilo da crônica, desbocado e pedante, parece coincidir com o do conto, mas a narradora Hilst se descola da narradora Leocádia. Esta, ao ser designada como

“extraordinária”, pode ser vista tanto com as lentes de cultivo e reconhecimento da alteridade de Antonio Candido quanto com as de cumplicidade com o Mal de Georges Bataille. Ela pode humanizar em sentido profundo, mas também – a partir do lamento negativo de Hilst – pode ironizar essa humanização e o direito que queiramos ter por causa dela.

O título da crônica utiliza o nome da secretária-acompanhante (Joyce) e de um autor citado por ela (Chesterton), mas não é em si uma citação ou sequer uma paráfrase de algum trecho do conto. A dupla negação de “Nem Joyce, nem Chesterton” permite várias interpretações, mas fiquemos com esta: ela é outro dos disfarces de Hilda Hilst, reforçando sua identificação com um lixo inanimado ao mesmo tempo em que, com o vácuo deixado pela ausência de escritores canônicos, eleva Hilst a correspondente de Joyce e de Chesterton em seu tempo. Assim como a bengala, na anedota de Yuri Vieira, servia para fingir de velhinha débil, mas também para expulsar aos berros e palavrões um homem do Estado de sua casa, Hilst usa a literatura para criar diversas imagens – de fracasso e de sucesso, mas nenhuma delas submetida às leis e à ciência.

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. **Metafísica: livro 1 e 2; Ética a Nicômaco; Poética**. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; traduções de Vincenzo Cocco et al. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal.** Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BRASIL. PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. Lei nº 10.741, de 1º de outubro de 2003. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.741.htm>. Acesso em 17/01/2016.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos.** 5. ed. corrigida pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 171-93.

DEBERT, Guita Grin. **A reinvenção da velhice: socialização e processos de reprivatização do envelhecimento**. 1. ed. 2. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo;

Fapesp, 2012.

DINIZ, Cristiano. Com a palavra, Hilda Hilst. In: _____. (Org.). **Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2013. p. 5-11.

HILST, Hilda. Bestera. In: _____. **Pornô chic.** São Paulo: Globo, 2014.p. 180-3.

_____. Nem Joyce, nem Chesterton. In: _____. **Cascos & carícias & outras crônicas: (1992-1995).** 2. ed. São Paulo: Globo, 2007. p. 144-151.

MORAES, Eliane Robert. A prosa degenerada. In: HILST, Hilda. **Pornô chic.** São Paulo: Globo, 2014. p. 264-8.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: _____. (Org.). **Por que ler Hilda Hilst.** São Paulo: Globo, 2010. p. 7-29.

VIEIRA, Yuri. Hilda Hilst, o IPTU e a chave. **Blog do Yuri,** 01/11/2013, 15h51. Disponível em: <http://blogdo.yurivieira.com/2013/11/hilda-hilst-o-iptu-e-a-chave-da-cidade/>. Acesso em: 15/01/2016.

YASSUDA, Mônica Sanches (Coord.). **Projeto político pedagógico: curso de bacharelado em gerontologia.** Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo. Maio de 2012. Disponível em: <http://each.uspnet.usp.br/site/download/gerontologia-projeto-politico-pedagogico.pdf>. Acesso em: 25/06/2015.

A IDENTIDADE CONFLITUOSA DO PERSONAGEM NEGRO DAMIÃO DA OBRA "OS TAMBORES DE SÃO LUIS" DE JOSUÉ DE MONTELLO

Maria Félix de CARVALHO[1]
Zélia R. Nolasco dos S. FREIRE[2]

RESUMO

Este artigo é parte da pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), nível de Mestrado, que analisa no romance, *Os Tambores de São Luís* (1975), de Josué Montello, tomando como exemplo, a trajetória de vida do personagem Damião, repleta de crises de identidade, especificamente ao perpassar da escravidão à pós - abolição. Para isso analisar-se-ão os acontecimentos sociais e históricos a que foi submetido Damião, na perspectiva de entender o que Stuart Hall denomina de crise de identidade, na sua obra, *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade,* (1992). Essa análise contribuirá para a compreensão do contexto histórico e sobre os fatores sociais que possam ter influído ou não para a construção, e também para a desconstrução da, ou das identidades do negro brasileiro. A pesquisa perpassará os pressupostos teóricos da análise estrutural, das questões estéticas e formais, a uma reflexão dialética, literária, social e cultural.

Palavras – chave: Identidade, Literatura e Sociedade.

.

1. INTRODUÇÃO

Considerado pela crítica como sendo o mais amplo romance brasileiro a retratar o processo da escravidão, *Os Tambores de São Luís* (1975), foi escrito pelo maranhense, Josué Montello, e possui a singularidade que fez o romance ser considerado por Manuel Bandeira, com características de *Guerra e Paz* de Leon Tolstoi, por seu vigor épico, e ainda, segundo o mesmo escritor, ao se referir a Josué Montello, "a primeira qualidade de Montello, já se manifesta desde a leitura das primeiras linhas de sua escrita. Uma escrita que se compara a do consagrado Machado de Assis, parece passada a limpo".[3] E segundo o critico literário, Wilson Martins, "Josué Montello é, hoje, sem dúvida, o decano do romance brasileiro". "Escreve romances clássicos na linha de Machado e Eça, e não está preocupado em ser original"[4].

---

[1] Mestranda do Programa de Mestrado Acadêmico em Letras da UEMS (Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul). liafelix@msn.com
[2] Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista/UNESP/Campus de Assis/SP, *p*rofessora da Graduação e Pós-Graduação da UEMS - zelianolasco@uems.br
[3]Um passeio pela cultura brasileira. Disponível em:http://tribunadonorte.com.br/noticia/um-passeio-pela-cultura-brasileira/141915:> Acesso em 15/11/2015.
[4] CASTELLO, José. Escritores estão presos ao século 19, diz Wilson Martins. (in O Estado de São Paulo, 30.05.1998). Disponível em:< http://www.jornaldepoesia.jor.br/castel16.html>:Acesso em 12/11/2015.

Assim, se define o autor de *Os Tambores de São Luís*, pelo seu grande número de produções artísticas, que vão desde contos, romances, novelas e ensaios, entre outros gêneros.

Nesta perspectiva, em *Os Tambores de são Luís*, é traçada a trajetória do negro brasileiro, perpassando, através das memórias do personagem principal, Damião, três séculos de escravidão.

Montello retrata através das reminiscências de Damião, figuras e lugares importantes que fizeram parte de sua infância em São Luís do Maranhão, e neste processo, nos oferece por meio da leitura do romance, o conhecimento de lugares turísticos, de crenças e de casos curiosos, nos remetendo de maneira singular à cultura maranhense, como é o caso do som dos tambores que acompanha Damião durante toda sua trajetória.

Nestes fatos consiste a singularidade da obra, e na maneira como o autor delineia a trajetória de Damião, iniciando a trajetória do personagem já de cabelos brancos, com oitenta anos de idade, caminhando pelas ruas de São Luís quando se depara com um assassinato que só se esclarece ao final da história, ou seja, a obra é praticamente escrita a partir das reminiscências de Damião, desde a fuga de sua família da casa grande para a formação de um Quilombo, até a volta inesperada para a fazenda onde seu pai morre ao se jogar no mar, deixando Damião como seu sucessor, tanto na luta pelo seu povo como nos cuidados com a mãe e a irmã, é nesse processo de volta à casa grande, que Damião passará por vários percalços.

De acordo com o próprio Montello, ao se referir à sua mais importante obra, afirma que, "desejava escrever o romance mais amplo e profundo, que refletisse sobre a própria saga da escravidão na sua ânsia por liberdade". Ele ainda atesta que, "no quadro mais amplo da literatura brasileira, não existia o livro na ordem da ficção, com base na realidade histórica compreendesse todo o processo da luta pela redenção do negro brasileiro"[5]. Neste sentido, Josué Montello conseguiu por meio de *Os Tambores de são Luís*, cumprir com seus anseios de escritor, como podemos constatar no trecho que segue:

> E de repente numa reação impulsiva de seu brio, Damião voltou a fixar pensamento na miséria de sua condição. Por que era escravo? E por que também eram escravos os negros que enchiam a capela? Agora ali estava o Bispo como emissário de Deus. Deus estaria de acordo com aquela distinção? (MONTELLO, 1985, p.120)

[5]JESUS, Reginaldo. Viagens montellianas - parte 1- *Uma odisseia pelo universo de Josué Montello. Disponível em:*<http://www.balaiodenoticias.com.br/artigos-e-noticias-ler.php?codNoticia=407&codSecao=59&q=Viagens+montellianas+-+parte+1: acesso em 12/11/2015

Não foi ao acaso que Montello escolheu o nome de Damião para representar a história do negro brasileiro, pois de acordo com o dicionário *online* de nomes próprios, é um nome com duas possibilidades de origem. Uma através do latim *Damianu*, ou a partir do grego *Damianós*, de *damáo*, que quer dizer "domar, vencer, subjugar"[6] Damião não foge à promessa realizada ao seu pai, "se eu cair, tu fica no meu lugar", (MONTELLO, 1985, p.31); mas encontra, após voltar do quilombo, lugar este que tem sentido de símbolo de resistência, e que é rememorado por Damião dentro do enredo, para a fazenda do Sr. Lustosa, muitos obstáculos que o farão algumas vezes assimilar à cultura do branqueamento, visto que, começa perceber que para se manter no mundo dos brancos será necessário negar o seu povo e as suas raízes. Conforme podemos verificar no trecho seguinte:

> Não te esqueças de que tens outro obstáculo no teu caminho, e muito serio: és negro. Não há sacerdote negro. O padre Policarpo que é Mulato teve que vencer uma corrida de obstáculos para poder ordenar – se, e fora daqui. Contigo que és mesmo negro, a luta vai ser maior, muito maior. (MONTELLO, 1985, p. 156)

Nesta perspectiva, observamos que Damião representa o "sentido social simbólico", (CANDIDO, 1965, p.10). Pois, embora seja uma representação, é também, "o desmascaramento de costumes vigentes na época", (CANDIDO, 1965, p.10), nos levando a reflexão sobre vários acontecimentos relacionados ao período da escravidão e o que houve após essa, tornando - se assim, objeto de análise, podendo nos proporcionar a visão de como se dá o processo de construção de uma identidade conflituosa, que ao mesmo tempo em que acolhe a promessa feita ao pai, Julião, que em um momento da vida preferiu à morte, suicidando - se ao se jogar em um rio, também, em alguns momentos, nega suas raízes. O fragmento abaixo nos dá melhor esta visão:

> E o que Damião viu a seguir, juntamente com seus companheiros consternados, ficaria para sempre em suas pupilas: Uma grande mancha de sangue boiando à tona da correnteza, enquanto as piranhas bloqueavam o corpo esguio, que se debatia entre as navalhas de seus dentes afiados(MONTELLO,1985 p. 40)

Diante de tal situação de desespero, sente se inseguro com relação à promessa feita ao pai, ao perceber que a cor da sua pele é a marca da rejeição social que irá experimentar, mesmo sendo um homem com valores correspondentes aos aceitos pela sociedade do branqueamento, o que o autor esclarece quando Damião consegue chegar ao Liceu e ocupar

---

[6] Dicionários de nomes próprios, significados dos nomes. Disponível em:<http://www.dicionariodenomesproprios.com.br/damiao/> Acesso em: 12/11/2015

um cargo de professor de um colégio predominantemente de professores e alunos brancos, como descrito no trecho abaixo:

> Que o preto dê aulas, vá lá: o que ele ensina repete dos livros, que os brancos escreveram. O que eu não posso aceitar é que um negro dê nota a um filho meu. O negro que conheça o seu lugar. Pode ser muito sabido, mas é preto, e preto com marca de chicote no corpo. Amanhã como professor ele vai pensar que pode dar palmatória nos brancos... daí em diante, embora Damião corrigisse as provas dos alunos, quem lhes escrevia a nota era o Doutor Sotero.(MONTELLO,1985, p. 342).

Os acontecimentos acima mencionados expressam a situação de preconceito vivenciada por Damião e nos dão a dimensão da segregação imposta, pois ao negro era reservado um lugar, o da subalternidade, e que não era permitido ocupar o espaço restrito ao branco, como neste caso, o Liceu maranhense. Damião, como poucos, ou quase nenhum de sua raça, na época da memória exposta, aprendera a ler e dominar o latim, e, portanto, teve a oportunidade de se tornar professor do colégio mais importante da sociedade maranhense, mas foi aí neste ambiente, que se deparou com a experiência de assimilar que existia nesta sociedade o lugar do negro e o lugar do branco.

2. ENTRE TEXTO E CONTEXTO

Na obra de Antônio Candido, *Literatura e Sociedade* (1965), encontramos subsídios para a discussão sobre quais os fatores que dão valor e riqueza a uma obra literária. Ao nos propormos analisar o texto literário, deveríamos levar em conta apenas os fatores externos, ou seja, o contexto social, ou a análise deveria se valer apenas dos fatores internos ao texto, como conceituaram os formalistas? Assim, observamos que de acordo com CANDIDO (1965), “a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; mas o que possibilitará maior, ou melhor, compreensão da mesma, é fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (CANDIDO, 1965, p. 8), e ainda mais, “que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 1965, p. 9).

Antônio Candido, nos leva a entender que é lícito considerar os fatores externos à obra, isso, se a pesquisa se tratar de uma análise sociológica da literatura. Neste caso, *Os Tambores de São Luís* (1975), do escritor Josué Montello, nos oferece subsídios para analisar a formação da identidade do seu protagonista, Damião. E nesta perspectiva de análise, não há

como desconsiderar, os fatores externos ao texto, sem deixar de levar em conta, que no romance entrelaçam- se personagens que fizeram parte da realidade do autor com os imaginados por ele, combinando assim, o real e o fictício, tornando - os desta forma, todos os personagens da ficção, conforme nos afirma GANCHO (2002, p. 6). “Por mais real que pareça o personagem, ele é sempre invenção”, assim, o autor descreve lugares, ruas e pessoas reais que viveram em São Luís, misturando ficção e realidade conferindo à obra características do romance histórico. De acordo com PAZ (2006):

> O romancista nem demonstra nem conta: recria um mundo. Embora o seu ofício seja o de relatar um acontecimento – e neste sentido parece – se com o historiador – não lhe interessa contar o que se passou, mas reviver um instante ou uma série de instante, recriar um mundo. (PAZ, 2006, p. 68)

Ainda neste sentido, como podemos ler na teoria de Roland Barthes (1978), “a literatura é utópica, pois permite a criação de novas realidades” (BARTHES, 1978:12). E ainda na mesma perspectiva, a escritora Susan Sontag nos afirma: “Não se pode interpretar a obra a partir da vida, mas pode-se, a partir da obra, interpretar a vida.” (SONTAG, 1986, p. 87). È precisamente esse caminho que se pretende percorrer ao analisar a construção da identidade do personagem Damião. Que nos leva a partir da sua leitura, pensar a respeito dos acontecimentos que mesmo internos à obra, são ao mesmo tempo, externos. Apenas para ilustrar essas afirmações, a obra aqui analisada, tem como pano de fundo os horrores da escravidão e tudo que se encontra imbricado a esse período histórico. Observamos, pois, a reflexão, que a partir do texto literário, podemos ser levados a fazer sobre fatores sociais, mais precisamente, neste contexto, o legado da escravidão do negro brasileiro, contada por meio do personagem Damião.

Damião, ainda criança consegue fugir do cativeiro com seus pais onde formam um Quilombo, mas ao serem encontrados, voltam à escravidão. Porém, ele consegue a alforria, mas esbarra no fato de ser negro, e, portanto não consegue trabalho. Como verificamos no seguinte fragmento: “Se fosses escravo não andava atrás de emprego, tinha o Senhor para te sustentar.” (MONTELLO, 1985, p. 367). Verificamos neste episódio, as contradições vivenciadas por Damião. Quando escravizado desejava à liberdade, mas a liberdade de fato não o libertou. Todavia, embora vivenciando tantos fatos contraditórios e negativos, que o levou a quase desistir de sua luta, sua dor e revolta se faziam constantes, e eram elas que o confundiam, mas também o estimulava a levantar- se e prosseguir em seus ideais. Conforme relato a seguir:

> No seu quarto, ele afundou na cadeira, as mãos abandonadas nos joelhos, os pés descalços. E nunca sentira tão forte a sua impotência diante da vida como nessa hora. Dia – lhe fundo a consciência de sua miséria. Mesmo com dinheiro na mão, nada podia fazer. Naquele momento se lhe fosse possível destruir o mundo iníquo que o cercava não hesitaria. (MONTELLO, 1985, p.419)

E Damião ia encontrando respaldo entre alguns amigos que não cessavam de encorajá - lo quando parecia sucumbir:

> Você não é um preto como os outros. Se convença disso. Conheça o seu lugar... Vejo você se acabando e não posso me conformar. Já lhe disse: eu também sou preta... Você é grande Damião. Gente de cima. De muito alto. (MONTELLO,1985, p. 447)

Assim a abolição vai se processando, e com ela as estruturas econômicas de nosso país. Montello, por meio dos personagens, nos permite compreender os vários artifícios que culminaram na Lei Áurea, como, a lei do Ventre Livre, em 1871, que tornou livres os que nascessem após a mesma. [...] "perguntando – lhe pelos filhos. – Fiquei sem nenhum- replicou ela, de vista baixa, riscando a terra no chão como o dedo grande do pé direito, até a menina que tinha feito nove anos me tomou" (MONTELLO, 1985, p.417), e a lei do Sexagenário, em 1875, que dava liberdade aos que tivessem mais de sessenta anos, porém, "a titulo de indenização eram obrigados a trabalhar ainda por mais três anos para pagarem pela alforria" (MONTELLO, 1985, p.539). E os resultados: "e eu fiquei sobrando, assim torto com ronqueira no peito, desdentado, ninguém me quis. Não dou mais nem pra pôr sentido em passarinho no quintal". (MONTELLO, 1985, p. 416). A partir da leitura destes fatos, constata - se, que, quem menos se beneficiou com as leis elaboradas enquanto proposta para amenizar à dor da escravidão, foram os negros. Os velhos já não apresentavam força para o trabalho, e não tendo mais onde morar, passaram a pedir esmolas, já às mães se viam separadas de seus filhos. Eles almejavam a abolição como sendo a conquista definitiva que poria fim àquela desumana condição de escravos. Parecia – lhes que assim chegaria o fim de tanto sofrimento. Porém, alguns já desconfiavam da "Abolição", pois a liberdade não veio com as leis antes promulgadas, nem tão pouco com as "cartas de alforria".

> Não é a carta de alforria que dá liberdade ao preto. Vê teu caso. Tu tens a tua e pensas que é livre. Não. Não és. Tua situação é pior que a minha. Viverás atrás de trabalho, e é com esforço que arranjas um bico, assim mesmo por muito favor. Onde é que esta a tua liberdade?(MONTELLO, 1985, p. 429)

Josué Montello, com muita criatividade, descreve fatos particulares que foram acontecendo com a informação que a abolição enfim acontecera: "Minha Sinhá, agora se ocê

quer comer, vá fazer seu jantar. O cativeiro acabou. Passe bem.” (MONTELLO, 1985, P. 563).

Outros, porém, começaram a sentir a insegurança que chegou junto com a abolição, com o medo de não terem para onde ir: “O que vai ser de mim meu Deus, sem minha Sinhá?” (MONTELLO, 1985, p. 564) E mais: “Eu não quero liberdade, eu quero morrer escrava” *(*MONTELLO, 1985, P.564), alguns viam a liberdade como fim para seus problemas.

> Nunca pudera imaginar que ali em São Luís, terra de Donana Jansem e Dona Ana Rosa Ribeiro, o fim da escravidão viesse a ser recebido com tanta festa. Parecia um sonho. Senhores e Escravos tinham se juntado nas ruas e praças, sem ódio, sem preconceito, sem lembrança de castigo, apagando os rancores de outrora, para surgir enfim um povo livre, numa terra de irmãos (MONTELLO, 1985, p. 573)

Aos poucos a sociedade foi se adaptando aos novos rumos, e desta forma, ciente de sua participação a favor da abolição, Damião vai mudando de sorte, conseguindo resistir ao preconceito, e além de reencontrar a personagem Benigna, retratada como seu verdadeiro amor, consegue obter, não facilmente, o respeito de alguns e o repudio de outros, vivenciando assim momentos de grandes crises existenciais, mas de onde, de alguma maneira, se sobressai.

Montello, também faz referência aos resultados catastróficos da abolição, que deveria ser pensada, planejada, devolvendo dignidade aos negros, com o mínimo de respaldo.

> Também penso como o senhor quanto a abolição, já se pode sentir nestes poucos meses transcorridos depois do treze de maio, que ela foi um movimento passional, tanto de um lado tanto do outro. Desde 1971, com a lei do ventre livre deveríamos ter adotado algumas providencias fundamentais, que permitissem a transformação do trabalho escravo em trabalho livre. (MONTELLO,1985, p.580)

Diante dos fatos, Damião observa que a luta do negro por liberdade havia apenas começado, pois com abolição, o que aconteceu, foi que os prejuízos que esta trouxe ao país foram resolvidos com a vinda do imigrante europeu, mas e o prejuízo do negro?

> Damião inquietava – se, a cidade voltava a encher – se de negros desocupados, tangidos do interior para capital, ainda no fluxo suscitado pela noticia da liberdade... Varias vezes Damião tinha ido a cadeia publica para pedir em favor de negros que a policia fora obrigada a prender. Um ódio novo ia surgindo, da luta política (MONTELLO,1985,p. 5)

E assim foram-se processando os resultados da abolição:

> Tinha visto uns negros dormindo ao relento ,debaixo de uma árvore, outros ainda na cidade, deitados no chão, sabia ainda ,pelo chefe de policia de umas rixas de pretos, para os lados do desterro ,e quatro deles tinham sido presos, na véspera, como ladrões...estou vendo a hora em que

> os negros começarão a saquear as casas ,impelidos pela fome, daqui a pouco vão começar as chuvas, e quase todos eles dormem nas ruas...é preciso que sejam tomadas algumas providencias rápidas pelo governo. (MONTELLO, 1985, p.580)

Diferente do que Damião almejava, a abolição não livrou seus semelhantes da discriminação racial, e das terríveis consequências desta, como a exclusão social e a miséria, mas as acentuaram. Ao abolir, não lhes deram nenhum meio de sobrevivência, foram deixados a mercê da própria sorte, ou da piedade alheia.

Desta forma, ao nos propormos analisar como se deu a formação da identidade do sujeito fictício, no caso aqui, Damião, o texto literário nos serve de base para que possamos refletir a respeito de alguns valores sociais.

Damião é a transposição, do homem real para o fictício, Como nos explica Candido, "é o quinhão da fantasia, que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva". (CANDIDO, 1965, p.20).

Podemos perceber em *Os Tambores de são Luís,* o "movimento dialético" que mistura "a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas". (CANDIDO, 1965, p. 34).

3. IDENTIDADE CONFLITUOSA

O Romance, *Os Tambores de São Luís* (1975), ao nos proporcionar a análise sobre como se dá a construção ou desconstrução da identidade do sujeito, ou ainda, sobre o que a modifica. Nos leva a refletir sobre os acontecimentos do mundo, certamente é este o ponto da maior consagração da obra artística, o que algumas vezes não se consegue por meio da realidade se é proporcionado através da arte.

Para esta análise, ou seja, de como se dá a construção/desconstrução da identidade do personagem Damião, não se levará em conta, embora possa ser abordado, o conceito de identidade física do sujeito, esse não é o foco principal da pesquisa, mas o que terá maior relevância é a compreensão da formação da identidade enquanto consciência que uma pessoa tem a respeito dela mesma, o que a torna diferente ou semelhante a outras pessoas. Que fatores, hereditários ou sociais exercerão influência para a construção/desconstrução da identidade do personagem Damião, levando em conta que existem identidades que se ocultam, e que em alguns momentos são forjadas. Antes de discutir essas questões, faz- se necessário definir alguns termos, começando pela palavra, identidade.

Partindo da definição etimológica, identidade vem do latim *identĭtas*, sendo a identidade o conjunto das características e dos traços próprios de um indivíduo ou de uma comunidade. Para a análise aqui proposta, tomamos de empréstimo alguns conceitos sociológicos, como é caso das considerações de Ciampa (1987), que apreende a identidade como: "Transformação", ou seja, "em constante variação, decorrência do cruzamento entre a história pessoal do sujeito e seu contexto histórico e social". (CIAMPA, 1987, p.167). Sendo assim, a identidade não é estática, mas possui uma dinâmica, como podemos constatar por meio da análise da trajetória de Damião, que vivencia concomitantemente, a dor e a alegria, o sucesso e o repúdio.

Nesta mesma perspectiva, a respeito do conceito de identidade, observando a identidade cultural, Stuart Hall (2006), apresenta a denominação de "identidades culturais", partindo das características das identidades que nascem por meio de nosso sentimento de "pertencimento" a culturas raciais, étnicas, religiosas e nacionais. As transformações sociais, como no caso aqui, o contexto escravocrata em todas as suas nuances, são variações que alteram a identidade pessoal do negro Damião, que tem por algum tempo a segurança da sua missão herdada oralmente pelo pai, e, em outros momentos, vê - se desmotivado diante de todo sofrimento relacionado ao fato de ser negro. "Essa perda de sentido de si, estável, é chamada algumas vezes, de duplo deslocamento, ou descentração do sujeito" (HALL, 2006, p. 9). Esses fatores causam ao personagem, como denominado por Hall, a "crise de identidade", e são esses acontecimentos, que nos levam à análise e à reflexão, de que, não existe uma identidade única, e ainda, segundo Hall (2006), ao apresentar a questão da identidade do sujeito pós-moderno, afirma que esse não tem uma "identidade fixa, essencial ou permanente", mas encontra-se contida aos momentos históricos que vivência o indivíduo no caso aqui, Damião, que assimila identidades diversas em contextos contraditórios e distintos.

Damião, em alguns momentos, consciente de sua missão, responsabiliza - se pela luta para pôr fim ao cativeiro. Mas encontra muitos desafios, impostos por uma sociedade preconceituosa que lhe impediu, por exemplo, de conquistar a função de padre ou professor, mesmo se sobressaindo a muitos brancos, em inteligência e desenvoltura, apenas e somente por ser negro, não lhe fora permitido ocupar cargos que se acreditava, "feitos para brancos".

Diferente do que se pode esperar, pela sua trajetória conflitante, Damião, ao invés de se abater e desistir diante do preconceito sofrido, reverte sua decepção em resiliência, e encontra nestes acontecimentos a força necessária para continuar sua batalha, vai entendendo

desta forma, que sozinho não poderia fazer muito, mas apenas teria êxito em seus propósitos se conseguisse a união do povo escravizado. Em suas palavras verificamos como uma saída para o fim dos castigos remetidos aos negros só teria término se se unissem coletivamente para este fim. “Senhor tem razão Padre Policarpo. É preciso que os negros se unam. Se não se unirem, continuaram apanhando como eu apanhei” (MONTELLO, 1985, p.190).

Damião nesta dialética é um personagem que se sobressai aos demais negros da época, pois possui algumas qualidades que o individualiza, como a capacidade intelectual que parecia inerente apenas aos brancos. “Menino danado, reconheceu feliz, tua cabeça parece baú de velha: Tudo que a gente põe dentro, aí fica, e muito bem guardado. Benza te Deus Damião” (MONTELLO, 1985, p.25).

É nesta perspectiva de análise, das identidades que se formam, transformam, constroem ou descontroem - se, que o trabalho aqui proposto de desenvolverá.

4. CONSIDERAÇÕES E RESULTADOS ESPERADOS

A pesquisa aqui proposta e que se encontra em andamento, é de cunho bibliográfico. Até o momento, pode-se afirmar que através do levantamento dos textos que abordam a vida do autor, a fortuna crítica sobre a obra, as definições sobre identidade. Estamos com um vasto material, uma fonte muito significativa dentro das narrativas que abordam a temática racial na literatura. Espera- se que este trabalho contribua para maior visibilidade da Literatura Nacional de caráter afro-brasileiro, como também discuta alguns valores, estereótipos e ideias positivas para sobrepô-las às negativas.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade.** Nacional. São Paulo. 1976.

BARTHES, Roland. **Aula.** Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978

CIAMPA, Antonio. Costa. **A estória do Severino e a história da Severina.** São Paulo: Editora Brasiliense. 1987

GANCHO, Cândida Vilares. **Como Analisar Narrativas**. 7º edição. Editora Ática. 2002

HALL, Stuart. **A identidade cultural na Pós-Modernidade.** Rio de Janeiro, DP&A Editora, 1997.

MONTELLO, Josué. **Os Tambores de São Luís.** Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1985.

KREUTZER, Winfried. **Estruturação e significação de Os Tambores de são Luís.** Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro. 1992

SONTAG, Susan. **Sob o signo de Saturno.** Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre-São Paulo: L & PM, 1986.

PAZ, Octavio. **Signos em Rotação.** 3° edição. Perspectiva. São Paulo. 2006

A COMARCA ORAL EM TAUNAY E SEREJO: CONTEXTOS, CONTATOS, CONTRASTES

Mara Regina PACHECO

CLCH/UEL-PR

maravilhosapacheco@hotmail.com

RESUMO

Este trabalho apresenta parte das considerações desenvolvidas para a tese de doutorado a ser defendida no primeiro semestre de 2016, na UEL – Universidade Estadual de Londrina. Trato aqui do mapeamento da comarca oral (PACHECO: 1992) através da arte de contar dos narradores em Visconde de Taunay (1843-1899) e Hélio Serejo (1912-2007). Ambos os escritores privilegiaram em suas obras a ficcionalização da oralidade cultural nas suas narrativas sobre a região de fronteira do Brasil com o Paraguai. O modo de contar dos seus respectivos narradores apontam os contextos do lugar de fala de cada um, bem como dos contatos e contrastes da comarca oral a qual pertencem e a qual intentam representar. No caso dos excertos do narrador taunayniano recortados para análise verificou-se uma profusão de discursos que apontam para a movência do autor em trânsito, ora dentro, ora fora da comarca. Ou seja, a focalização narrativa aparece implícita ou explícita, fazendo alternância de pronomes num jogo de alteridade bastante marcado que aponta que a escolha em fazê-lo é ideológica. Já no caso do narrador serejiano, não deixando de ser também ideológica, nem de resvalar o pé dentro e fora da comarca, tem um diferencial: certo peso de carga afetiva. Essa afirmativa se deve ao forte traço da memória de pertencimento, uma vez que o narrador serejiano extrai da sua vivência (literalmente vivida ou percebida) as vozes outrora auscultadas soprando a pena e produzindo o registro escrito (ZUMTHOR: 1993), o que difere um pouco do olhar viajante do narrador taunayniano.

Palavras-chave: comarca oral; Visconde de Taunay; Hélio Serejo

INTRODUÇÃO

Partindo da tese de Carlos Pacheco, que defende que a oralidade não é somente aquela que se ouve em alto e bom som na *performance* do aqui e agora, mas, ela teria outras formas de se manifestar, a exemplo da literatura, ao lançar mão de recursos orais com o propósito de tornar mais compreensível um enunciado. Com esse intuito, se explora o contexto histórico, social, político, etc., se organiza marcas identitária para os sujeitos ali representados para, a seguir, se construir o fluir da enunciação.

A tese *La comarca oral* (1992: 28), de Carlos Pacheco expõe a permanente tensão entre literatura e oralidade, na qual a primeira está ligada ao poder, ao saber formal, culto, e a

segunda, ligada ao povo, ao popular, ao folclórico. O intelectual uruguaio Ángel Rama ao tratar dos “narradores da transculturação”, diz da preocupação de valorizar e preservar, em forma de representação literária, a tradição e os valores culturais:

> La construcción de formas artísticas desarrolladas a partir de la tradición cultural interior de América Latina, esas forjadas por las comunidades enclaustradas en sus ricas regiones, al recibir el impacto de una civilización que tiende a cancelarlas y contra la cual se levanta el escritor, no para negarla vanamente, sino para utilizarla al servicio de un redescubrimiento y reanimación del legado cultural que recibió desde la infancia y cuya supervivencia quiere asegurar. En una época de cosmopolitismo algo pueril, se trata de demostrar que es posible una alta invención artística a partir de los humildes materiales de la propia tradición y que ésta no provee de asuntos más o menos pintorescos, sino de elaboradas técnicas, sagaces estructuraciones artísticas que traducen cabalmente el imaginario de los pueblos latinoamericanos que a lo largo de los siglos han elaborado radiantes culturas (RAMA, apud. PACHECO, 1992, p.59).

Angel Rama acredita que nas produções artísticas das ditas comunidades “enclausuradas” pela civilização é de onde surgem as manifestações que traduzem o imaginário social da população latino-americana. Ou seja, a escrita nesse caso, foi o modo de ficcionalizar a oralidade cultural do continente supracitado. Mesmo a linguagem escrita e a oral tendo suas particularidades, os textos literários passaram a ser vistos como representativos da fala em contexto real. Talvez, a diferença da oralidade representada na criação literária com real esteja na falta de interação imediata com o receptor/ouvinte. Na situação real ocorre com frequência interrupção, interpelação, intercorrências. Na escrita, o encaminhamento do fluir do relato é conduzido só pelo narrador, sem interferências outras. Para que essa linguagem escrita ganhe contornos de linguagem falada o escritor conduz a representação da fala de acordo com cada personagem, em seus atributos físicos, sociais, psicológicos, políticos, intelectuais, etc., criando, desse modo, coerência da fala com seu emissor. Nesses termos, a comunicação ganha ares de mimese, ou seja, a representação de algo pré-existente, tal qual o falar natural.

Sabe-se que a linguagem varia no seu tempo, espaço, usuários e tipo de comunicação, seja forma, informal. Pela narração ser uma característica da linguagem oral, há interação ao retomar a palavra, ou ideia do outro, parafrasear o que foi dito com suas próprias palavras, ou seja, existem recursos verbais que propiciam a interlocução natural. Esses mesmos recursos são usados ao ficcionalizar a oralidade permitindo sua representação natural e espontânea tal qual a linguagem ao ser falada. Isso ajuda não apenas a reproduzir os

discursos do interlocutor, como também, ajuda a elaborar as deixas para-linguísticas que localizam o receptor da interlocução no tempo e espaço da ficção. Essa estrutura de composição é o que dá *status* de oralidade tal qual o natural. Na linguagem literária, a voz narrativa transforma em palavras o contexto situacional, contexto histórico, bem como, as variantes sociais da situação de comunicação fazendo com que o leitor identifique a competência linguística tanto dos personagens, quanto do narrador do relato.

Taunay e Serejo registraram nas suas obras um tempo vivido, momentos experienciado por eles próprios, de modo que, cada conto ou relato, foram transpostos do real para a criação artística, contando de um período específico (Taunay, período de guerra; Serejo, período dos ervais), de um espaço determinado (a divisa do Brasil com o Paraguai), sendo assim, ambos se tornaram porta-vozes daquele tempo e lugar.

O Visconde de Taunay, a exemplo de *A Retirada da Laguna*, compõe seu narrador ora se reportando à primeira pessoa do singular (criando proximidade e tomando para si as rédeas do discurso relato), ora fazendo uso da terceira pessoa do plural, o nós (referindo-se ao contingente de guerra), ora como terceira pessoa do singular, ele (Escragnolle Taunay). Estas modulações podem ser comparadas à própria fluidez que marca a oralidade natural.

Somente para mencionar um equívoco que costuma ocorrer com frequência a confusão do conceito de narrador com o conceito de autor, ainda a tempo, entende-se o autor como a entidade real e empírica, e o narrador como o autor textual, entidade fictícia que enuncia o discurso, sendo o detentor de uma voz. O narrador, mesmo sendo uma invenção do autor, projeta nele ideologia, ética, cultura, etc. De acordo com Reis & Lopes, 2000: p. 63, o narrador:

> Como protagonista da narração ele é detentor de uma voz observável a nível de enunciado por meio de *intrusões*, vestígios mais ou menos discretos da sua subjetividade, que articulam uma ideologia ou uma simples apreciação particular sobre os eventos relatados e as personagens referidas (REIS; LOPES, 2000: p.63).

A voz que brota do narrador, então, além de contar uma história, conta também posicionamentos (ideológicos e afetivos), de modo que, nessa voz, pode-se ouvir uma voz que fala, e uma que escuta. Discutir o papel do narrador num estudo no qual se foca a oralidade deve-se atentar para o papel da memória na construção dessa narração. A narração pressupõe a existência de ouvintes, no qual o alvo é o coletivo. Esse universo narrativo assim composto,

aproxima-se do gênero conto do qual a memória é sempre requisitada para auxiliar a boa *performance* do narrar. Segundo Jean-Noël Pelen (2001), existem quatro categorias de memória que criam uma consciência de comunidade: memória sagrada; memória histórica, memória da identidade social cotidiana; memória da comunidade. Para Pelen, cada um desses tipos é solidário aos demais na formação de um processo histórico cultural de um povo. Assim, gêneros como os contos, lendas, provérbios, garantem a propagação de uma memória que se quer preservar (memórias referenciais), e esses gêneros são fartos na narrativa de Hélio Serejo.

O narrador serejeano pode ser comparado ao típico proseador, contador de causos, representante da memória local encontrado nas muitas cidadezinhas, vilas, propriedades rurais do nosso imenso país. A particularidade desse narrador é o "desfiar do seu rosário", seu modo de contar, as especificidades dos fatos contados, que retratam histórias decorrentes da guerra da Tríplice Aliança - construídas provavelmente das lembranças dos relatos de memória do avô do escritor, Coronel Francisco Tury Serejo, que participou da guerra; descrição dos pormenores constituintes da forte atividade econômica local no pós-guerra, que foi a extração da erva mate nativa – também, provavelmente, construídas dos relatos de memória do próprio escritor, filho do dono de ranchadas ervateiras mais conhecido como Dom Chico Serejo; da representação do sujeito local, das suas práticas socioculturais. São mais fortemente explorados os aspectos sociais que envolviam os nativos da região (índios e bugres), e os indivíduos diaspóricos vindos dos países vizinhos (bolivianos, paraguaios e uruguaios), à procura de trabalho nos ervais, bem como, todos os costumes, hábitos, crenças, folclores, advindos desses povos carregadores de latente oralidade, próprias dessas culturas em trânsito. Todos esses aspectos, dessas particularidades, ajudam a delinear, e evidenciar, uma comarca oral localizada, o que se aproxima das análises feitas por Carlos Pacheco, na sua *La comarca oral*, na qual se constata uma oralidade cultural na ficcionalização da narrativa latino-americana, e na narrativa serejiana, se faz no espaço configurado pelo estado do Mato Grosso do Sul.

COMO CONTA O NARRADOR TAUNAYNIANO?

Conta do seu posto de relator de guerra, conta com pompas de realeza, conta com riqueza de detalhes dos pintores impressionistas, conta com profusão diatônica de tons e semitons, e conta muito em forma de crônica, como em *A Retirada da Laguna*, *Visões do sertão*, *Cartas de Campanha,* etc., e em forma de conto, como em *Inocência*, *Céos e terra do*

Brasil, Histórias Brasileiras. Neste subtítulo darei maior enfoque ao gênero conto. O motivo da minha escolha? Porque conto vem da origem da palavra "contar", e o que me interessa aqui é a própria gênese do conto: a aproximação da sua performance oral. O conto é um gênero literário que carrega em si uma vitalidade que vem do simples fato de que, enquanto houver ser humano e relacionamento social haverá alguém que conta, e alguém pronto a ouvir o que é contado. A forma como o conto é estruturado soam como linguagem fluida, palavras proferidas em *performance* real no ato comunicacional. Segundo Julio Cortázar:

> Se não tivermos uma idéia viva do que é um conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa própria batalha é o conto, uma síntese viva e ao mesmo tempo uma vida sintetizada (CORTÁZAR, 1974: 147).

Creio que a afirmativa de Cortázar sobre o conto se refere exatamente à midiatização, à movência do conto de sua performatização oral para o escrito numa "batalha fraternal". É embate, mas é um embate amigo. A transposição de uma plataforma à outra se dá numa acomodação amigável. Se não for assim, como adverte o próprio escritor argentino, "teremos perdido tempo". Creio eu que o conto deve ser experienciado como "ideia viva", senão não se terá absorvido a composição na sua intensidade, e isso é o que aproxima da *performance* oral do qual se originou. O processo de criação do conto é alicerçado no mesmo fazer artístico da *performance* da qual se originou: a oral. A dinamicidade é a pitada que confere o sentido tal qual a mente do contador oral.

Ao analisar a linguagem do narrador nos contos e relatos pode-se verificar que o narrador acaba assumindo o seu papel de um contador, de um prosador que organiza seu conto ou prosa com descrições minuciosa ao falar dos lugares, situações e personagens. Também, a incorporação de seu discurso (uso da primeira pessoa) na fala dos personagens, torna mais intimista a conversa e seus registros. Já com a narração heterodiegética se ganha amplitude de conhecimento do estado, dos detalhes da história de vida dos personagens. A alternância entre narrador homodiegético e heterodiegético em *A Retirada da Laguna*, por exemplo, cria maior efeito de realidade para a história.

A linguagem dos personagens está fortemente ligada ao uso da língua coloquial, com suas marcas dialetais, referências socioculturais da mistura das línguas locais. O uso dessas

expressões coloquiais acabam por legitimar a oralidade e explicitar sua força expressiva, sem cair em estereótipos.

Quanto à presença do vocabulário metafórico, evidencia-se de um lado, uma utilização poética para descrever caracteres e situações e, de outro, uma utilização reiterada de frases que dizem respeito a um conhecimento comum, relativos à cultura oral. O primeiro explorando o indivíduo local, a natureza e cultura da região. O segundo, na forte presença de provérbios, expressões e metáforas cotidianas, unidos à história da região que parece dar contornos de certificação da história contada ou relatada.

A alternância dos discursos direto e indireto livre permite notar que a interação do personagem é intermediada pelo narrador, que através do seu discurso deixa transparecer que flui entre, e dentro deles. Isso permite inferir que o narrador é tomado como repositório de conhecimento. Os fios da memória do narrador acabam por constituir o som de todas as vozes. Neste sentido, creio que os contos e relatos de Taunay e Serejo além de contar a vida quotidiana, são representações da oralidade defendida pelos estudiosos da oralidade como Paul Zumthor, Carlos Pacheco, e os outros, dizem respeito a uma forma de se transmitir histórias, histórias essas relativas ao universo oral. Através das narrativas e descrições analisada nos contos de Taunay e Serejo percebeu-se a força fundadora de uma comarca oral imersa na ficcionalização da oralidade cultural da latino-americana.

É fato que a literatura faz uso dos recursos orais na estruturação dos diálogos ficcionais para que esses ganhem *status* de proximidade com o real na fala de seus personagens. Para isso a linguagem dos personagens ganham variações que deslizam do culto, ao coloquial, ao popular, isso conforme as características que o compõem. O narrador (homodiegético ou heterodiegético) tem o papel de contextualizar os diálogos condizentes com cada personagem, e a escolha das palavras de cada um deve estar de acordo com o contexto histórico, social, psicológico no qual o personagem está inserido para que o receptor/leitor do discurso tenha a sensação de um diálogo no aqui e agora. Assim a magia se faz!

COMO CONTA O NARRADOR SEREJIANO?

> Durante longos anos viajei pelo sul de Mato Grosso, numa peregrinação peripeciosa, auxiliando meu pai em sua rude atividade ervateira. Hoje aqui, amanha ali, íamos rompendo o sertão, tangidos pelo vento cruel de um destino

> sempre ingrato. Pernoitamos, muitas vezes, à margem de um arroio, no arranchamento de bugres foragidos de uma aldeia. À noite, ao pé do fogo estralidante, conversávamos. Bugre gosta de conversa. Fala um tempão, rindo à toa, sacudindo o corpo, cuspindo no braseiro e comendo mandioca assada (SEREJO, 2008, v. 7, p. 93).

Conta nos moldes do narrador porta-voz, de um romantismo revisitado, as riquezas do seu povo, direcionado à reintegração do ser "uno" (sul-mato-grossense), dos seus hábitos, costumes, crenças, folclore, etc.. Conta com "arremedos de homem civilizado", ao pé-do-fogo, como os bugres. Conta na roda de tereré, sorvendo vagarosamente a erva verde. Conta como conta as contas do seu rosário, num desfiar de contas incontáveis. Conta dos diálogos culturais preservados por uma memória que conta uma tradição do povo fronteiriço. Conta através da narrativa, do narrador, do conto, do relato, do testemunho. Em todas essas formas encontram-se presentes resíduos de oralidade cultural da comarca oral fronteiriça serejiana.

A tendência de se registrar por escrito os ditos, costumes, rituais, lendas, contos, provérbios, e outros, relativos ao mundo oral, tomou corpo no movimento romântico no momento dos escritores mostrarem preocupação com o passado remoto, e com a cultura considerada popular (a exemplo dos irmãos Grimm, e etc.). As formas padronizadas agrupadas em temas faziam parte dos repertórios das narrativas orais de toda a parte do mundo. A narrativa escrita, apesar de apresentar maior variação, também se utiliza dos temas. Esse recurso é comumente encontrado nas narrativas memorialísticas, testemunhais, do folclore popular, tradições populares, etc. De acordo com Walter Ong (1998: p. 35): "O pensamento e a expressão formular orais percorrem as profundezas da consciência e do inconsciente e não desaparecem assim que alguém que a eles se habituou pega em uma caneta". O que Walter Ong defende é que o estilo formular é caracterizador do pensamento nas culturas orais, e de algum modo, os primeiros manuscritos mimetizaram essa oralidade. Somente com o tempo a disposição escrita passa a se distanciar mais desse primeiro estágio – o formular. No entanto, algumas culturas como a árabe, e mediterrânea, mantêm-se bastante apoiadas na estruturação do pensamento, e nas expressões formulares, ainda no século XX.

O narrador serejeano conta através de temas. Seleciona temas e discorre sobre eles, semelhante à estruturação do pensamento oral relatado por Ong. Ao folhear as *Obras completas*, a padronização por temas é uma das instantâneas constatações da mimetização da oralidade nos títulos dos relatos, contos e narrativas. Eles, em sua grande maioria, lembram enunciados orais, ou fragmentos de fala, que prenunciam no tópico sobre o que vai se falar.

Este artifício é a primeira pista que se pode ter da representação ficcional de uma voz narrativa no narrador serejeano. Segundo Carlos Pacheco (1992: p. 69), esta é uma maneira evidente dos narradores se posicionarem como falantes, e não como escritores, como se anunciassem o tema sobre o qual irão discorrer em seguida.

Outro aspecto do narrador serejeano é a apropriação das manifestações visíveis e anedóticas da oralidade, como a imagem do cantor ou narrador tradicional oral, fazendo com que suas narrativas alcancem efeito de oralidade (PACHECO, 1992: p. 64). O caráter oral das narrativas de Hélio Serejo apresenta de modo bastante evidente, o tom de narrativa autobiográfica (muito do que é narrado advém de experiências vividas); bem como, fragmentações, redundâncias, reiterações, repetições, aliterações, onomatopeias (típicas do oral); e, uma estrutura aberta do texto, devido às associações mentais típicas de uma conversa informal entre pessoas. Dizeres, refrãos, provérbios, servem, nas culturais tradicionais orais, como elemento de apoio à memória, não somente como o intuito de preservar e transmitir conhecimento, mas, para fazer deles uma estrutura acessível e funcional, a fim de ser testemunho da coletividade popular a ser preservada. Outro modo de se perceber o que faz parte do que é cultura oral é atentar para a representação das construções por alteridade. Através dessas construções o outro é construído a partir de si.

O narrador serejeano conta através do conto, da crônica, que segundo a própria origem da palavra sugere, é uma narrativa curta que preza por certa ordem cronológica de fatos, eventos históricos relatados pelo escritor, exibindo sua própria visão crítica do assunto, no entanto, não deixando de estabelecer um diálogo com seu leitor, fazendo-o refletir a respeito daquilo que lê e, com isso, tirar suas próprias conclusões. Muito em voga no Brasil no período Romântico, a crônica era publicada em periódicos (jornais, revistas), principalmente a crônica jornalística. Já a crônica literária, teve sua origem nos folhetins franceses, no entanto, no Brasil, se conformou em moldes próprios. Os temas das crônicas estavam sempre voltados às situações cotidianas, com narração em primeira, ou terceira pessoas, com tom informal, coloquial, espontâneo, familiar, aproximando a oralidade da forma escrita, através da linguagem simples, pessoal, subjetiva e direta (situada entre a linguagem oral e literária). Essa formulação aproximou escritor (porta-voz) e leitor por identificação. A crônica de narrativa curta, baseada em eventos cotidianos, tem sua proximidade com o conto.

O conto tem sua origem na palavra “contar”, e tem como característica ser uma narrativa breve e fictícia. Distingue-se, principalmente, em dois tipos: o literário e o popular.

O primeiro está diretamente ligado às questões de autoria e cânone, mesmo tendo em sua origem a fonte de uma consciência oral em si representada. O segundo está diretamente ligado às narrativas tradicionais passadas de geração em geração. A própria gênese do conto é a sua *performance* oral, de um tempo de sociedade ágrafa. Devido a isso, sua forma é de uma linguagem estruturada como as palavras, frases faladas. Além das crônicas e contos, que fazem aproximação do oral ao escrito, os textos em forma de relato, provérbios, lendas, crendices, também evidenciam a matriz oral, bem como as estruturações por temas, assuntos, eixos temáticos, categorias comuns à oralidade.

CONCLUSÃO

De acordo com as considerações desenvolvidas no corpo deste trabalho foi possível perceber os contextos, contatos e contrastes da comarca oral representada na narrativa de Visconde e Taunay e Hélio Serejo. O modo de contar dos seus respectivos narradores apontaram os contextos e lugar de fala de cada um. O narrador taunayniano, relator do Rei, usando de linguagem de maior labor artístico, se reportava à corte. Representava a praça pública da Guerra do Paraguai sob várias perspectivas ao elaborar seus discursos usando diferentes focalizações. Já o narrador serejiano faz a vez do "prosador crioulo com arremedos de homem civilizado", representando a praça pública de Guerra, mas também, o mundo do erval, ora baseado na memória do que ouviu, ora como expectador do que viu.

Os contatos dos narradores em tela, no caso de Taunay, se deu diretamente com a frente de guerra, com o autóctones da região fronteiriça representando os fatos e indivíduos locais com posicionamento do olhar do sujeito em trânsito, do olhar de viajante. Em Serejo, a representação das memórias de guerra eram construídas a partir das reminiscências das histórias contadas pelo avô, já a representação dos sujeitos locais do pós-guerra – os ervateiros – construídas a partir da sua própria vivência. Ambos os narradores deixam em evidência suas identificações com a comarca oral local, mas, sempre deixando marcado seu lócus de enunciação.

Quanto aos contrastes, em Taunay verificou-se uma profusão de discursos que apontam para a movência do autor em trânsito, ora dentro, ora fora da comarca. Ou seja, a focalização narrativa aparece implícita ou explícita, fazendo alternância de pronomes num jogo de alteridade bastante marcado que aponta que a escolha em fazê-lo é ideológica. Em Serejo não deixando de ser também ideológica, nem de resvalar o pé dentro e fora da comarca, tem um diferencial: certo peso de carga afetiva devido ao traço da memória de

pertencimento pelo narrador extrair da sua vivência (literalmente vivida ou percebida) as vozes outrora auscultadas soprando a pena e produzindo o registro escrito, o que difere um pouco do olhar viajante do narrador taunayniano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: **Valise de cronópio.** Tradução de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita. A tecnologização da palavra.** Trad. Enid Abreu Dobránsky. Campinas/SP: Editora Papirus, 1998.

PACHECO, Carlos. **La comarca oral.** Caracas: Ediciones La Casa de Bello, 1992.

PELEN, Jean-Noël. Memória da literatura oral. A dinâmica discursiva da literatura oral: reflexões sobre a noção de etnotexto. Trad. Maria Thereza Sampaio. **Rev. Yara Aun Khoury**. Proj. História: São Paulo, 2001.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M.. **Dicionário de teoria da narrativa.** São Paulo: Editora Ática: 2000.

SEREJO, Hélio. **Obras Completas: Hélio Serejo.** Hildebrando Campestrini (Org.). Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul: Campo Grande/MS, 2008. 9 volumes. 50 livros.

TAUNAY, Visconde. **A Retirada da Laguna.** São Paulo: Martin Claret, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval.** Trad. Jerusa Pires Ferreira e Amálio Pinheiro. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

A CULINÁRIA PERVERSA DE CLARICE LISPECTOR

Mariângela ALONSO (USP/FFLCH)

RESUMO: Percorrendo o manancial da produção de Clarice Lispector, resgatamos a crônica *Muita raiva, falta de amor*, do volume *Visão do esplendor* (1975). Segundo expressão da própria autora, essa obra reúne "impressões leves", já anteriormente publicadas na coluna *Children's Corner*, da revista *Senhor* e no *Jornal do Brasil*. No entanto, ao trazer a receita de preparação de um peru, o narrador nos surpreende pelos aspectos sórdidos e abjetos dos ingredientes, bem como pelo tom de escárnio presente em seu discurso. Na referida crônica o jogo entre comiseração social e sadismo se difunde no texto como força motriz dos encadeamentos das ações narradas. Em linhas gerais, interessa-nos discutir a escrita sádica da qual provém a categoria do grotesco e a dinâmica perversa da colunista, que, a todo momento, se cruza com a da ficcionista. Para tanto, buscamos um caminho possível de análise do texto mencionado, guiando-nos pelos estudos de Kayser (1986); Vignoles (1991); Rosenbaum (1999); entre outros.

Palavras-chave: Clarice Lispector; sadismo; grotesco; *Muita raiva, falta de amor*.

Percorrendo o manancial da produção clariciana, resgatamos a crônica "Muita raiva, falta de amor", do volume *Visão do esplendor* (1975). Segundo a expressão da própria autora, essa obra reúne "impressões leves", já anteriormente publicadas na coluna *Children's Corner*, da revista *Senhor* e no *Jornal do Brasil*. No entanto, o texto traz uma receita "nojenta" de ano novo para a preparação de um peru. Conforme esclarece Gotlib:

> Embora o título do volume, *Visão do esplendor*, seja adequado à maioria dos textos que aí se encontram, sobretudo a alguns já publicados no JB, como 'Brasília', aliás numa versão já aumentada em relação à primeira, a expressão não parece adequada a essa crônica tão contundente de Clarice, movida a raiva. (GOTLIB, 1995, p 431)

Na referida receita a autora escarnece dos leitores, elencando o passo a passo nada leve de um "*reveillon* à la Onassis para pessoa paupérrima" (LISPECTOR, 1975, p. 49). Logo no início do texto ela interpela o interlocutor, expondo um sentimento misto de raiva e dor pelas classes desfavorecidas: "[...] no *reveillon* comi peru macio e champagne francês. Gostei, gostei muito. Mas os que não comeram peru? Me dói, meu amigo, me dói" (LISPECTOR, 1975, p. 49). Ao modo de um prólogo que antecede a receita propriamente dita, surgem perguntas faticamente elaboradas em línguas diversas, as quais atiçam a curiosidade e a raiva do leitor:

> Peru de graça? É só não comprá-lo. É só não cozinhá-lo: sai menos que 'ao preço de banana'. Como agir? Assim: comendo feijão com arroz e carne seca com batida em vez de peru tostado e champanhe francês. Morou? Capito? Understood? Farstein? D'accord? (LISPECTOR, 1975, p. 49)

Em seguida, desponta a receita com os bizarros ingredientes:

> Compre um peru bem podrezinho, morto há quinze dias e guardado fora da geladeira. Lave-o com água de esgoto, seque-o com o capacho da entrada de sua casa. Tempere-o com gordura de rã e sapos crus, e com formigas tanajuras. E cuspe. Deixe tudo de molho em champagne africano que é puro pipi gelado. Só então ponha-o na geladeira dos picos de montanhas de Gstaad ou de S. Moritz, lá na favela do Rio em fevereiro. Quando estiver bem curtido, tire-o do molho para recheá-lo com osso quebrado dele mesmo.
> P.S: unte-o com graxa preta para sapatos e, quando estiver todo pretinho, ponha-o no fogão de uma boite-tipo-inferninho chamado Erotika. Deixe-o lá só trinta minutos para que se conserve meio cru. Retire-o, ponha numa salva de prata enferrujada, trinche-o com os garfos e facas do Diabo, com espelho quebrado e objetos roubados de Iemanjá para irritá-la – e empanturre-se até à boca, até não caber mais. Vá dormir na sua rede. Acorde-se depois e vá à praia do Pinto pisando em todos os detritos de presentes de Iemanjá para garantir o azar, e banhe-se nas águas imundas do mar de Ipanema. Deus lhe abençoe depois disso tudo. Só Deus poderá salvá-lo. Ponto final. (LISPECTOR, 1975, p. 49-50)

Dessa vez, no lugar de baratas aparecem como ingredientes "água de esgoto", "gordura de rã", "sapos crus" e "formigas tanajuras". O inusitado se dá através desses elementos escatológicos e repulsivos, o que conduz à ironia e até mesmo à agressividade do narrador na receita. O sentimento de dor parece dar lugar ao desprezo e ironia em relação às desigualdades sociais, sobremaneira ao sistema econômico, que atua de maneira "podre" por assegurar "[...] certos privilégios a uma classe minoritária ainda que haja fome difundida no país" (RONCADOR, 2002, p. 147).

Do encontro de ironia e agressividade presentes na receita nasce a problematização do tipo de relação estabelecida com os leitores, uma vez que o referido texto faz parte da produção final clariciana, arquitetada por meio de expressões dignas de perturbar os leitores ou causar o efeito de "mau gosto". Conforme Roncador:

> Finalmente, em algumas narrativas desse período como 'Muita raiva, falta de amor', a autora revela o lado sórdido e abjeto das situações narradas, onde predomina um sentimento de escárnio bastante raro em seus escritos anteriores. (RONCADOR, 2002, p. 136)

A introdução de temas escatológicos e elementos farsescos somam-se a esta última produção, marcada por enredos com situações absurdas e cômicas. A título de exemplo,

podemos citar a escrita de *A hora da estrela* (1977), obra que representa uma mudança drástica na narrativa clariciana, abarcando um novo projeto estético, cujas bases contrastam com as obras anteriores. Parte destes contrastes se dá no nível da linguagem e na justaposição de "[...] passagens enfáticas, sublimes e artisticamente elaboradas a outras escritas num estilo 'menos' artístico – às vezes coloquial, frequentemente deselegante" (RONCADOR, 2002, p. 15). Assim, é significativo o momento em que o chefe Raimundo vai despedir a personagem Macabéa pelos inúmeros erros na datilografia:

> Depois de receber o aviso foi ao banheiro para ficar sozinha porque estava toda atordoada. Olhou maquinalmente ao espelho que encimava a pia imunda e rachada, cheia de cabelos, o que tanto combinava com sua vida. Pareceu-lhe o espelho baço e escurecido não refletia imagem alguma. Sumira por acaso sua existência física? Logo depois passou a ilusão e enxergou a cara toda deformada pelo espelho ordinário: o nariz tornado enorme como o de um palhaço de nariz de papelão. Olhou-se e levemente pensou: tão jovem e já com ferrugem. (LISPECTOR, 1993, p. 40)

Anatol Rosenfeld discute o vocabulário grotesco de Christian Morgenstern, configurando-o no que chama de "palhaçada ontológica": "O palhaço é o homem que não sabe distinguir entre Ser e Não-Ser. Por isso vive tropeçando, ao tomar por existente o que não é ou por não existente o que é" (ROSENFELD, 1985, p. 70).

A afirmação de Rosenfeld encontra ressonâncias na existência de Macabéa, ridiculamente descrita com o nariz "[...] tornado enorme como o de um palhaço de nariz de papelão" (LISPECTOR, 1993, p. 40) e ainda "incompetente para a vida" (LISPECTOR, 1993, p. 39). A falta de jeito da nordestina expõe com fortes evidências a caracterização grotesca, reforçando a insuficiência e o despreparo da personagem para a vida[1].

Ao representar o reverso da ordem, a figuração grotesca atua potencialmente como renovação: "esta pulsão revitalizadora desencadeira turbulências de desordem que se apoderam da ribalta da cena coletiva para varrer, por um tempo, a arquitetura social, mais o correspondente rosário de normas e interditos arbitrários" (GONÇALVES, 2009, p. 21).

O clássico estudo de Wolfgang Kayser configura o grotesco como uma das formas mais intrigantes no domínio do "elemento demoníaco do mundo" (KAYSER, 1986, p. 161). Nesta configuração há o elenco de uma série de animais "preferidos pelo grotesco" (1986, p. 157), inserindo "corujas, sapos, aranhas – os animais noturnos e os rastejantes, que vivem em ordens diferentes, inacessíveis ao homem" (KAYSER, 1986, p. 157).

---

[1] Cf. ALONSO, Mariângela. As grossas patas de um sensível elefante de circo: grotesco e comicidade na ficção de Clarice Lispector. *Revista Estudos Linguísticos*, São Paulo, 42 (3), p. 1305-1318, set/dez 2013.

O estudioso chama a atenção para a figura do morcego, animal grotesco por excelência, estranho, "[...] crepuscular, de vôo silencioso, com inquietante agudeza perceptiva e de segurança infalível nos rápidos movimentos" (KAYSER, 1986, p. 158). Edifica-se aí a ficção de *Água viva* (1973), de Clarice Lispector, opondo-se a qualquer racionalidade, num jogo imagético composto com a presença de "ratos com asas em forma de cruz dos morcegos" (LISPECTOR, 1980, p. 15), aranhas, escorpiões e estranhos caranguejos em uma gruta imaginária. Conforme sinaliza o narrador acerca do trabalho com a pintura de grutas:

> E se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu mergulho na terra, escuras mas nimbadas de claridade, e eu, sangue da natureza — grutas extravagantes e perigosas, talismã da Terra, onde se unem estalactites, fósseis e pedras, e onde os bichos que são doidos pela sua própria natureza maléfica procuram refúgio. As grutas são o meu inferno. [...] Caranguejos, iguais a eles mesmos desde a pré-história, através de mortes e nascimentos, pareceriam bestas ameaçadores se fossem do tamanho de um homem. Baratas velhas se arrastam na penumbra. E tudo isso sou eu. [...] eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá. (LISPECTOR, 1980, p. 15)

O trabalho em pintar grutas relacionado ao eu de *Água viva* nos faz recorrer à atividade com pintura realizada também por Clarice Lispector. Sabe-se que a autora dedicou-se a esta atividade no ano de 1975. Ao todo esta produção contabiliza o número de vinte e duas telas, sendo dezoito arquivadas na Fundação Casa de Rui Barbosa, duas no Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS) e duas em acervos de amigos da escritora, tais como Autran Dourado e Nélida Pinon. A maior parte destas pinturas estão em madeira de pinho-de-riga e são de pequeno porte, medindo em torno de 30 X 40 cm. Para Ricardo Iannace parecem até mesmo pinturas inacabadas, "[...] expressões abstratas, não de todo divorciadas do figurativo. As pinceladas sugerem ausência de planos como prévia para a composição" (IANNACE, 2009, p. 64).

Das telas de Lispector, chamamos a atenção para a pintura intitulada *Gruta*, que, de modo bastante figurativo, parece aproximar-se da descrição contida em *Água viva*. Partindo de imagens que se dissolvem em sinuosidades, *Gruta* nos traz elementos disformes em um espaço grotesco, a começar por estranhas animalidades que se insinuam no lado direito do quadro: surgem duas aves, a primeira tem o corpo negro, a cabeça vermelha, além dos olhos, hiperbolicamente marcados por olheiras; a segunda parece chocar um ovo. Além disso, a tela apresenta diversos "s" ao modo de cobras que se rastejam, em vermelho e amarelo. Na vertigem tortuosa desse procedimento: "Figura e fundo perdem-se e encontram-se dentro do espaço grotesco, tendo-se matizes mais quentes em gradação (vermelho, laranja e amarelo)

comunicáveis entre si, sugerindo a visualização das estalactites" (ALMEIDA, 2004, p. 186-187).

Figura 1: Gruta. Técnica mista sobre madeira, 40x50 cm

Fonte: (IANNACE, 2009, p. 3)

Voltemos à receita. Nela, subjaz um jogo de aparente comiseração estabelecido pela esfera do sadismo, o qual se enovela ao texto como força motriz dos encadeamentos das ações narradas. Segundo Gotlib:

> A narradora prepara, assim, um 'soco no estômago' do leitor, jogando-o, de chofre, no indigesto submundo miserável da imundície podre. E a raiva – motor propulsor do conto – , que se mistura a um ingrediente irônico, gera efeito contrário,provocando o riso culpado. (GOTLIB, 1995, p. 433)

Portanto, reverberam a raiva e o prazer meticulosos na palavra do narrador ao elencar de modo sádico os ingredientes da bizarra receita: "é uma receita tão nojenta que você se vomitaria todo se a comesse depois de assada no forno do inferno" (LISPECTOR, 1975, p. 49).

Conforme já apontado pela crítica, a temática do sadismo na obra clariciana relaciona-se à construção da subjetividade e tem por objetivo o desmascaramento de forças e pulsões inconscientes, as quais polarizam o ser humano em seu contato com o mundo e o outro de si: "*Thanatos* surge, então, como movimento disruptivo que lança as personagens para um confronto com o mundo, denunciando em cada uma delas a ameaça da estagnação" (ROSENBAUM, 1999, p. 20).

Assim, da escrita sádica provém a categoria do grotesco e a dinâmica perversa da colunista que, a todo o momento, se cruza com a ficcionista. A fatura do texto é acompanhada pela presença perturbadora da negatividade, manifestada sobremaneira pelos

exercícios dramáticos da linguagem. Nesse sentido, a instância sádica desponta como a reversão da matriz pulsional em direção ao mundo externo: “A dimensão de movimento, desequilíbrio e conflito é inequívoca, acolhendo o Mal como elemento mobilizador desse estado crítico, responsável pela tensão que sustenta e faz desenrolar-se o enredo” (ROSENBAUM, 1999, p. 24).

Como parte integrante da *psique*, a perversidade encontra identificação nos aspectos negativos dos leitores, representando, por vezes, o lado mais obscuro de cada ser humano: “[...] os perversos são uma parte de nós mesmos, uma parte de nossa humanidade, pois exibem o que não cessamos de dissimular: nossa própria negatividade [...]” (ROUDINESCO, 2008, p. 13 apud RIBEIRO, 2008, p. 66).

O posicionamento crítico de Clarice Lispector parece estar em conformidade com tais questões, uma vez que no referido texto, a autora subverte a escrita das tradicionais receitas, discorrendo perversamente acerca dos procedimentos grotescos caracterizadores da receita de peru, adentrando o complexo terreno da relação entre o eu e o outro, tão cara à sua literatura: “A ‘falta de amor’ é uma nova dissimulação do jogo narrativo, que manifesta, em negativo, um sistema putrefato, que gera as carências sociais” (GOTLIB, 1995, p. 433).

São páginas como essas que eclodem na produção jornalística de Clarice Lispector. Ao lançar mão de receitas e segredos bem humorados nas colunas, sob o disfarce de Tereza Quadros, Helen Palmer ou Ilka Soares, a cronista revelava um pouco mais do que a futilidade esperada nas páginas femininas. Já consagrada nas letras nacionais, Lispector temia que seu público pudesse não compreender a natureza de tais textos, por isso preferiu proteger-se sob um pseudônimo. Segundo Aparecida Maria Nunes:

> Se Tereza Quadros não fosse Clarice Lispector, talvez a página feminina de *Comício* nada tivesse a acrescentar a outras páginas femininas, tão iguais. Através do discurso de Tereza Quadros – de Helen Palmer e de Ilka Soares, nomes adotados posteriormente para outras colunas femininas que a ficcionista escreveria – identificamos o recurso pelo qual Clarice Lispector se pautou para compor tais páginas e que, de certa forma, caracterizariam ainda sua ficção: o gosto pelo interdito, pelas entrelinhas e pelos pequenos detalhes que remetem a significações outras. (NUNES, 2006, p. 8)

O mérito do trabalho de Aparecida Maria Nunes está em reconhecer, nestes textos tidos como superficiais, uma espécie de transgressão ao cânone da imprensa feminina da época, uma vez que tais textos contavam com a aproximação com as leitoras, “adotando processos de identificação e vínculo emocional” (NUNES, 2008, p. 146). Além, disso, a leitura das colunas permite ao leitor acompanhar a gênese de contos e romances da escritora.

Exemplo disto são as receitas de como matar baratas (*Meio cômico, mas eficaz*; *Receita de assassinato (de baratas)*), veiculadas nos tablóides femininos e retomadas obsessivamente ao longo do imaginário clariciano, no conto *A quinta história*, de *A legião estrangeira* (1964) e no romance *A paixão segundo G.H.* (1964).

A atuação jornalística de Lispector perpassa um universo de "fingimento", em que a discussão de valores surge disfarçadamente em receitas e conselhos muitas vezes inocentes, enviesados por conselhos dispostos no ambiente doméstico. Experienciar tais textos torna possível o reconhecimento da escritora que se ocultava em tais páginas, indiciando, por vezes, a mulher que pretendia dizer algo a mais à leitora de seu tempo[2].

Muita raiva, falta de amor apresenta um objetivo diferente, que destoa das demais receitas ao trazer um teor crítico, irônico e grotesco a respeito da preparação de um peru, logrando, de maneira lúdica os leitores. De acordo com Gonçalves, o grotesco convive com o universo de experiências ordinárias do cotidiano, interagindo de modo esquizóide, trágico ou barroco: "Incertas, cíclicas ou contínuas, as formas e as vivências do imaginário grotesco asseveram-se, de algum modo, universais" (GONÇALVES, 2009, p. 21).

Nesse sentido, a autora fala ao leitor por meio de entrelinhas, pois há algo de maquiavélico na execução desta receita de peru, que vai se assemelhando a um plano perverso, repleto de ironia: "[...] ponha numa salva de prata enferrujada, trinche-o com os garfos e facas do Diabo, com espelho quebrado e objetos roubados de Iemanjá para irritá-la – e empanturre-se até à boca, até não caber mais" (LISPECTOR, 1975, p. 49).

É importante considerarmos a potência desagregadora das palavras expostas na receita repulsiva no que tange à representação metafórica de questões essencialmente humanas, tais como o desprezo ao sistema social responsável por assegurar privilégios a uma classe minoritária. Porém, conforme observa Roncador, para além da ironia frente à miséria e injustiça sociais, a autora parece expressar certa agressão "às normas ou receitas de uma boa escrita, como se a preocupação com a elegância e estilo e sobretudo a ambição de produzir uma grande obra tivessem perdido o sentido" (RONCADOR, 2002, p. 147). A perversidade encontra terreno propício, uma vez que o narrador encaminha o texto para a efusão do mal e do estranhamento que advém dele, num exercício de escrita original:

---

[2] Sobre a atividade jornalística de Clarice Lispector na imprensa feminina, remeto o leitor ao meu estudo *Da receita à paixão*: a *mise en abyme* em Clarice Lispector. Araraquara: UNESP, 2015. 238 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Programa de Pós Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Araraquara, 2015, onde abordo o processo de escrita moderna de Clarice Lispector, focalizando a *mise en abyme* como força criativa e questionadora de sua obra.

> Tem-se a medida da perversidade: a perversão-objeto da narrativa passa a engendrar a função perversa do próprio texto, visto que ele foi escrito ou reproduzido para ser lido, isto é, imaginado, representado para uma consciência a quem o espetáculo da falta fascina. (VIGNOLES, 1991, p. 104 apud RIBEIRO, 2008, p. 68)

Desse modo, a perversidade recobre a tendência para o desvio, vertigem e sinuosidade, bem como para a inversão das tramas e dos percursos.

CONCLUSÃO

O texto *Muita raiva, falta de amor* configura um impacto no projeto de escrita de Clarice Lispector.

Em Clarice Lispector o grotesco e a perversidade propiciam a reflexão da condição humana, suas falhas e angústias tão bem representadas nas estranhezas da textualização do discurso como opostos que passam a coexistir numa mesma experiência.

Os últimos enredos da autora cristalizam-se em torno do encontro traumático com uma realidade miserável, pautando-se pelo tema da realidade social. Entretanto, tais procedimentos marcam "um novo tipo de narrativa cujos enredos substituem o tipo de experiência comumente representada em seus primeiros escritos pelo relato das experiências cotidianas de um narrador ou personagem" (RONCADOR, 2002, p. 151).

A partir dessa constatação, esta pesquisa demonstrou a dinâmica presente na repulsiva receita de um peru, por meio de uma viagem sádica, grotesca e perversa rumo ao enfrentamento dos sentimentos negativos. Para terminar, deixamos ecoar as palavras de Gonçalves: "Na convicção de que não será tarefa fácil destrinçar, por exemplo, o trágico do grotesco, o herético do patético, desencantamento do reencantamento, a utopia libertária da sereia totalitária, Eros de Thanatos" (GONÇALVES, 2009, p. 33).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Joel Rosa de. **A experimentação do grotesco em Clarice Lispector**: ensaios sobre literatura e pintura. São Paulo: Nankin Editorial/EDUSP, 2004.

GONÇALVES, Albertino. **Vertigens***:* para uma sociologia da perversidade. Coimbra: Grácio Editor, 2009. (Col. Comunicação e sociedade, 17).

GOTLIB, Nádia Battella. Falta de amor? In: GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice***:* uma vida que se conta. 4. ed. São Paulo: Ática, 1995. p. 431-433.

IANNACE, Ricardo. **Retratos em Clarice Lispector:** literatura, pintura e fotografia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

KAYSER, W. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Col. Stylus, 6).

LISPECTOR, Clarice. Muita raiva, falta de amor. In: LISPECTOR, Clarice. **Visão do esplendor:** impressões leves. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. p. 49-50.

_____. **Água viva**. 10 . Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **A hora da estrela**. 22. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

NUNES, Aparecida Maria. ***Correio feminino***. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. **Só para mulheres**: conselhos, receitas e segredos. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

RIBEIRO, Marisa dos Santos Jordão. **Mulheres perversas**: um estudo de personagens femininas nos contos de Clarice Lispector. UNINCOR: Três corações, 2008. (mestrado em Letras).

RONCADOR, Sônia. **Poéticas do empobrecimento**: a escrita derradeira de Clarice. São Paulo: Annablume, 2002.

ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do mal:** uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1999. (Ensaios de Cultura, 17).

ROSENFELD, Anatol. A visão grotesca. In: **Texto/Contexto**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 57-71 (Col. Debates, 7).

ROUDINESCO, Elisabeth. **A parte obscura de nós mesmos**: uma história dos perversos. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

VIGNOLES, Patrick. **A perversidade**. Tradução Nícia A. Bonatti. Campinas: Papirus, 1991.

O ANIMISMO NA LITERATURA MOÇAMBICANA

Michelle Aranda FACCHIN[1]

"Spirits may have their abode in any natural object,
on every high hill and under every green tree"
(PARRINDER, 1954, p. 52)

RESUMO

O presente artigo apresenta um breve estudo sobre o animismo e sua manifestação no poema "Viagem" e no conto "Nas águas do tempo", ambos escritos pelo escritor moçambicano Mia Couto. O estudo do animismo foi realizado com base em Freud, Elisângela Tarouco, Harry Garuba, Pepetela, Parrinder e outros. Além dos estudiosos já mencionados, foram utilizados os trabalhos de Maria Nazareth Fonseca e Carmen Lúcia Secco para compreender o processo de criação miacoutiano. Concluímos que o animismo é um elemento constante nos dois textos analisados, atuando no processo de representação da cultura moçambicana.

Palavras-chave: Mia Couto; animismo; pós-colonialismo

INTRODUÇÃO

O termo "realismo animista" foi utilizado por vários escritores africanos. Pepetela foi um dos primeiros a mencioná-lo em seu romance *Lueji* (1989), cuja parte que nos interessa é a que fala sobre a adaptação de um balé europeu aos moldes africanos e, para caracterizar a cultura africana, trata mais especificamente da crença do africano em poderes mágicos e nas energias existentes em amuletos e outros objetos, servindo-se do termo "realismo animista":

> – Aqui não estamos a fazer país nenhum – disse Lu. – A arte não tem que o fazer, apenas reflecti-lo.
> – Eu queria é fustigar os dogmas.
> – Eu sei, Jaime. Por isso te inscreves na corrente do realismo animista...
> – É. O azar é que não crio nada para exemplificar. E ainda não apareceu nenhum cérebro para teorizar a corrente. Só existe o nome e a realidade da coisa. Mas este bailado todo é realismo animista, duma ponta à outra. Esperemos que os críticos o reconheçam. [...] O Jaime diz a única estética que nos serve é a do realismo animista, explicou Lu. Como houve o realismo e o neo, o realismo socialista e o fantástico, e outros realismos por aí. [...] isto que andamos a fazer é sem dúvida alguma. Se

[1] Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Estadual Paulista (UNESP) - Câmpus de São José do Rio Preto

> triunfamos é graças ao amuleto que a Lu tem no pescoço (PEPETELA, 1997, p. 451-456 apud KUČEROVÁ, 2013, p. 10)

O animismo considera a força espiritual ou, como o próprio termo sugere, a *anima*, ou seja, a alma que todo ser possui, seja ele humano, animal, ou até mesmo um objeto que a visão racionalista considera inanimado. A visão animista é constituinte da África, conforme Nsang Kabwasa afirma, compondo uma visão africana do mundo, que considera a força vital dos antepassados como algo permanente, como uma força espiritual: "o respeito que os rodeia [os antepassados] deve-se não só à sua longevidade – fenômeno raro na África – mas também à visão animista africana do universo, segundo a qual a vida é uma corrente eterna que flui através dos homens em gerações sucessivas." (KABWASA, 1982, p. 14)

Harry Garuba também lança algumas considerações sobre esse termo. Para ele, o animismo vai além de uma crença religiosa em poderes mágicos, deuses e espíritos, mas atua como prática cultural do povo africano: "O 'aprisionamento' do espírito dentro da matéria ou a fusão do material e do metafórico, que a lógica animista sugere, parece então serem reproduzidos nas práticas culturais da sociedade" (GARUBA, 2012, p. 240).

Segundo Freud:

> O animismo é um sistema de pensamento. Ele não fornece simplesmente uma explicação de um fenômeno específico, mas permite-me apreender todo o universo como uma unidade única de um ponto de vista único. A raça humana, se seguirmos as autoridades no assunto, desenvolveu, no decurso do tempo, três sistemas de pensamento - três grandes representações do universo: animista (ou mitológica), religiosa e científica. Destas, o animismo, o primeiro a ser criado, é talvez o mais consistente e completo e o qual dá uma explicação verdadeiramente completa da natureza do universo. (FREUD, 2010, p. 2720, tradução nossa)
>
> [Animism is a system of thought. It does not merely give an explanation of a particular phenomenon, but allows us to grasp the whole universe as a single unity from a single point of view. The human race, if we are to follow the authorities, have in the course of ages developed three such systems of thought – three great pictures of the universe: animistic (or mythological), religious and scientific. Of these, animism, the first to be created, is perhaps the one which is most consistent and exhaustive and which gives a truly complete explanation of the nature of the universe.]

Para Freud, o animismo contém os fundamentos nos quais as religiões se basearam. Na verdade, está mais ligado a uma necessidade do ser humano em poder controlar os acontecimentos externos de acordo com o que deseja, tendo por meio alguns elementos naturais e mágicos, dando origem ao que conhecemos como feitiçaria e magia. Sendo assim,

segundo Freud, a “fase animista” é a primeira fase pela qual o homem passa em sua evolução, sendo essa uma fase considerada primitiva, que almeja somente ao controle dos acontecimentos por meio de práticas ritualísticas. A segunda etapa de desenvolvimento do ser humano compreende a “fase religiosa”, em que a onipotência animista à qual o homem recorre por meio de rituais dá lugar à crença no poder dos deuses em realizar aquilo que lhes é solicitado. A fase de maior evolução humana é a “fase científica”, que representa uma maior compreensão do universo, tendo por base as explicações científicas:

> A visão científica do universo não mais comporta a onipotência humana; os homens reconheceram a sua pequenez e submeteram-se resignadamente à morte e às outras necessidades da natureza. Não obstante, um pouco de crença primitiva na onipotência ainda sobrevive na fé que os homens têm no poder da mente humana, a qual luta com as leis da realidade. (FREUD, 2010, p. 2731, tradução nossa)
>
> [The scientific view of the universe no longer affords any room for human omnipotence; men have acknowledged their smallness and submitted resignedly to death and to the other necessities of nature. None the less some of the primitive belief in omnipotence still survives in men’s faith in the power of the human mind, which grapples with the laws of reality.]

Com base no exposto, definimos o animismo não como uma prática primitiva, mas sim como uma forma específica de enxergar o mundo, com base no que Mia Couto menciona em entrevista cedida a Doris Wieser:

> Em Moçambique há uma religiosidade, nem é bem uma religião, que às vezes é chamada de animista. A relação com os antepassados é fundamental. Quase todos os moçambicanos, 90 por cento dos moçambicanos têm essa religião. Depois, são católicos ou protestantes mas ao mesmo tempo. Eles têm essa habilidade de fazer essa permuta, essa fusão, têm habilidade de fazer o resto porque a religião é o mais íntimo, o chão da alma das pessoas. (COUTO, 2014b, p. 216)

Baseamo-nos na ideia de que, nas literaturas africanas, a natureza animista predomina como uma forma, dentre outras, de moldar uma realidade cultural e artística, conforme as palavras de Tábita Wittmann (2012, p. 33) sugerem: “Nas literaturas africanas a natureza dos acontecimentos está calcada nas crenças religiosas animistas, nos antepassados e em poderes que existem na natureza, no sobrenatural. Escritores e críticos das literaturas africanas têm proposto a expressão ‘realismo animista’, como adjetivo adequado a uma formulação teórica para essa realidade cultural e artística.” A pesquisadora também reitera que o animismo é uma forma de religiosidade que não está ligada diretamente a uma doutrina teológica, mas está

mais próximo de um imaginário social que compõe as práticas culturais. (WITTMANN, 2012, p. 60)

A intenção deste artigo é primeiramente apresentar uma revisão bibliográfica sobre o animismo tanto como prática ritualística nas sociedades africanas, como uma prática cultural que caracteriza e especifica um modo de pensar o mundo, exemplificando esse olhar animista, em um segundo momento, por meio da análise do poema intitulado "Viagem", publicado na coletânea *Vagas e lumes* (2014), e do conto "Nas águas do tempo", parte da coletânea *Estórias abensonhadas* (2012), ambas as obras escritas por Mia Couto.

1. ANIMISMO E REALISMO ANIMISTA

Na África, existe a crença nas almas e no poder que cada objeto, ser ou elemento da natureza carrega. É comum do povo *Yorubá*, por exemplo, o culto aos orixás e a realização de rituais, sacrifícios, oferendas, com base na utilização dos quatro elementos da natureza: água, ar, terra e fogo. Esses rituais têm como eixo condutor uma visão animista, considerando o poder de ação das forças ocultas na vida do homem e a força que existe na manipulação de energias em rituais para a obtenção de uma melhor colheita, por exemplo, ou para receber a orientação dos ancestrais sobre algum problema que o povo esteja vivenciando.

Animismo vem do vocábulo latim *anima* e significa alma. A ideia de alma é ancestral e foi considerada por alguns estudiosos como algo derivado da respiração, ou dos sonhos, por meio dos quais as pessoas já mortas podem aparecer e, desse modo, manterem-se vivas para seus descendentes. A partir disso, estendeu-se a crença de que os objetos e todos os elementos da natureza possuem almas, tendo, inclusive, personalidades atribuídas a eles: o vento, o sol, os rios, as pedras, árvores e outros mais são detentores de poderes e inteligência, conforme relata Parrinder (1954, p. 21).

Em 1871, Edward Tylor (apud PARRINDER, 1954, p. 20) afirmou que o animismo, ou seja, a crença em seres espirituais ou almas, é a raiz de toda crença religiosa, informação essa que prova ser o animismo um modo de pensar não exclusivo da cultura africana, embora esteja fortemente presente e manifestado na África. No oeste do país, há a palavra *nyama*, cujo significado é energia, força vital, e é utilizado para referir-se à essência vital dos animais, do homem e de Deus. A cultura Bantu acredita que todos os seres possuem uma força, em graus hierárquicos, indo do homem para os outros animais e os reinos vegetal e mineral. Em resumo, a cultura africana acredita nos ancestrais, na sua influência sobre a vida dos seus descendentes, e também nos poderes mágicos e divinos dos rios, oceanos, céu, sol e outros

elementos naturais ou objetos que o pensamento racional considera como inanimados, conforme afirma Garuba (2012, p. 239): “o animismo é muitas vezes visto como a crença em objetos, como pedras, árvores ou rios pela simples razão de que deuses e espíritos animistas são localizados e incorporados em objetos: os objetos são a manifestação material e física dos deuses e espíritos.”

Pensando na relação dos africanos com os ancestrais, Parrinder (1954) comenta a respeito das oferendas e rituais que são feitos para pedir orientação aos mortos ou seres divinos, seja para controlar a natureza ou em qualquer outra questão da vida prática que seja de difícil solução:

> Os ancestrais são considerados detentores de poderes importantes para os homens.[...] Os ancestrais foram humanos, mas adquiriram poderes extras que são procurados pelos vivos, seja para obter bênçãos seja para amenizar a ira dos próprios ancestrais, o que conseguem por meio de oferendas. A magia era mais antiga do que a religião [...] houve uma época em que a magia era utilizada pelo homem a fim de controlar a natureza por meio de feitiços e encantamentos, entretanto, quando consideravam a magia falha, iam a busca dos poderes dos deuses e poderes sobrenaturais que estavam além do homem e dos quais ele dependia para ajudá-lo. (PARRINDER, 1954, p. 24-25, tradução nossa)
>
> [ancestors are regarded as having powers which are useful to men [...]. The ancestors were human, but they have acquired additional powers and men seek to obtain their blessing or avert their anger by due offerings. [...] magic was older than religion; [...] there was an age of magic when men tried to control nature by sheer force of spells and enchantements, but when they found these to fail they looked for higher powers and accepted the belief in gods and personal powers beyond man on whom he depends for help.]

Nessa mesma obra, Parrinder (1954, p. 27) enfatiza que os símbolos religiosos, os ritos e os dogmas são importantes para unificar a sociedade africana, dando-lhe coesão e persistência. O sistema social é movido para um plano místico onde outras forças funcionam, promovendo sanções que a sociedade por si só não supre.

Garuba (2012, p. 239) acredita que, por meio do que ele chama de realismo animista, ocorre um reencantamento do mundo racional e científico, que é apropriado e transformado no místico e no mágico.

2. ANÁLISES

Realizamos as análises do poema “Viagem” e do conto “Nas águas do tempo”, enfocando os temas e as figuras, enfatizando, principalmente, o animismo como elemento de construção da representação de Moçambique.

“Viagem”

No caminho
havia um rio.
E o rio
tinha da navalha
o apurado fio.
E cortou em dois o mundo.
Chamei o peixe.
E o peixe bebeu o rio.

No céu
havia nuvens.
Eram nuvens velhas, cansadas.
Chamei o pássaro.
E o pássaro comeu o céu.

Sobejou,
sob os pés, a terra
e a sua imensidão.
Chamei o tempo.
E o tempo comeu o chão.

Sem terra, sem rio, sem céu,
não me restou
senão o vislumbrar
de um sonho.

E o sonho
foi ave e peixe,
foi tempo e foi céu.
Depois, aos poucos,
o sonho me devorou a vida.

E, assim,
em mim,
nasceram todas as vidas.

O título do poema sugere o que vemos no plano de conteúdo: relata-se uma espécie de viagem metafórica, uma viagem que se dá tanto pelos caminhos materiais (o rio, o céu, a terra), como também por cenários imagéticos e metafísicos (o sonho e a vida em essência). Desse modo, a viagem retratada no poema é a metáfora de todas as vidas, que se localizam

nos planos material e extramaterial; podemos dizer que o poema encarna uma experiência lírica animista porque considera todos os seres inanimados e da natureza como dotados de poder e alma. Na primeira estrofe, é apresentada uma primeira forma de vida, o rio, que possui poderes de "cortar" o mundo em dois. Essa vida é logo extinta porque o peixe a "bebe", assumindo para si todos os poderes ligados ao rio. Nessa primeira parte do poema já notamos uma forte tendência ao realismo animista expoente na cultura africana. Esse mesmo olhar animista perpassa todas as estrofes do poema: a viagem começa pelo rio, que se divide em dois mundos, e se extingue do plano material quando é "bebido" pelo peixe, passando sua essência para um outro ser; o que nos faz lembrar das práticas canibalistas e na crença da passagem dos poderes vitais daquele que é ingerido para aquele que o ingere. Esse sentido é reiterado pelo uso dos verbos "beber" (1ª estrofe), "comer" (2ª e 3ª estrofes) e "devorar" (na penúltima estrofe), os quais promovem uma significação mágica por não corresponderem aos seus sentidos usuais, uma vez que figuram uma ideia de morte, transcendência à outra vida ou a outro plano, promulgando a ideia de que todos os seres animados ou inanimados são detentores de uma essência vital ou poder mágico.

Desse modo, o peixe bebe o rio e se torna rio; o pássaro come o céu, transformando-se no próprio céu; o tempo come o chão que não é mais chão, e assim por diante, até serem todos esses seres vislumbrados no sonho do eu-lírico. Tal sonho, ao ingerir todo o mundo apresentado desde o início da viagem, torna-se completo, pois "foi ave e peixe, / foi tempo e foi céu. / Depois, aos poucos, / o sonho me devorou a vida.", ou seja, o sonho se torna tão completo em essência de mundos e seres que devora e inunda toda a vida do eu-lírico, transformando-o por meio da assunção de "todas as vidas" que foram ingeridas anteriormente por esse sonho.

O sonho restabelece, por assim dizer, a falta do eu-lírico: faltavam-lhe terra, céu, rio, chão; o sonho, por sua vez, contém todo esse mundo ulterior perdido pelo eu-lírico, como se fosse o tempo original que atua na cura do presente. Conforme vemos em Mircea Eliade (1972), é através da experiência do sagrado, do encontro com uma realidade transumana que desponta uma realidade capaz de dar significado e explicações à vida. Tomando como base o pensamento do mito, concluímos que a rememoração e a reatualização dos eventos primordiais ajudam o homem a distinguir e reter o real e isso é normalmente feito por meio dos ritos. No caso do poema de Mia Couto, retoma-se o tempo sagrado por meio do sonho, que atua como um meio de propagar o mito fundador para curar e renovar o mundo presente do eu-lírico. Digamos que este poema divulga um novo posicionamento do eu-lírico diante da

vida, construído e possibilitado pelo pensamento animista. Cabe ressaltar que os rios, as montanhas e toda a natureza, para a maioria dos africanos, principalmente para aqueles que vivem na África oriental, detêm poderes especiais: “Os espíritos podem ter morada em qualquer objeto natural, em cada colina e embaixo de cada árvore verde” (PARRINDER, 1954, p. 52, tradução nossa). Essa vida espiritual presente nos elementos da natureza se expressa também nos contos de Mia Couto, dentre os quais selecionamos “Nas águas do tempo”:

> Era sua advertência [do avô]. Tirar água no sentido contrário ao da corrente pode trazer desgraça. Não se pode contrariar os espíritos que fluem.
> Depois viajávamos até ao grande lago onde nosso pequeno rio desaguava. Aquele era o lugar das interditas criaturas. Tudo o que ali se exibia, afinal, se inventava de existir. Pois, naquele lugar se perdia a fronteira entre água e terra. (COUTO, 2012, p. 10)

A força do rio está intimamente ligada ao poder dos ancestrais, isto é, os familiares que morreram ainda permanecem vivos pela força espiritual que manifestam na natureza. De acordo com Parrinder (1954, p. 58-60), os ancestrais são temidos pelos vivos por terem um tipo de comportamento imprevisível e agressivo, muitas vezes, podendo estar relacionado a catástrofes naturais, mortes e doenças na família. Os homens tentam coagir os ancestrais por meio de sacrifícios e por comportamentos de respeito total às vontades que acreditam ser dos mortos. É muito comum os africanos pensarem nos ancestrais, seja para justificar as desgraças como efeitos da ira dos que já se foram, ou mesmo para pedir ajuda para curar alguma doença ou resolver problemas sérios. Isso se manifesta no conto analisado, em que o neto tenta pisar na outra margem do lago, mas não encontra chão. O próprio avô lhe advertira: “- Neste lugar, não há pedacitos. Todo o tempo, a partir daqui, são eternidades.” (COUTO, 2012, p. 12). Ambos, avô e neto, lutam contra o abismo e são salvos quando, por ideia do avô, acenam para a margem, supostamente para um espírito ancestral que ali habitava:

> - Cumprimenta também, você!
> Olhei a margem e não vi ninguém. Mas obedeci ao avô, acenando sem convicções. Então, deu-se o espantável: subitamente, deixamos de ser puxados para o fundo. O remoinho que nos abismava se desfez em imediata calmaria. Voltámos ao barco e respiramos os alívios gerais. (COUTO, 2012, p. 12)

Diante do trecho citado, percebemos o poder dos ancestrais, que habitam a tradição, a qual, por sua vez, é ensinada pelo avô:

> [...] nós temos olhos que se abrem para dentro, esses que usamos para ver os sonhos. O que acontece, meu filho, é que quase todos estão cegos, deixaram de ver esses outros que nos visitam. Os outros? Sim, esses que nos acenam da outra margem. E assim lhes causamos uma total tristeza. Eu levo-lhe lá nos pântanos para que você aprenda a ver. Não posso ser o último a ser visitado pelos panos. (COUTO, 2012, p. 13)

A preocupação do avô pela manutenção da tradição é algo que representa uma força contra a perda da memória das novas gerações que, segundo Carmen Lúcia, "os anos de colonialismo e a Independência fizeram esmaecer" (SECCO, 1998, p. 167).

Embora tenha vivenciado uma experiência de acenar para a outra margem, o neto só consegue enxergar os "panos da outra margem" quando seu avô acena o seu próprio pano vermelho, que, aos poucos, vai-se "branqueando". Essa outra margem que o neto descobre apenas com a morte do avô é um rio que nele "não haveria nunca de morrer" e é a esse rio que ele conduzirá seu filho, "lhe ensinando a vislumbrar os brancos da outra margem."

Essa narrativa pode ser pensada como um movimento de manutenção daquilo que Secco chamou de "memória coletiva moçambicana", como uma "forma encontrada para resistir à morte das tradições causada pelas destruições advindas da guerra." (SECCO, 1998, p. 161).

Essa mesma temática está presente no poema analisado. Em ambos os textos de Mia Couto, podemos pensar em dois planos de leitura: o primeiro plano envolve uma construção imagética na qual a natureza detém poderes vitais e animistas. No caso do poema, constrói-se o trajeto de uma viagem pela vida através dos tempos, apresentando um ciclo que parte do surgimento da vida até seu término e seu renascimento por meio de várias vidas acionadas pela revivência do tempo sagrado. Já no conto, a natureza possui uma conexão com os espíritos, sendo que ambas as forças se integram e se manifestam ao mesmo tempo, ou seja, o espírito controla a força do rio e o rio manifesta sua força sobrenatural por meio da integração com os antepassados e com a tradição da terra.

O segundo plano de leitura envolve uma questão ideológica de construção da identidade moçambicana em um cenário pós-colonial, em que se busca uma mistura harmoniosa de elementos da tradição perdida com os ensinamentos da terra colonizada, reatualizada e atual. Essa temática está presente, em geral, na estética de Mia Couto, que coloca as identidades em ponto de tensão, em um processo que envolve, segundo Fonseca e Cury (2008, p. 86-88), "retomar, em espiral, as memórias de si e do outro [...] A leitura da vivência interna do outro dentro de minha própria identidade pode ser o conceito mediador de compreensão do mundo que partilhamos, como possibilidade de atravessá-lo mais

criticamente". É esse movimento de "beber" a vivência interna do outro que vemos expresso no poema "Viagem" e que estabelece esse intercâmbio cultural do eu-lírico com outros universos que não o dele, fazendo-o um "ser" dotado de "todas as vidas", ou seja, identidades variadas que o compõem após a modificação total do universo ao qual esse eu estava habituado. No conto "Nas águas do tempo", essa reatualização dos valores acontece pelas gerações descendentes do "avô", representadas pelo neto, que apresenta dificuldades de enxergar os ancestrais na outra margem do rio, e pela filha, que desconfia dos "não propósitos" do pai.

Nesse caso, os dois textos analisados ganham um aspecto metalinguístico porque envolvem uma reflexão sobre a escrita ficcional de Mia Couto, conforme trecho escrito em posfácio, cujo excerto extraímos do livro *O último voo do flamingo*:

> A terra, a árvore, o céu: é na margem desses mundos que tento a ilusão de uma costura. É uma escrita que aspira ganhar sotaques do chão, fazer-se seiva vegetal e, de quando em quando, sonhar o voo da asa rubra. É uma resposta pouca perante os fazedores de guerra e construtores da miséria. Mas é aquela que sei e posso, aquela em que apostei a minha vida e o meu tempo de viver. (COUTO, 2005, p.224-225)

O céu e a terra citados pelo autor são parte dos elementos que compõem, inclusive, o poema "Viagem" e o conto "Nas águas do tempo", dando-nos o caminho para compreender o animismo como marca constante na composição da obra de Mia Couto, o que pretendemos desenvolver e aprofundar em estudos posteriores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio do breve estudo, concluímos que o animismo é um elemento constante nos dois textos aqui analisados, atuando no processo de representação cultural moçambicano. Tanto no conto quanto no poema, a tradição e o novo dialogam, ou seja, o culto aos ancestrais e as tradições animistas convivem com as novas configurações oriundas do pós-colonialismo, reiterando aquilo que Mia Couto menciona em entrevista: "A modernidade africana convive de modo atribulado com isso que chamamos de tradição e está refabricando rituais e crenças." (COUTO, 2007, p. 6). Essa marca do animismo é constante na criação literária de Mia Couto e parece atuar no processo de representação de uma nação em que a tradição e os valores pós-

coloniais convivem. Obviamente, pretendemos aprofundar essas questões por meio de análises futuras, no entanto, já compreendemos o animismo como elemento importante e presente tanto na produção ficcional do escritor como nas entrevistas em que ele reflete sobre o seu processo de criação literária e de representação da cultura moçambicana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COUTO, Mia. **O último voo do flamingo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COUTO, Mia. O prazer quase sensual de contar histórias. Entrevistado por Cristina Zarur. Jornal **O Globo**. Caderno Prosa e Verso. 30 jun. 2007. Disponível em: < https://flip2007.wordpress.com/2007/06/30/o-prazer-quase-sensual-de-contar-historias-entrevista-com-mia-couto/>. Acesso em: 07 jul. 2015.

COUTO, Mia. **Estórias abensonhadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COUTO, Mia. **Vagas e lumes**. Alfragide, Portugal: Caminho, 2014a.

COUTO, Mia. Eu não sei o que é o Moçambique profundo ou verdadeiro. Entrevistado por Doris Wieser. **Navegações,** v. 7, n. 2, p. 214-220, jul./dez. 2014b. Disponível em: < file:///C:/Users/Michelle%20Facchin/Downloads/entrevista%20com%20mia %20couto.pdf>. Acesso em 22 jun. 2015.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. **Mia Couto***:* espaços ficcionais. São Paulo: Autêntica, 2008.

FREUD, Sigmund (1913). Totem and taboo. In: SMITH, Ivan. **Freud:** Complete works, 2010. Disponível em: <http://www.valas.fr/IMG/pdf/Freud_Complete_Works.pdf>. Acesso em: 07 jul. 2015.

GARUBA, Harry. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Trad. Elisângela Tarouco. **Nonada** - Letras em Revista. v. 2, n. 19, p. 235-256. Porto Alegre, Uniritter, 2012. Disponível em:

<http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/viewFile/610/396>. Acesso em: 11 maio 2015.

KUČEROVÁ, Kateřina. **Entre a tradição e a modernidade**: realismo animista em *O fio das missangas* de Mia Couto. Mazaryk University: República Tcheca, 2013. Trabalho de Ph.D. Disponível em: < http://is.muni.cz/th/380450/ff_b/bp.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2015.

PARRINDER, Geoffrey. **African traditional religion**. London: Hutchinson's University Library, 1954.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. O ar, as águas e os sonhos no universo poético de Mia Couto. In: **Gragoatá**. n. 5. Niterói, 1998, p.159-169.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. Alegorias em abril: Moçambique e o sonho de um outro vinte e cinco (uma leitura do romance Vinte e zinco, do escritor Mia Couto). **Via Atlântica,** n. 18, 1999, p. 111-123.

TAROUCO, Elisângela da Silva. In.: SEPESQ, n. 6, v. 4. **O realismo animista e a literatura africana.** Porto Alegre: Centro Universitário Uniritter. nov. 2010. Disponível em: <http://www.uniritter.edu.br/eventos/sepesq/vi_sepesq/arquivosPDF/27154/1938/com_identificacao/Artigo%20Sepesq%20Animismo.pdf>. Acesso em: 11 maio 2015.

WITTMANN, Tábita. **O realismo animista presente nos contos africanos** (Angola, Moçambique e Cabo Verde). 2012. 171 f. Dissertação (Mestrado em Letras). UFRS, Porto Alegre: UFRS, 2012. Disponível em: http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/66293. Acesso em: 10 jun. 2015.

A RELAÇÃO ROMANTISMO E CLASSICISMO NOS PROCEDIMENTOS SIMBÓLICOS DOS *HINOS À NOITE* DE NOVALIS.

Natália Fernanda da Silva TRIGO
IBILCE/UNESP
ntrigo7@gmail.com

RESUMO

O Classicismo define-se principalmente pelo rigor formal, o equilíbrio, a ordem, a harmonia. É avesso ao elemento noturno, pois o artista Clássico quer ser claro, racional, associado ao dia e não à noite. Pensa a obra de arte como imitação da natureza, retomando os cânones e modelos presentes nas obras da Antiguidade Greco-Latina. O Romantismo, em contraponto, consiste, principalmente, no individualismo acentuado, no pessimismo profundo, na nostalgia do passado, no misticismo, na incompatibilidade entre indivíduo e sociedade. Há a exaltação do elemento noturno. Com isso, as obras Românticas consistem em uma oposição aos ideais Clássicos. Nesse sentido, verificamos as características do Romantismo, principalmente como oposição ao Classicismo, no processo de figuração da *Noite*, na obra *Hinos à Noite*, do poeta e pensador do primeiro romantismo alemão, Novalis. Para a reflexão sobre o Romantismo, em especial o alemão, e sua oposição com o Classicismo, nos pautaremos principalmente por Guinsburg (2008), Rosenfeld (1996), e Scheel (2010). Analisaremos mais detidamente a oposição entre Classicismo e Romantismo por meio dos procedimentos simbólicos que figurativizam a imagem da *Noite* no poema. Juntamente com nossa análise utilizaremos as discussões sobre os *Hinos à Noite* proposta por O'Brien (1995) e por Todorov (1980). Nos *Hinos*, podemos perceber que a oposição entre a *Luz* e a *Noite* está associada, de certo modo, à própria oposição entre Clássico e Romântico. A *Luz* é colocada como oposta ao sentimento e, sem ela, temos uma libertação. A *Noite* representa conforto, ela permite a vazão dos sentimentos e sua vivência profunda. Discutiremos como essa oposição *Luz* e *Noite*, Clássico e Romântico, é constituída pelos símbolos dos poemas, não apenas a *Noite*, como os outros símbolos que se ligam a ela, como o *Sono*, o *Sonho*, o *Amor*, a *Morte*, o *Além* e a *Eternidade*.

Palavras-chave: Novalis; Frühromantik; Hinos à Noite

INTRODUÇÃO

O classicismo define-se principalmente pelo rigor formal, o equilíbrio, a ordem, a harmonia. É avesso ao elemento noturno, pois, pretende ser claro, racional, associado ao dia e não à noite. Pensa a obra de arte como imitação da natureza, retomando os cânones e modelos clássicos presentes nas obras da Antiguidade Greco-Latina. O escritor clássico não é dominado pela sua interioridade, pois "o autor desaparece por trás da obra, não quer manifestar-se." (ROSENFELD e GUINSGURB, 2008, p.263). O valor estético das obras

clássicas fundamenta-se na realização formal da própria obra. Realização essa que já é estabelecida pelos tratados poéticos.

O romantismo, ao contrário, consiste principalmente no individualismo acentuado, no pessimismo profundo, na experiência pessoal da “dor do mundo”, na nostalgia do passado, no misticismo, na incompatibilidade entre indivíduo e sociedade. Rosenfeld (1996) reflete que essa “dor do mundo” está ligada a absorção dos românticos das ideias de Rousseau, o que gera um pessimismo profundo na relação entre indivíduo e sociedade, os jovens poetas burgueses não conseguem se encontrar nessa sociedade, e por isso há um movimento contra ela, o indivíduo e seus desejos individuais não correspondem aos princípios e valores da sociedade burguesa da época, “o homem genial é fatalmente condenado a definhar no cárcere do mundo.” (Rosenfeld, 1996, p.148).

Ligado a esse pessimismo e essa melancolia temos o elemento norturno, na noite o indivíduo pode encontrar sua subjetividade individual, oposta a razão e ao trabalho ligado ao dia. Há a exaltação do elemento noturno, e com isso, temos nas obras românticas uma oposição aos ideais clássicos:

> O violento impulso irracionalista, a luta contra a Ilustração e contra os cânones classicistas [...] aos quais se opõem o subjetivismo radical, a tendência ao primitivismo, a expressão imediata e espontânea das emoções. (ROSENFELD, 1996, p.148)

O romantismo surge, então, como uma forte reação à normatividade modelar do classicismo. Enquanto no estilo clássico predomina a ordem, o equilíbrio, a clareza, a disciplina; no estilo romântico predomina: a desordem, a desarmonia, a obscuridade, o subjetivismo:

> O ímpeto irracional, o gênio original e a exaltação dionisíaca sobrepõem-se à contenção, à disciplina apolínea da época anterior. Prepondera o elemento noturno, algo de selvagem e também de patológico, uma inclinação profunda para o mórbido (ROSENFELD e GUINSBURG, 2008, p. 268).

FRÜHROMANTIK E NOVALIS

O romantismo surge na Alemanha também como resposta ao movimento clássico. No entanto, vale ressaltar que na Alemanha o classicismo se manifesta de maneira diferente dos demais países. Primeiro porque classicismo e romantismo, na Alemanha, convivem proximamente, numa relação mais estreita, de influência, inclusive, já que os primeiros românticos, como Novalis, August e Friedrich Schlegel, e Tieck nunca esconderam o fascínio que a obra de Goethe e Schiller lhes despertava. Por isso mesmo, poetas e escritores como

Goethe e Schiller foram autores representativos tanto para o romantismo quanto para o próprio classicismo:

> O ideal clássico na Alemanha permanece excessivamente um ideal. A busca da serenidade clássica, da 'calma grandeza e nobre simplicidade', revela, paradoxalmente, um elemento nostálgico que deixa perceber um temperamento romântico. Isso permite perceber ter sido o Classicismo, na Alemanha, um fenômeno isolado, vivido por um pequeno grupo, não tendo jamais chegado a expressar a totalidade da cultura alemã de sua época. (GONÇALVES, 1999, p.136)

Na Renascença começa a surgir na Europa os Estados Nacionais. Os estados europeus começam a se unificar, enquanto isso a Alemanha ainda possui estrutura feudal, ainda não é um estado unificado, o que resultava em diversas regiões com culturas diferentes. Isso isolava a Alemanha do contexto cultural da Europa. Esse isolamento cultural levou a um empobrecimento da cultura que conduziu a Alemanha a se distanciar dos grandes valores da antiguidade.

Com Lutero, no século XVI, a Alemanha ganha uma língua nacional. Lutero resgata alguns valores da cultura Grega, porém apenas aqueles que, de algum modo, pudessem ser relacionados com os princípios religiosos que ele defendia. É Winckelmann, no século XVII, o responsável por promover um retorno aos textos gregos não religiosos, propondo uma retomada da cultura antiga em si. Segundo Bornheim (1998), a obra de Winckelmann teve como principal mérito o fato de "haver possibilitado a visão do mundo antigo sob uma nova luz, dentro de uma nova perspectiva." (BORNHEIM,1998, p.146)

Nesse sentido, é preciso pensar que o resgate do passado, promovido por clássicos e românticos é fundamental para o estabelecimento de seus pressupostos estéticos, no entanto, deve-se considerar que o resgate do passado e da tradição alcança, com o romantismo, uma natureza mais orgânica. Os românticos, diferentemente dos clássicos, resgatam o referencial medieval, que está mais próximo de sua época, a paisagem da Europa do século XIX ainda tem um espírito medieval, uma arquitetura e uma forma próximas dos valores feudais sobre os quais se constituíram. Enquanto os clássicos não estão próximos dos elementos gregos que eles resgatam, isso os torna mais nostálgicos, porque

> A necessidade da compensação grega é cultivada como algo de fundamental não só enquanto ideal e descoberta de novos horizontes, mas, sobretudo, pelo modo nostálgico como esse ideal é vivido. [...] Os 'clássicos' alemães são mais nostálgicos do que seus colegas românticos, pois nunca tiveram a experiência concreta da tão valorizada paisagem grega. (BORNHEIM, 1998, p.148)

Ainda assim, e a despeito da dimensão nostálgica que conduz a noção de *mimesis* para os clássicos alemães, a imitação dos gregos proposta por eles não pode ser entendida como uma cópia das obras antigas. A imitação para os clássicos é a produção de uma obra original, dentro de cada cultura através de um modelo tão harmônico como o antigo. O artista, a partir de um modelo, produz uma obra tão significativa, tão harmônica quanto o modelo que ele adota. Uma obra excepcional a partir dos referenciais e valores estéticos da antiguidade. Para alcançar o mesmo ideal de perfeição das obras antigas devemos produzir obras inimitáveis, e para ser inimitável devemos utilizar do modelo grego que era o ideal de perfeição. Esse é o fundamento do ideal de imitação, no sentido clássico da *mimesis*, que parte de um modelo estabelecido para constituir uma obra nova, com valores e características próprias. Dialogar com o modelo, aproveitar as formas canônicas, elevadas, para construir obras próprias de acordo com os valores culturais da época em que essa obra se constitui:

> O único caminho para nos tornarmos grandes e, se possível inimitáveis é a imitação dos antigos. [...] Não se trata de levar a uma imitação pura e simples, ingênua, dos gregos, pois por esse caminho se pretenderia refazer a arte grega, o que é manifestamente um absurdo. (BORNHEIM, 1998, p.153)

Os gregos estão mais próximos da natureza que o homem moderno. Os elementos da natureza simples do homem estão mais distantes do conhecimento natural dele mesmo:

> A diferença entre o grego e o moderno reside em que, naquele, a natureza já se apresentava ao artista em seu estado de perfeição, ao passo que para o moderno [...] a perfeição da natureza perdeu-se. Desse modo, o que para o grego era realizado sem esforço maior, para o moderno dever-se-ia tornar objeto de uma laboriosa conquista, de um trabalho paciente e teimoso. (BORNHEIM, 1998, p. 153)

Assim, algumas das grandes obras clássicas, na Alemanha, já tem uma dimensão romântica na sua constituição. A própria obra grega tem uma dimensão sombria. Em obras como, por exemplo, as de Goethe, há uma busca pela perfeição formal, pelo apolíneo, elevado, mas também há aspectos melancólicos, nostálgicos, subjetivos. Apesar da valorização da cultura grega, as grandes obras que surgem no interior do Classicismo alemão já tendem a uma representação dionisíaca, mais irracional e melancólica, já próxima da tendência romântica:

> O Classicismo, que nunca conseguira realmente criar raízes nem transcender o âmbito privilegiado de uma rica mas reduzida elite, termina reconhecendo no Romantismo seu sentido mais profundo. (BORNHEIM, 1998, p.157)

Não é por acaso, então, que uma obra como *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, publicada entre 1795 e 1796, surge como uma nova forma narrativa, um novo gênero literário, o romance de formação (Bildungsroman), que influenciará autores singulares do Primeiro Romantismo Alemão como Novalis, por exemplo, que via no romance de Goethe o máximo em termos de realização poética, a ponto de ele mesmo conceber seu *Heinrich von Ofterdingen*, como uma narrativa poética francamente influenciada pela obra de Goethe. Friedrich Schlegel também evocará, em alguns de seus fragmentos literários, a originalidade poética do *Meister* e sua força criadora, original, inovadora, no contexto da grande literatura clássica alemã. Desse modo, as relações entre romantismo e classicismo fundam-se num diálogo tenso, ora de reconhecimento, ora de ruptura, sendo que o primeiro fará da transgressão o valor fundamental do novo.

Goethe e Schiller foram os fundadores do *Sturm und Drang*, o pré-romantismo alemão, em que já se encontram as linhas de força gerais do que viria a ser, anos mais tarde, o movimento romântico. No entanto, anos depois, os dois abandonaram o movimento romântico, pois procuraram “superar os arroubos anárquicos da fase juvenil, através de uma disciplina severa, sob a inspiração da arte grega” (ROSENFELD, 1996, p. 149) e com isso se transformaram nos maiores representantes do Classicismo de Weimar.

A principal diferença entre o romantismo alemão e os demais é que suas ideias e reflexões estão mais próxima de movimentos posteriores a ele, desde Baudelaire até os simbolistas. Além disso, segundo Bornheim (2008), o romantismo alemão também se diferencia pelo fato da filosofia ter um papel fundamental e singular no movimento.

O primeiro romantismo alemão tem início com a reunião de escritores e filósofos que propunham uma nova maneira de pensar não apenas a literatura, como também a filosofia e a arte. Essa reunião dá origem ao Círculo de Jena, e com ele ao *Frühromantik* (primeiro romantismo alemão). Influenciados pela filosofia do Eu, de Fichte, pela filosofia da natureza e da arte de Schelling e pela noção de crítica de Kant. Desse modo, "temos em Jena a formação sistemática e refletida da concepção de arte romântica propriamente dita” (KOHLSCHIMIDT,1967, p.332), sendo que os principais representantes desse grupo foram os irmãos August e Friedrich Schlegel e Novalis.

Novalis (1772-1801), pseudônimo de Georg Friedrich Philipp von Hardenberg, foi poeta, romancista, crítico literário e pensador. Estudou nos grandes centros educacionais da antiga Alemanha – Jena e Leipzig. No entanto, diferentemente dos outros membros do Círculo de Jena, como Fridrich Schlegel, que concentrou seus esforços no trabalho crítico, Novalis irá se dedicar também em criações literárias, buscando colocar em prática as ideias

fundamentais da crítica proposta pelos românticos em suas reflexões. O que diferencia Novalis como escritor, segundo Scheel (2010), é que ele não vivenciou grandes aventuras e sua obra é mais uma aventura do espírito do que do corpo. Novalis coloca em pauta discussões muito mais filosóficas, estéticas e críticas acerca da poesia e da literatura do que havia até então.

As obras do poeta alemão são marcadas pelo rompimento com os cânones clássicos, rompimento este associado ao ideal de libertação, pela visão melancólica e noturna, pela nostalgia e pelo misticismo. Para Novalis, a função do poeta de transportar a humanidade para uma nova reflexão, implica não só uma poética do inusitado e do estranhamento – como podemos ver nas metáforas e símbolos presentes em sua poesia – mas como uma atividade de pensamento, ou seja, da poesia como reflexão. O autor vai passar, assim como em sua obra, por um renascimento intelectual e espiritual, e é por isso, de acordo com Davis (1994), que ele adota o nome de Novalis. Ele é um novo poeta, o descobridor de novas palavras.

HINOS À NOITE

Nesse sentido temos o conjunto de poemas de Novalis, os *Hinos à Noite*, que se compõe por 6 poemas, sendo os 3 primeiros em prosa, o 4 e o 5 em prosa e em verso, e o 6 totalmente em verso. Os poemas tratam da transcendência espiritual do sujeito lírico, que busca por meio da figura da Noite, que é elevada e possui forte caráter místico, um renascimento espiritual.

Nos *Hinos à Noite*, vemos que a figura da Noite se vincula com as principais características do romantismo alemão: a nostalgia do passado "Longes da memória, anelos da juventude, sonhos da infância e os breves regozijos e esperanças vãs de toda uma vida, tão longa vêm, com as suas vestes cinzentas como a névoa da tarde após o sol posto." (NOVALIS, 1998, p.19) ; a visão melancólica noturna "O que é que, de repente pleno de pressentimentos, brota de sob o coração e sorve a doce aragem da melancolia? Também em nós te comprazeres, obscura Noite." (NOVALIS, 1998, p.19) ; o misticismo – "Mais celestes do que aquelas estrelas cintilantes nos parecem os olhos infinitos que a Noite em nós abre. E eles vêem, mais longe do que os mais ténues desses inumeráveis exércitos" (NOVALIS, 1998, p.21).

Além disso, a oposição entre a Luz e a Noite está associada, nos *hinos*, de certo modo, à própria oposição entre Clássico e Romântico. O clássico ligado à luz, à racionalidade, e o romântico ligado à noite, ao sentimental. A luz é colocada como oposta ao sentimento e, sem

ela, ele poderá, enfim, se libertar: “a manhã derradeira – quando a luz não afugentar mais a Noite e o Amor – quando o sono for eterno e um sonho só inesgotável” (NOVALIS, 1998, p. 29).

A Luz e sua racionalidade aparece como figura que não permite a ligação com a Noite e o Amor, símbolos que são ligados ao sono eterno e ao sonho, esse sono eterno representando a morte. A Morte permite um sonho inesgotável, diferente da realidade, em que o sujeito consegue alcançar a liberdade, bem como a Noite e o Amor.

A Noite representa conforto, ela permite a vazão dos sentimentos e sua vivência profunda. Essa ideia também está ligada ao ideal romântico de liberdade de expressão, pois o autor romântico pode expressar sua visão de mundo sem se prender a razão e à rigidez clássica. A obra romântica, por ser motivada por esse ideal de liberdade, alcança um nível de realização poética mais original. A originalidade propiciada pela liberdade de expressão romântica aparece, nos *hinos*, na contraposição do Dia em relação à Noite através da elevação espiritual que esta última sugere:

> Poderás tu mostrar-me um coração eternamente fiel? tem o teu sol um olhar amistoso que me reconheça? as tuas estrelas vão enlaçar minha mão suplicante? vão, de novo, conceder-me a suave pressão e a doce palavra? Foste tu que a engalanaste de cores e de um ligeiro contorno? – ou foi ela que deu às tuas galas um sentido mais alto e mais doce? Que deleite, que gozo oferece a tua vida que se contraponha aos êxtases da Morte? Não traz a cor da Noite tudo o que nos encanta? (NOVALIS, 1998, p. 31).

Temos também a ideia de que a Noite, a subjetividade e a liberdade romântica, permite ao sujeito uma identificação, diferente da racionalidade e o rigor clássico, que lhe parecem distantes, o sujeito não se reconhece no sol e em sua luz. Por meio da Noite e com ela a Morte, o sujeito alcança sua liberdade, alcança um êxtase que só é possível depois da libertação da luz e da racionalidade. A Noite é a figura que permite essa liberdade.

Essa originalidade passa, também, pela busca de novas formas de expressão, como a construção do poema em prosa, e a mudança da prosa para o verso, ligada ao renascimento espiritual. A forma do poema está intimamente ligada ao seu significado. Conforme o sujeito lírico evolui espiritualmente, o poema, que começa na forma de poema em prosa, muda para a forma de verso. Monroe (1983) aponta que a mudança da prosa para o verso, também representa a mudança do mundo real (ligado a prosa e a Luz) para o mundo ideal (ligado ao verso e a Noite). Esse tipo de relação também representa uma oposição ao ideal clássico de que a obra deve respeitar formas pré-estabelecidas:

> A característica essencial do poema em prosa diz respeito a [...] singularidade plena, não-modelar, que se desvincula da tradição e não oferece parâmetros ou paradigmas estruturais mais ou menos definidos, diferentemente do poema e algumas de suas formas de expressão consagradas, como o soneto, a balada, a sextina, a terza rima e etc., todas circunscritas no tempo, modelares, sobremarcadas pela força ordenador da tradição. (SCHEEL, 2006, p. 262).

Quem esteve em contato com a Noite, sua liberdade, seu misticismo e seu sentimentalismo, não conseguirá mais voltar ao dia, não voltará à racionalidade e ao rigor clássico: "quem esteve no cume das montanhas que delimitam o mundo e olhou para Além, para a nova terra, a morada da Noite – em verdade, esse não regressará jamais aos trabalhos deste mundo, à terra onde a Luz habita em eterna agitação." (NOVALIS, 1998, p. 29)

Essa oposição entre clássico e romântico na obra, como podemos perceber, se realiza principalmente pela dimensão simbólica que a linguagem adquire. Todorov (1996) ressalta que a teoria romântica do símbolo consiste na ideia de que uma palavra pode significar e não o que significa propriamente. O símbolo chama a atenção primeiro para si mesmo e para a maneira como se manifesta, não para o seu significado. O símbolo, diferentemente do signo que é arbitrário, é motivado. Ele também realiza a fusão dos contrários: "O símbolo exprime o indizível, isto é, aquilo que os signos não-simbólicos não chegam a transmitir; é, por conseguinte, intraduzível, e seu sentido é plural – inesgotável."(TODOROV, 1980, p.97) A figura da Noite representa a fusão dos contrários, pois ao mesmo tempo em que é associada à melancolia e a tristeza também se vincula às ideias de libertação, paz e refúgio. A Noite, nos poemas de Novalis, pode ser considerada um dos grandes símbolos românticos, pois ela não significa propriamente a noite, o período após o pôr do sol, e sim apresenta uma pluralidade de significados.

No dicionário de símbolos podemos encontrar como definição da noite:

> Para os gregos a noite (nyx) era a filha do Caos e da mãe do Céu (Urano) e da Terra (Gaia). Ela engendrou também o sono e a morte, os sonhos e as angústias, a ternura e o engano. [...] Ela é rica em todas as virtualidades da existência. Mas entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as ideias negras. Ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera." (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1988, p. 639 – 640)

Como vemos nessa definição a Noite está fortemente ligada à existência e ao indeterminado, ao misterioso, ao que não pode ser definido. O que a liga diretamente com a ideia não apenas do místico, como também do símbolo em si, o que é divino só pode ser

expresso através do simbólico. Todorov (1996) ressalta que o que é divino só se consegue falar de forma indireta, por meio do símbolo.

O misticismo dos *Hinos à Noite* é apresentado justamente através do símbolo da Noite. Desse modo, ela representa a busca pelo renascimento espiritual que motiva o sujeito lírico, ela é uma realidade mística através da qual ele alcança a descoberta de si mesmo e a comunhão com o sagrado. A Noite é uma figura que se liga ao divino "para que testemunhassem da tua omnipresença" (NOVALIS, 1998, p. 21). Vale ressaltar que o poeta romântico é profundamente místico, mas não é o misticismo ligado aos deuses da antiguidade, é um misticismo ligado a outra figuras, como na obra, temos principalmente a figura da Noite. Esse novo misticismo está relacionado com a evolução espiritual, uma evolução transcendente através da qual o poeta é capaz de alcançar uma compreensão maior da arte e da reflexão sobre ela, é através dessa figura mística da noite que o sujeito lírico alcança sua evolução espiritual.

A visão de mundo do sujeito lírico é marcada não apenas pela Noite, como também pelo Amor "em nuvem de poeira se converteu o montículo de terra – e através das nuvens vi a fisionomia gloriosa da Amada" (NOVALIS, 1998, p.25-27) e pela morte: "nos seus olhos repousa a Eternidade" (NOVALIS, 1998, p.27). Essas figuras do Amor, da Morte e da Noite, aparecem profundamente ligadas, pois a vida interior do sujeito lírico é marcada por essas figuras de uma maneira profunda. E é esse vínculo que estabelece a unidade poética dos Hinos: "tudo aquilo que o contacto do amor santificou escorre dissolvido, por ocultas vias, para a região do Além e aí se mistura, com os aromas, com os seres amados para sempre adormecidos" (NOVALIS, 1998, p. 29-31).

Há sempre uma valorização dessas figuras: "meu secreto coração permanece fiel à Noite e ao Amor criador, seu filho" (NOVALIS, 1998, p. 31). De acordo com O'Brien (1995), temos nos *hinos* uma conexão entre a morte, a mortalidade e a vida aos sentimentos de desmotivação, o sujeito lírico sente a erosão e a circunscrição da vida pela noite. E temos na figura da Morte não um fim, mas sim uma libertação, uma vida eterna e livre, sem as amarras do trabalho e da racionalidade. Com a Noite e a Morte o sujeito alcança sua subjetividade e pode ter um contato maior com sua interioridade.

Como visto os *Hinos à Noite* foi uma das principais obras do primeiro romantismo alemão, pois destaca suas principais características, incluindo a oposição entre clássico e romântico. A partir dessa obra, temos um trabalho muito maior com a linguagem e o desenvolvimento da linguagem simbólica que se liga a liberdade de expressão que os românticos buscavam. Além disso, temos nos *hinos* a liberdade da forma, em que a própria

forma do poema se liga ao seu significado e aos seus símbolos, consistindo a forma em si como um símbolo da obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORNHEIM, Gerd. **Introdução à leitura de Winckelmann**. In: ___. Páginas de filosofia da arte. Rio de Janeiro: Uapê, 1998. p. 145-161.

_____. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org) **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 75-111.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: J. Olympico, 1988.

DAVIS, W. S. **'Menschwerdung der Menschen': Poetry and Truth in Hardenberg's Hymnem an die Nacht and the 'Journal' of 1797**. Athenäum: Jahrbuch der Romantik 4: 1994

GONÇALVES, A. J. O Classicismo na Literatura Europeia. In: GUINSBURG, J. (Org) **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 115-138.

GUINSBURG, J.; ROSENFELD, A. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, J. (Org) **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 261-274

KOHLSCHMIDT, W. O Romantismo. In: BOESCH, B. (Org.) **História da literatura alemã**, São Paulo: Herder / Edusp, 1967. p. 325-369.

MONROE, J. Novalis' "Hymnen an die Nacht" and the Prose Poem "avant la lettre". In: ___. **Studies in Romanticism**. Boston: Boston University, vol. 22, n.1, p.93-110, 1983.

NOVALIS. **Hinos à noite.** 2ª edição. Prefácio e tradução de Fiama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

O' BRIEN, Wm. A. **Novalis: Signs of Revolution.** Durham: Duke University Press, 1995.

ROSENFELD, A. Aspectos do Romantismo alemão. In: ROSENFELD, A. **Texto e contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 147-173.

SCHEEL, M. **Poética do Romantismo: Novalis e o fragmento literário**. São Paulo: Unesp, 2010.

_____. O Poema em Prosa e o Resgate do Simbólico: A Tradição Reinventada. In: Maria Lúcia Outeiro Fernandes; Guarcira Marcondes Machado; Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan. (Org.). **Estrelas Extremas**. Araraquara/ São Paulo: Cultura Acadêmica, 2006. p. 259-296.

TODOROV, T. Em torno da poesia. In: ___. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p. 95-125.

_____. **Teorias do símbolo**. Campinas: Papirus, 1996.

NA CASA DO ANDARAÍ: REPRESENTAÇÕES DA ESCRAVIDÃO E DA LIBERDADE[1] NA OBRA MACHADIANA *HELENA*

Nelson de Jesus Teixeira JÚNIOR[2]

RESUMO

Este trabalho apresenta uma leitura crítica das passagens da obra *Helena* (romance escrito por Machado de Assis e publicado no ano de 1876), e tem como objetivo identificar os comportamentos ambíguos da personagem Helena – em momentos de atuação dentro da casa do Andaraí no Rio de Janeiro do século XIX – enquanto representações dos estados de escravidão e de liberdade. Trata-se, ainda, de um estudo histórico-literário, no qual buscaremos problematizar essa personagem enquanto uma construção textual ambivalente que destoa das outras personagens, as quais trazem, em si, os estereótipos lineares tão comuns em muitas obras do Romantismo brasileiro. Como fundamentação teórica e crítica deste trabalho será usada a ideia de "poder" sustentada por Michel Foucault (1982), os pensamentos sobre a escravidão e o paternalismo em *Helena* expostos por Sidney Chalhoub (1990, 2003, 2008), as reflexões sobre as personagem Helena apresentadas por Regina Zilberman (2012), a visão crítica sobre Machado de Assis escritor sugerida por John Gledson (1986), a reflexão sobre o paternalismo em *Helena* indicado por Roberto Schwarz (1997), bem como as aproximações entre presente e passado discutidas por Hans Robert Jauss (1996). O resultado dessa reflexão realizada é que Helena – ao circular e relacionar-se na casa do Andaraí, no Rio de Janeiro oitocentista – torna-se uma figura cindida, cuja análise aponta para "visões da liberdade" e da "escravidão".

Palavras-chave: Literatura brasileira; Machado de Assis; Helena; Escravidão; Liberdade.

Este artigo busca analisar a personagem Helena, da obra *Helena* escrita por Machado de Assis e publicada em 1876, enquanto uma personagem que, ambiguamente, representa a consciência de sua condição livre e escrava, o que faz da mesma, uma figura cindida entre o universo da escravidão e da liberdade. Tais discussões serão concentradas nos momentos em que a personagem circula e dialoga dentro do espaço residencial do Andaraí.

No começo da obra *Helena*, o narrador anuncia a morte do Conselheiro Vale e, algumas páginas após o enterro do patriarca, indica a existência de um testamento. A entrada da personagem Helena se dá após a leitura do testamento na casa do Andaraí. Nada mais

[1] Consideramos importante assinalar quais conceitos de escravidão e liberdade serão levados em conta ao fazermos a análise proposta. Decidimos por tomar as explicações do autor Sidney Chalhoub (1990), o qual ao apresentar várias visões de liberdade recuperamos a seguinte: "[...] a esperança de autonomia de movimento e de maior segurança na constituição das relações afetivas [...]" (CHALLOUB, 1990, p. 80). A ideia de escravidão que lançamos mão é a que Chalhoub (2003) chama de "escravidão moral".

[2] Doutorando da Pós-Graduação em Letras da UNESP (IBILCE) de São José do Rio Preto - SP, ingressante no ano de 2015.1. Bolsista do Programa de Apoio à Capacitação de Docentes e Técnicos da UNEB, PAC-DT. E-mail: j-nelson2004@ig.com.br

representativo no universo escravocrata do que a existência de um documento escrito como o testamento, pois isso remete à ideia de propriedade e, nessa situação, a personagem surge na obra na condição de cativa, afinal sua existência deu-se a partir da leitura de um documento escrito pelo "seu falecido senhor" (o pai). Sidney Chalhoub entende esse testamento enquanto "[...] o encaminhamento da continuidade de uma política de domínio que precisa sobreviver ao ato derradeiro daquela vontade específica." (CHALHOUB, 2003, p. 20). Chalhoub indica, depois, que o testamento do morto governa os vivos. No caso do romance envolve direta e indiretamente todos. Helena é a prova viva do que fala o crítico, inclusive parece que ela traz amarrado em si esse testamento, pois toda a sua vida liga-se a ele de uma forma de aproximação ou de distanciamento.

A chegada de Helena ao novo espaço familiar é relatada pelo narrador de forma que já antecipa o olhar proposto neste artigo, afinal a cena remete, ambiguamente, à ideia de serva e senhora, vejamos a cena em questão:

> Helena estava a concluir os estudos; semanas depois determinou a família que ela viesse para a casa. D. Úrsula recusou a princípio ir buscá-la; convenceu-a disso o sobrinho, e a boa senhora aceitou a incumbência depois de alguma hesitação. Em casa foram-lhe preparados os aposentos; e marcou-se uma tarde de segunda-feira para ser a moça trasladada a Andaraí. (ASSIS, 1994, p. 10)

Conforme percebido na cena descrita acima, ela é retirada dos seus estudos (essa interrupção não será desfeita depois, afinal ela não retorna a essa prática dos estudos no decorrer da obra), o que pode levar ao olhar de que a vida da nova integrante será difícil. Contrariando essa possível leitura lógica e linear, na mesma citação acima, o narrador antecipa os preparativos para a chegada da nova integrante (e cativa) da família, com aspectos senhoris de quem chega, por exemplo, da Europa para o Brasil.

Há nessa passagem acima uma desestabilização do lugar de Helena, afinal, livre ou escrava? Hans Robert Jauss discute a ideia de moderno e antigo refletindo sobre a postura tradicional de se pensar um em oposição ao outro e, nesse escrito, o teórico alemão entende que: "O novo realça o antigo, o antigo sobrevive no novo [...]" (JAUSS, 1996, p. 54). Logo, como num processo *mimético* de "recriação", todo "antigo" termina tendo traço do novo na medida em que se tomam outras apropriações dele e, todo "novo", possui um traço do antigo, visto que ele foi pensado a partir de algo que o antecedeu e ainda existe enquanto práticas sociais. Essa teoria de Jauss nos permite entender que o novo e o antigo coexistem, no caso da obra machadiana em tela, aquele presente vivido pela personagem Helena trazia em si a

existência do antes e do depois enquanto formas que se constituíam como um "durante". É nesse "durante" que aparecem os dois momentos da personagem, a saber, de escrava e de livre.

A apresentação de Helena ao irmão se dá de forma bastante alusiva ao cativo que ela continuaria a viver, aí surge o primeiro indício de consciência escrava da personagem, conforme surge abaixo:

> Ouviu-se descer a escada um passo rápido, e não tardou que Helena aparecesse à porta da sala de jantar. Estácio estava então encostado à janela que ficava em frente da porta e dava para a extensa varanda, donde se viam os fundos da chácara. Olhou para a tia como esperando que ela os apresentasse um ao outro. Helena detivera-se ao vê-lo.
> — Menina, disse D. Úrsula com o tom mais doce que tinha na voz, este é meu sobrinho Estácio, seu irmão.
> — Ah! disse Helena, sorrindo e caminhando para ele.
> Estácio dera igualmente alguns passos.
> — Espero merecer sua afeição, disse ela depois de curta pausa. Peço desculpa da demora; estavam à minha espera, creio eu... (ASSIS, 1994, p. 11)

Na citação acima deparamo-nos com uma apresentação em que a pessoa apresentada "não tem nome"[3]. Esse apagamento não pode ser visto como um simples esquecimento, afinal, nesse momento, o que ela tem de mais representativo enquanto algo que a individualiza e a identifica é o seu nome. A consciência cativa de Helena também aparece em cena, o que reforça a ideia de que, naquele momento, a situação era de cativeiro, daí a necessidade de se colocar na condição de serva que assume a culpa pelo atraso.

Roberto Schwarz, em sua reflexão sobre a obra *Helena*, possibilita entender que há ações no decorrer de toda a história que remetem ao paternalismo e ao favor, conforme citação a seguir: "[...] o decoro paternalista nesta companhia adquire um componente sensível de renúncia." (SCHWARZ, 1977, p. 108). Nessa passagem em que Helena é apresentada ao irmão há a recuperação do pensamento de Schwarz, tendo em vista que a irmã de Estácio ao renunciar a liberdade, anuncia seu estado de dependência ao irmão.

Dias depois desse almoço indicado na obra, percebemos uma Helena que começa a tomar consciência de sua outra condição, a de pessoa livre, tendo em vista que ela denuncia

[3] Essa forma de chamar Helena de menina, usada por D. Úrsula, perdurará em outros vários momentos da obra, mas quando houver vestígios de afetividade o narrador da obra indicará, o que não é o casa dessa passagem em discussão. Inclusive, o momento mais simbólico entre D. Úrsula e Helena é quando a tia chama a sobrinha pelo nome após reconhecer sua importância no tratamento recebido durante a enfermidade.

saber o melhor caminho de transição do cativeiro para a liberdade. Nesse caso, seria conquistar através dos agrados a confiança de D. Úrsula, sua tia. Segue a passagem citada:

> [...] Estácio disse à irmã:
> — Esta casa é tão sua como nossa; faça de conta que nascemos debaixo do mesmo teto. Minha tia lhe dirá o sentimento que nos anima a seu respeito.
> Helena agradeceu com um olhar longo e profundo. E dizendo que a casa e a chácara lhe pareciam bonitas e bem dispostas, pediu a D. Úrsula que lhas fosse mostrar mais detidamente. A tia fechou o rosto e secamente respondeu:
> — Agora não, menina; tenho por hábito descansar e ler.
> — Pois eu lerei para a senhora ouvir, replicou a moça com graça; não é bom cansar os seus olhos; e, além disso, é justo que me acostume a servi-la. Não acha? Continuou ela voltando-se para Estácio.
> — É nossa tia, respondeu o moço.
> — Oh! ainda não é minha tia! interrompeu Helena. Há de sê-lo quando me conhecer de todo. (ASSIS, 1994, p. 13)

Essa passagem poderia ser lida, no primeiro momento, como uma extensão da consciência servil de Helena, entretanto percebemos um ar de astúcia da jovem ao ver na tia a porta de entrada para seu exercício de liberdade, ainda que controlada, afinal, por mais paradoxo que pareça, a liberdade surge pela via da escravidão, principalmente no espaço domiciliar do Andaraí, que é, também paradoxalmente, um pouco de "casa grande" e "senzala".

Em entrevista cedida à *Revista Aedos*, Sidney Chalhoub recupera essa tensão que envolvia escravidão e liberdade da seguinte forma: "Para começar, com frequência as fronteiras entre escravidão e liberdade eram muito tênues na experiência dos negros no século XIX, tênues mesmo para o homem livre pobre em geral [...]" (CHALHOUB, 2008). Essa reflexão do historiador nos leva a pensar que tal tensão pode ser deslocada, também, à obra machadiana, tendo em vista que por situação de altivez através do caminho aparente da submissão, Helena (mesmo não sendo negra) indica que seu interesse era o efeito final: o uso da liberdade assumida e reconhecida.

Em momento posterior, o irmão Estácio apresenta toda a casa a Helena, o que poderia satisfazê-la espacialmente, visto que não havia nenhuma novidade. Entretanto, a personagem sai do estágio de portadora de uma consciência livre para outro estágio, o de usuária da liberdade "plena", afinal, depois do passeio com o irmão, decide percorrer por alguns espaços da casa sem o olhar vigilante dele:

> — Pensa que gastei toda a tarde em fazer crochet? perguntou ela ao irmão, caminhando para a sala de jantar.
> — Não?
> — Não, senhor; fiz um furto.
> — Um furto!
> — Fui procurar um livro na sua estante.
> — E que livro foi?
> — Um romance.
> — Paulo e Virgínia?
> — Manon Lescaut.
> — Oh! exclamou Estácio. Esse livro...
> — Esquisito, não é? Quando percebi que o era, fechei-o e lá o pus outra vez.
> — Não é livro para moças solteiras...
> — Não creio mesmo que seja para moças casadas, replicou Helena rindo e sentando-se à mesa. Em todo o caso, li apenas algumas páginas. Depois abri um livro de geometria... e confesso que tive um desejo... (ASSIS, 1994, p. 23 – 24)

Essa passagem aponta para uma especificidade de Helena, a necessidade de, exercendo a liberdade, insinuar escravidão, afinal ela não espera o irmão dar conta de que alguém mexeu em seus pertences, ao contrário, antecipa a informação. O que dissipa, a partir de tal atitude, qualquer possibilidade de desconfiança sobre ela. Além disso, não dando tempo para possíveis indagações, Helena desvia o olhar analítico do irmão dizendo que teve vontade de aprender a montar cavalo a partir do que viu no segundo livro e do que ouviu do lado de fora da casa, indicando que mesmo enclausurada, possui uma percepção do entorno da casa – que confirma sua condição de livre, ainda que escrava.

Em outra situação, no momento de dúvida em pedir ou não pedir a Eugênia em casamento no romance, Helena exerce fortemente seu estado de livre, pois não somente aconselha o irmão, como impõe seu pensamento sobre ele de modo que o coloca numa situação de fragilidade, já que é nesse momento, pela via do olhar da irmã, que Estácio é pressionado a assumir um posicionamento com a namorada. Segue a passagem em questão:

> — Vá ter com Eugênia, solicite licença para ir pedi-la a seu pai, e conclua isso quanto antes. Não é verdade que se amam? Dela creio poder afirmar que sim; de você...
> — De mim?
> — Penso que é mais duvidoso; ou você é mais hábil. Há de ser isso. Naturalmente parece-lhe fraqueza amar, — isto é, a coisa mais natural do mundo, — a mais bela, — não direi a mais sublime. Os homens sérios têm preconceitos extravagantes. Confesse que ama, que não é indiferente a esse sentimento inexprimível que liga, ou para sempre, ou por algum tempo, duas criaturas humanas. (ASSIS, 1994, p. 41)

Além da pressão oriunda da irmã, nesse momento, a figura do Estácio parece desestabilizada pelas palavras de Helena, afinal ele não usa nenhum tipo de força argumentativa para repreendê-la, o que reforça a ideia de que, nesse momento, a Helena em questão não é a escrava, mas a livre, não somente pela forma que atua, mas, também, pela forma como o irmão deixa de reagir.

Nessa passagem da obra Helena parece manter a linha sinuosa do comportamento que assume, o que não a coloca em situação de fragilidade ou de uma figura sem personalidade, ao contrário, reforça aquilo que lhe é comum: tensões comportamentais. Ao discutir sobre o afeto entre Estácio e Helena, Regina Zilberman afirma o seguinte sobre os "irmãos": "O mascaramento é duplo – Estácio, como Helena, esconde a verdade do leitor [...]". (ZILBERMAN, 2012, p. 170). Apesar de estar citando o afeto entre eles, apropriamos dessa ideia de mascaramento para estendê-la à "natureza" de Helena, afinal ela não fica imune ao universo cultural representado na casa do Andaraí, o que a faz se apropriar dessas estratégias de identificações e vivências dúbias.

A contramão da situação relatada na passagem da obra machadiana acontece um pouco depois, quando Helena tomada por um sentimento de submissão em um diálogo, volta ao irmão para tratar sobre suas saídas com o escravo. Segue a passagem em questão:

> — Oh! não é vão melindre, é a própria necessidade da minha posição. Você pode encará-la com olhos benignos; mas a verdade é que só as asas do favor me protegem... Pois bem, seja sempre generoso, como foi agora; não procure violar o sacrário de minha alma. Não insista em pedir a explicação de palavras mal pensadas e ditas em má hora... (ASSIS, 1994, p. 50)

A fala de Helena é exageradamente curvada ao irmão e "senhor" Estácio. Aqui, ela volta com toda força à condição de submissa e subserviente, totalmente contrária à condição de livre que também faz parte de seu "espírito". Nesse caso, poderíamos entender que sendo a personagem ambígua, em momentos específicos seu estado de livre ou de escrava será supremo, o que não resultará na anulação da outra condição.

Em seu estudo sobre a obra *Helena*, Chalhoub apresenta essa condição da personagem Helena frente a seu irmão Estácio:

> Helena sabe que, no mundo ideal de Estácio, coisas e pessoas aparecem apenas como expressão da vontade dele, e logo o rapaz e seus semelhantes gostam de se imaginar controladores de uma espécie de economia de concessões e favores. (CHALHOUB, 2003, p. 26)

Chalhoub possibilita pensar na ideia de liberdade controlada, visto que conhecendo Helena a visão de Estácio como a organização de seu mundo particular, não caberia afrontar, em determinados momentos, seu controle e poder.

Muitas páginas depois, após uma conversa com o padre, Helena levanta a hipótese de um casamento, ainda que não seja motivado, inicialmente, pelo sentimento de amor. Daí surge seu relacionamento com Mendonça, amigo de seu irmão. Porém, contrariando o desejo (ou pseudodesejo) de a irmã se casar, Estácio posiciona-se contrário a tal ideia, o que leva Helena a afirmar que "— Mendonça é já o fruto proibido, concluiu a moça; começo a amá-lo. Se ainda assim me obrigar a desistir do casamento, adorá-lo-ei." (ASSIS, 1994, p. 93). Parece que a ideia de posse que circundou (e ainda circunda) Helena, está sendo processada de um modo diferente do que até aqui foi discutido, afinal Mendonça aparece como alguém que tem o seu futuro decidido por outro, o que nos leva a pensá-lo enquanto um sujeito livre, porém "escravo" do desejo alheio, nesse caso, escravo da decisão de Helena[4].

Em sua análise sobre a obra machadiana *Casa Velha*, John Gledson faz um comentário sobre o autor Machado de Assis que pode, sem prejuízo algum, ser deslocado para a obra *Helena*:

> Segundo acredito, existe, escondido na ficção de Machado, um grau muito maior de especulação intencional – e extremamente anticonvencional – em torno da natureza da sociedade brasileira, sua história e sua política, do que até agora foi percebido. (GLEDSON, 1986, p. 27)

O crítico indica que a intencionalidade na obra de Machado de Assis não pode ser colocada à margem da análise da obra, desse modo o interesse de Helena em controlar Mendonça parece propositalmente indicar que a escravidão se renova por outras vias, tais como a via do uso por aquele (nesse caso, aquela) que sofre os efeitos da escravidão. Talvez esteja, aí, uma das possíveis respostas ao desejo de Helena em, sendo escrava dos desejos e dos favores alheios, usar do mesmo processo, ainda que seja com terceiros, nesse caso, invés de Estácio, com o Mendonça.

Por fim, a personagem Helena apresenta, conforme foi apresentado anteriormente nas passagens analisadas, a dupla face comportamental, ou melhor, as representações das "visões

[4] Em um momento posterior a esse citado no parágrafo em questão, Helena em conversa com o padre afirma que manterá a decisão do casamento e que poderia abrir mão da herança da família. Helena não leva em conta que a herança interessa também a Mendonça, mas como ele é somente o objeto da questão, ela não vê isso como um problema.

de liberdade" e de "escravidão" que Helena leva (e exerce) consigo ao circular pelos espaços da casa do Andaraí no Rio de Janeiro do século XIX. Essa ambivalência da personagem analisada é que permite ao leitor, do "nosso" tempo, apropriar-se dessa obra não com o olhar antecipado de um romance enquadrado como obra romântica da "primeira fase de Machado de Assis", mas, antes de tudo, como uma obra que possibilita várias apropriações histórico-literárias como, por exemplo, as que aqui foram indicadas e discutidas.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **Obra Completa.** Vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BERGAMINI, Atílio; TIBURSKI, Elite Lucia; BITTENCOURT, Ícaro. Entrevista com Sidney Chalhoub. *Aedos*: revista do corpo discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS, Porto Alegre, v. 1, n. 1, 2008. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/aedos/article/view/9823/5628>. Acesso em: 28 abril 2015.

CHALHOUB, Sidney. Paternalismo e escravidão em Helena. In:_____. **Machado de Assis Historiador.** São Paulo: Cia das Letras, 2003. P. 17 – 57.

_____. Negócios da escravidão. In:_____. **Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte.** São Paulo: Cia das Letras, 1990. P. 29 – 81.

GLEDSON, John. Casa Velha. In: _____. **Machado de Assis: ficção e história.** Rio de Janeiro: Paz e terra, 1986. P. 26 – 57.

JAUSS, Hans Robert. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO, Heidrun Krieger (Org.). **Histórias de literatura. As novas teorias alemãs.** São Paulo: Ática, 1996.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In:_____. **Ao vencedor as batatas.** São Paulo: Duas cidades, 1997. P. 13 – 113.

ZILBERMAN, Regina. Helena: leitura e recepção. In:_____. **Brás Cubas autor Machado de Assis leitor.** Ponta Grossa: UEPG, 2012. P. 165 – 190.

O SISTEMA LITERÁRIO REVISITADO PELO ESTUDO DE FONTES PRIMÁRIAS: A CIRCULAÇÃO DA LITERATURA NOS JORNAIS BRASILEIROS DO XIX

Odair Dutra Santana JÚNIOR

(Mestrando – PPG Letras UNESP/Ibilce)

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo mostrar como a investigação de fontes primárias, baseando-nos principalmente nos números do *Jornal do Commercio* publicados entre 1827 e 1865, pode contribuir para confirmar e mesmo estender as discussões realizadas por Antonio Candido (1959; 1965) acerca da configuração do sistema literário brasileiro, concentrando-nos em entender o papel dos jornais do XIX no jogo permanente de relações entre autor, obra e público. Antonio Candido, em diversos momentos de sua obra, destacou a influência dos meios técnicos disponíveis na criação artística e literária de uma sociedade em determinado momento. No Brasil, podemos notar que o desenvolvimento das tipografias e da imprensa caminhou junto à configuração do nosso sistema literário. Os jornais do século XIX, enquanto técnica de comunicação, influenciaram nas formas literárias do período, notadamente o romance, e agiram na criação de outras, como a crônica. No Brasil, o *Jornal do Commercio* teve papel decisivo nesse contexto, pois foi o primeiro jornal brasileiro a publicar os denominados "romances-folhetim", além de ser o responsável por fixar a seção de crônicas no espaço ao rodapé da primeira página do jornal. Além de observar as modificações do conteúdo e das formas literárias de determinado período, o estudo dos jornais brasileiros do XIX, enquanto lugares privilegiados para a produção e circulação de literatura no período, permite conhecermos etapas importantes da criação e manutenção do comportamento literário e leitor do público brasileiro por meio da análise de suas publicações e atividades editoriais expostas em seus anúncios. Por fim, foi nos jornais e revistas do XIX que os homens de letras encontraram lugar privilegiado para sua criação e para conduzir suas ideias ao público em um período no qual a edições dos livros eram parcas.

Palavras-chave: Literatura e jornalismo. Sistema literário. Público literário. Romance-folhetim. Crônica. *Jornal do Commercio.*

INTRODUÇÃO

Neste artigo, pretendemos mostrar como a investigação de fontes primárias, baseando-nos principalmente nos números do *Jornal do Commercio* publicados entre 1827 e 1865[1], pode contribuir para confirmar e mesmo estender as discussões realizadas por Antonio

[1] A escolha de nos concentrarmos nesse periódico no recorte de tempo indicado se dá por conta de o *Jornal do Commercio* figurar como um dos principais jornais brasileiros que circularam durante o século XIX e também por conta de indícios que apontam esse periódico como tendo realizado importantes atividades editoriais no período.

Candido acerca da configuração do sistema literário brasileiro, concentrando-nos em entender o papel dos jornais do XIX no jogo permanente de relações entre autor, obra e público.

No primeiro tópico da "Introdução" de sua obra *Formação da literatura brasileira* (1959), Antonio Candido distingue o que representariam, para ele, os conceitos de "manifestações literárias" e "literatura propriamente dita", sendo essa última considerada

> (...) um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem conhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. (CANDIDO, [1959], 2000, p. 23)

Os elementos de natureza social e psíquica aos quais Candido se refere compõem a "tríade indissolúvel" autor, obra e público que, conforme ele demonstra posteriormente, em *Literatura e Sociedade*, convivem em um permanente jogo de relações (CANDIDO, [1965], 2010, p. 48).

Candido afirma que se faz literatura no Brasil desde o século XVI. No entanto, tratavam-se, a princípio, de "ralas e esparsas manifestações sem ressonância". Apenas no decorrer do século XVIII que nossa literatura começa a se configurar como um sistema articulado no qual o triângulo "autor-obra-público" se encontra em interação dinâmica. Por fim, ele afirma que somente no último quartel do século XIX "nossa literatura aparece integrada, articulada com a sociedade, pesando e fazendo sentir a sua presença" ([1959], 2000, p. 16).

Ao relacionarmos os períodos destacados por Candido com o modo e período como se deu a instalação das tipografias no Brasil, podemos notar que o desenvolvimento das tipografias e da imprensa no país caminhou junto à configuração do nosso sistema literário. Essa percepção não se trata de uma coincidência ou novidade, já que Antonio Candido, em diversos momentos de sua obra, destacou a influência dos meios técnicos disponíveis na criação artística e literária de uma sociedade em determinado momento.

Durante o período colonial, como apresentado por Schapochnik (2004), não era permitida a instalação de tipografias no Brasil. No entanto, em 1808, juntamente com a família real portuguesa, aportaram no Brasil os prelos e tipos que seriam utilizados na instalação da Impressão Régia, cuja finalidade era imprimir toda a legislação e papéis diplomáticos provenientes das repartições reais, além de quaisquer outras obras encomendadas por particulares.

O monopólio da Impressão Régia chegaria ao fim em 1821, quando o aumento na quantidade de encomendas levou ao início do processo de instalação de tipografias particulares no Brasil (CAMARGO; MORAES, 1993). Foi diante desse novo contexto que se instalou no Rio de Janeiro o francês Pierre Plancher, que, tendo saído de seu país por motivos políticos, trouxe para as terras brasileiras os equipamentos de seu meio de vida na Europa e, logo, colocou em funcionamento uma oficina tipográfica na qual imprimia folhinhas, papéis avulsos, leis, entre outros, além de vender livros e calendários (SODRÉ, 1977, p.126).

Não demorou muito para que Pierre Plancher ampliasse seu trabalho e, em 1824, ele iniciou a publicação do jornal *O Spectador*. Após o envolvimento desse seu novo projeto em diversas polêmicas políticas, Plancher resolve fechar *O Spectador* e partir para uma jornada mais "comercial" publicando, a partir de outubro de 1827, o *Jornal do Commercio* (SANDRONI, 2007, p. 33-34). O *Jornal do Commercio*, que, durante o século XIX, apresentou outros proprietários após Pierre Plancher retornar à França em 1834, marcou seu nome na história da imprensa brasileira e foi responsável por apresentar ao público e aos autores brasileiros do XIX novidades e avanços que modificaram a relação de ambos com a produção literária do período e que, posteriormente, foram copiadas por outros periódicos.

> Tantos quanto os valores, as técnicas de comunicação de que a sociedade dispõe influem na obra, sobretudo na forma, e, através dela, nas suas possibilidades de atuação no meio. Essas técnicas podem ser imateriais – como o estribilho das canções, destinadas a ferir a atenção e a gravar-se na memória; ou podem associar-se a objetos materiais, como o livro, um instrumento musical, uma tela. (CANDIDO, [1965], 2010, p.42)

Os jornais do século XIX, enquanto técnica de comunicação, influenciaram nas formas literárias do período, notadamente o romance, e agiram na criação de outras, como a crônica. No Brasil, o *Jornal do Commercio* teve papel decisivo nesse contexto, pois foi o primeiro jornal brasileiro a publicar os denominados "romances-folhetim", além de ser o responsável por fixar a seção de crônicas no espaço ao rodapé da primeira página do jornal.

O "ROMANCE-FOLHETIM" NO *JORNAL DO COMMERCIO*

Marlyse Meyer, em *Folhetim: uma história* (1996), afirma que *le feuilleton*, já no inicio do século XIX, designava um local preciso do jornal francês que tinha um único objetivo: o *rez-de-chaussée*, o rodapé do jornal destinado ao entretenimento e a atrair novos leitores. No entanto, seria apenas após a revolução burguesa de 1830 que o *feuilleton* tomaria seu lugar de honra e destaque nas páginas dos jornais, deixando para trás o caráter de "vale-

tudo" textual. O jornalista Émile de Girardin, responsável pelo jornal *La Presse*, percebeu as vantagens financeiras que o rodapé do jornal e os conteúdos de entretenimento poderiam trazer e deu inicio à publicação de "ficção em fatias" nos jornais diários.

Como também nos afirma a pesquisadora, em 1836, a fórmula que caracterizaria os romances publicados no folhetim já seria um hábito nos jornais franceses e aumentaria a expectativa dos leitores pelo "jornal de amanhã": trata-se de encerrar as publicações das "fatias" de romances com a expressão "continua amanhã". Dessa fórmula, intimamente ligada ao seu suporte, Candido destaca outras modificações que ela trouxe ao gênero romance:

> (...) houve uma alteração não só nos personagens, mas no estilo e técnica narrativa. É o clássico "romance de folhetim", com linguagem acessível, temas vibrantes, suspensões para nutrir a expectativa, diálogo abundante com réplicas breves. (CANDIDO, [1965], 2010, p.43)

No Brasil, a fórmula do folhetim desembarcou já em etapa avançada e o *Jornal do Commercio* foi pioneiro na publicação de romances-folhetins ao rodapé dos jornais brasileiros, sendo, em seguida, copiado por seus concorrentes.

A primeira história de ficção publicada pelo "Folhetim do *Jornal do Commercio*" foi a novela *Edmundo e sua prima* de Paul de Kock, que esteve presente no jornal entre 04 e 12 de janeiro de 1839[2]. Desde então, a publicação de novelas e romances se fez presente nos rodapés de suas primeiras páginas, que, entre outros autores, publicou obras de Alexandre Dumas, Eugène Sue, Victor Hugo, Balzac e Charles Reybaud. Também encontramos no folhetim do jornal novelas e romances de Joaquim Manuel de Macedo, Paula Brito, João Manuel Pereira da Silva, Justiniano José da Rocha e Francisco Pinheiro Guimarães[3].

A publicação desses romances e novelas pelo *Jornal do Commercio* sofria a influência do suporte que, apesar de dedicar cada vez mais espaço ao entretenimento, tinha como principal objetivo a publicação de notícias, anúncios, além de materiais oficiais do governo. Sem nos esquecermos, claro, que por se tratar de um empreendimento comercial, o jornal ainda podia manipular a publicação de uma obra a fim de atrair ou manter a atenção do público. A seguir, expomos duas dessas situações que refletem sobre um quarto elemento do

---

[2] Anteriormente, o jornal havia publicado o romance *O Capitão Paulo* de Alexandre Dumas entre 31 de outubro e 27 de novembro de 1838. No entanto, essa publicação ocorreu na seção "Variedades".

[3] Uma descrição miúda dos romances-folhetim publicados pelo *Jornal do Commercio*, além daqueles publicados pelo *Diário do Rio de Janeiro* e pelo *Correio Mercantil*, pode ser encontrada na tese de Ilana Heineberg (2004) *La suite au prochain numéro: Formation du roman-feuilleton brésilien à partir des quotidiens Jornal do commercio, Diário do Rio de Janeiro et Correio Mercantil* (1839-1870).

processo de comunicação, como proposto por Candido, além de apontarem para um gosto do público do período.

> (...) todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito. (CANDIDO, [1965], 2010, p.31)

A altura da página do *Jornal do Commercio* em que apareceria o traço horizontal que separa o folhetim das notícias variava, ao contrário do que acontecia nos jornais franceses, nos quais não eram observadas variações tão grandes. Lúcia Granja (2011, p. 151) destaca essa variação no mês de outubro de 1851 e busca responder o que motiva essa característica do jornal brasileiro. Nos dias 14 e 15 de outubro, por exemplo, a pesquisadora observou folhetins de 45 linhas de altura, enquanto que no dia 16 a publicação contava com apenas 31 linhas de altura, variação que gera alguma diferença em termos de quantidade de texto publicado quando multiplicamos essas linhas pelas seis colunas que as recebem.

Granja destaca em seu texto que o *Jornal do Commercio* era uma espécie de diário oficial do período imperial brasileiro e, por isso, havia uma priorização das notícias de teor político e comercial.

> (...) por razões editoriais e tipográficas, ou de acordo com a quantidade de informação que o jornal precisasse veicular, principalmente aquelas vindas da parte do governo (as transcrições dos debates das câmaras, decretos e toda sorte de papéis oficiais), espremia-se o folhetim no *Jornal do Commercio*. (GRANJA, 2011, p. 151-152).

Dessas motivações, criavam-se contextos nos quais a publicação dos romances-folhetins estrangeiros, pelo jornal, modificava os cortes originais do romance, criando novas situações de leituras e alterando a situação proposta originalmente.

Outra situação exposta por Lúcia Granja (2011, p. 148-149) é quanto a uma particularidade da publicação do romance *Deus dispõe*, de Alexandre Dumas, entre 19 de setembro de 1851 e 22 de março de 1852. *Dieu dispose* é a continuação de outro romance de Dumas, *Le trou de l'enfeur*/ *O buraco do inferno*. No dia 19 de setembro, o romance que se inicia no folhetim do *Jornal do Commercio* é, na verdade, *O buraco do inferno*, que se encerra em 16 de novembro. Somente após essa data que os leitores estão realmente lendo o romance *Dieu dispose*. A publicação realizada pelo jornal faz com que os dois romances sejam apresentados ao público brasileiro como um só e de um único título.

Granja (2011, p. 149-150) também reflete acerca dos efeitos e motivações gerados pela uniformização do título do folhetim. Caso o *Jornal do Commercio* mantivesse os títulos originais de cada romance, passaria a impressão de uma maior diversidade de romances, por outro lado, a opção por um único título poderia apontar uma preferência do público por folhetins mais longos.

A FIXAÇÃO DAS CRÔNICAS NO FOLHETIM DO *JORNAL DO COMMERCIO*

Como indicamos anteriormente, a fórmula do folhetim foi adotada pelo *Jornal do Commercio* quando essa já se encontrava em estágio avançado, ou seja, ao invés de encontrarmos um vale-tudo textual, como nas primeiras publicações desse espaço pelos jornais franceses, no jornal brasileiro encontramos, a partir de 1839 e pelas primeiras décadas de publicação do "Folhetim do *Jornal do Commercio*", principalmente, três tipos de publicações: romances seriados, críticas teatrais e, a partir de dezembro de 1852, uma publicação semanal de nome "A Semana".

Os textos publicados na nova seção representavam um gênero que se originaria e seria popularizado no espaço do folhetim dos jornais: a "crônica de variedades". Em sua origem, um pouco diferente das crônicas que encontramos hoje, mas já com alguns traços que se mantiveram, como a relação com o cotidiano e a política.

> Antes de ser crônica propriamente dita foi "folhetim", ou seja, um artigo de rodapé sobre as questões do dia – políticas, sociais, artísticas, literárias. (...) Aos poucos o "folhetim" foi encurtando e ganhando certa gratuidade, certo ar de quem está escrevendo à toa, sem dar muita importância. (CANDIDO, [1980], 1992, p. 15)

A estreia de "A Semana" no *Jornal do Commercio* ocorreu em 12 de dezembro de 1852 sob a pena de Francisco Otaviano. Nessa data, o cronista apontou os objetivos dos textos publicados pelo "Folhetim do *Jornal do Commercio*" na nova seção. Podemos observar, nessas linhas, a relação entre o conteúdo publicado pelo jornal em "A Semana" e as características apontadas por Candido quanto à origem e desenvolvimento das crônicas nos jornais, como a variedade de temas e o "ar de quem está escrevendo à toa":

> Céu azul, manhã serena, coração folgado... Conversemos.
> Conversemos sobre modas, bailes, teatro, romance, salões, música, poesia.
> Conversemos sobre política. (*Jornal do Commercio*, 12 de dezembro de 1852, "Folhetim", pág. 1, col. 1)

O *Jornal do Commercio*, embora pioneiro na publicação de romances-folhetins, foi um dos últimos jornais, entre as principais folhas do período, a aderir à publicação de crônicas – o *Diário do Rio de Janeiro*, por exemplo, trazia crônicas entre suas rubricas desde 1850. Porém, seria o *Jornal do Commercio* o responsável por um importante avanço para essas publicações, ao fixá-las no folhetim.

Ao fixar as crônicas de variedade no folhetim do jornal, o *Jornal do Commercio* fez com que três tipologias textuais ocupassem um mesmo espaço do jornal – o romance seriado, a crítica teatral e as crônicas. Essa coexistência corrobora a ideia de que, nesse espaço, desenvolveu-se a crônica hoje praticada pela maioria dos escritores brasileiros, como síntese e fusão de ficção, crítica e variedades da semana, principalmente políticas:

> Daí vem a ideia de que os folhetins de crítica, variedades, romance, entre outros, fundiram-se em suas características ao sul do Equador e pode ser que isso seja um dos lugares a partir dos quais tenha surgido a moderna crônica, praticada no Brasil pela maioria de nossos escritores, na qual notícia, análise, comentário e elaboração ficcional se fundem de uma forma peculiar. (GRANJA, 2011, p. 153)

OS JORNAIS DO XIX E O GOSTO DO PÚBLICO

Investigar a publicação de obras literárias pelos jornais brasileiros que circularam durante o século XIX não nos limita a observar as modificações do conteúdo e das formas literárias do período, mas também permite que conheçamos o público leitor para o qual elas se dirigem, bem como suas preferências.

> Vejamos agora a influência de um fator sociocultural, a técnica, sobre a formação e caracterização dos públicos. (...) A invenção da escrita (para o caso da literatura) mudou esta situação, abrindo uma era em que foram tendendo a predominar os públicos indiretos, de contatos secundários, já referidos, e que adquiriram ímpeto vertiginoso com a invenção da tipografia e o fim do mecenato estamental. (CANDIDO, [1965], 2010, p.45)

Os avanços tipográficos que permitiram às empresas responsáveis pelos importantes jornais que circularam no Brasil durante o XIX diminuir o preço de suas assinaturas também foram, portanto, primordiais para o alargamento de um público que, embora possamos caracterizar primeiramente como leitor de jornal, encontrava em suas páginas literatura e, por algumas colunas, se configuravam leitores literários.

Em relação ao público de arte, Candido afirma que o comportamento artístico do público se manifestaria de acordo com as expectativas do momento e da sociedade na qual ele está inserido, ou seja, estaria condicionado a um gosto comum resultante do momento e do meio.

> Se nos voltarmos agora para o comportamento artístico do público, veremos uma terceira influência social, a dos valores, que se manifestam sob várias designações – gosto, moda, voga – e sempre exprimem as expectativas sociais, que tendem a cristalizar-se em rotina. (CANDIDO, [1965], 2010, p. 46)

Especificando a ideia de Candido, o gosto literário e pelas demais formas de arte – conforme apresentado por Levin L. Schücking em *El gusto literario* (1960) e também debatido por Pierre Bourdieu e Alain Darbel em *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público* (2007) – não se trata de uma criação do espírito, mas sim de uma criação social na qual atuam diferentes instrumentos de poder, como a família, a escola e a própria estrutura do comércio de livros, instrumento no qual se situa a imprensa.

Sendo assim, os romances-folhetins publicados pelos jornais brasileiros do XIX, bem como outras ações e publicações realizadas por suas tipografias no campo literário, não estavam apenas condicionados ao "gosto, moda, voga" daquele público/período, mas também influenciavam na formação de um novo gosto literário.

Outra ação comum entre os jornais do XIX, por exemplo, era a reimpressão dos romances-folhetins em volumes. Como demonstrado por Márcia Abreu (2014, p. 48), ocorria "a utilização das matrizes de impressão empregadas para compor as páginas do jornal para a impressão do livro". Essa reimpressão, além de mais uma vez influenciar no efeito da obra frente ao público, pois permite outro ritmo de leitura, pode ter contribuído no desenvolvimento de uma tradição de leitura literária, mesmo que de obras traduzidas.

Sendo assim, defendemos que o estudo dos jornais brasileiros do XIX, enquanto lugares privilegiados para a produção e circulação de literatura no período, permite-nos conhecer etapas importantes da criação e manutenção do comportamento literário e leitor do público brasileiro por meio da análise de suas publicações e atividades editoriais expostas em seus anúncios.

HOMENS DAS LETRAS, HOMENS DA IMPRENSA

Já exploramos, ainda que brevemente e por vezes pontualmente, as oportunidades de expansão da discussão acerca do sistema literário brasileiro em duas de suas pontas a partir da investigação dos periódicos brasileiros do XIX. Sendo assim, resta-nos explorar a terceira ponta deste triângulo, o autor, que durante o século XIX encontrou nos jornais e revistas lugar privilegiado para sua criação e para conduzir suas ideias ao público em um período no qual as edições dos livros eram parcas (CANDIDO, [1965], 2010, p. 90).

Marie-Ève Thérenty, considerando o contexto da imprensa francesa do século XIX, afirma que o jornal daquele período era escrito essencialmente pelos homens das letras e pelos homens políticos e aponta a incursão de grande parte desses homens das letras na direção de periódicos (2007, p.13). No Brasil, onde o jornal francês foi importante modelo, parece que o comportamento de seus homens das letras também acompanhou seus contemporâneos além-mar. Além de importantes nomes da literatura brasileira, cujas obras hoje integram o cânone literário nacional, terem escrito para os jornais do XIX, também houve aqueles que exerceram funções de gestão como José de Alencar, que assumiu a direção do *Diário do Rio de Janeiro* entre outubro de 1855 e julho de 1858.

Uma das consequências para esses escritores devido a essa produção pensada primeiramente para o jornal teria sido, de acordo com Candido, “um amaneiramento bastante acentuado que pegou em muito estilo; um tom de crônica, de fácil humorismo, de pieguice, que está em Macedo, Alencar e até Machado de Assis” ([1965], 2010, p.95).

Considerando a afirmação de Candido de que “a obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição” ([1965], 2010, p.40), estudar a relação desses autores com a imprensa do XIX, compreendendo seu papel no empreendimento jornalístico no qual sua obra é publicada, bem como o perfil ideológico deste suporte, deve auxiliar numa compreensão mais ampla de suas criações, esclarecendo alguns aspectos. Ainda, considerando outra assertiva de Candido, de que “o artista recorre ao arsenal comum da civilização para os temas e formas da obra” e que “ambos se moldam sempre ao público” ([1965], 2010, p.32), temos no jornal do XIX local privilegiado para avaliar essa relação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antonio Candido, diversas vezes, como que prevendo as críticas que receberia devido a sua maneira de encarar e estudar literatura, destacou que o estudo dos fatores externos da obra literária eram sem dúvida secundários. No entanto, necessário e auxiliar para compreender a formação e o destino das obras e, assim, a própria criação literária ([1965],

2010, p.49; p.83). Acreditamos, assim como ele, que o estudo dos jornais do XIX, como esboçou este artigo, embora dependa de um ponto de vista mais sociológico do que estético, assim como a abordagem de Candido, também se mostra necessário e deve contribuir para o detalhamento da investigação sobre os processos de formação do sistema literário no Brasil, à medida que permite esmiuçar a relação entre público-obra-autor, por meio de dados novos, hoje em dia disponíveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Márcia. Problemas de história literária e interpretação de romances. **Todas as Letras X**, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 39-52, nov. 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15529/1980-6914/letras.v16n2p39-52> . Acesso em: 09 maio 2015.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain**. O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. 2. ed. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida; MORAES, Rubens Borba de. **Bibliografia da Impressão Régia**. São Paulo: EDUSP; Kosmos, 1993. 2. v.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: CANDIDO, Antonio et al. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil.** Campinas: Ed. Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 13-22.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos.** 6 ed. Belo Horizonte, Editora Itatiaia Ltda., 2000.

_____. **Literatura e sociedade: Estudos de Teoria e História Literária.** 11 ed. Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2010.

HEINEBERG, Ilana. **La suite au prochain numéro: formation du roman-feuilleton brésilien à partir des quotidiens Jornal do Commercio, Diário do Rio de Janeiro et Correio mercantil (1839-1870).** 397 f. 2004. Tese (Doutorado) - Université de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

GRANJA, Lúcia. No rodapé dos jornais: casos do romance-folhetim. **Floema.** Vitória da Conquista, ano VII, n.9, p. 147-158, jan./jun. 2011.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: Uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SANDRONI, Cícero. **180 anos do Jornal do Commercio 1827-2007 - de D. Pedro I a Luiz Inácio Lula da Silva**. Rio de Janeiro: Quorum Editora Ltda., 2007.

SCHÜCKING, Levin L., **El gusto literario**, México – Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1960.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Malditos tipógrafos. In: SEMINÁRIO BRASILEIRO SOBRE LIVRO E HISTÓRIA EDITORIAL, I, 2004, Rio de Janeiro. **Anais do I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial.** Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/nelsonschapochnik.pdf.. Acesso em: 08 dez. 2014.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil.** Rio de Janeiro: Graal, 1977.

THÉRENTY, Marie-Ève. **La littérature au quotidien – Poétiques journalistiques au XIXe siécle**, Paris, Seuil, 2007.

ENTRE SILÊNCIOS E CONVERSAS: UM ESTUDO COMPARATISTA DE VIDAS SECAS E CONVERSAZIONE IN SICILIA

Patricia Aparecida Gonçalves de FARIA
UNESP/ São José do Rio Preto

RESUMO

O artigo "ENTRE SILÊNCIOS E CONVERSAS: um estudo comparatista de Vidas Secas e Conversazione in Sicilia" propõe uma análise das obras de Graciliano Ramos e Elio Vittorini a partir da observação de como a arte, enquanto literatura pode trazer indícios de denúncia e resistência, independente do país de origem das publicações. Na tentativa de explorar os dois autores e, suas respectivas obras, a observação buscará bases sólidas no estudo comparatista desenvolvido por Carvalhal (1999) e Etiemble (1963) que agrega a investigação histórica e a reflexão crítica em relação à literatura. Nesse sentido, a proposta buscará observar e desvendar até que ponto as questões temáticas e ideológicas podem se aproximar e se distanciar em uma estratificação social e cultural sem, contudo, deixar de verificar a relação do sujeito com o mundo, dentro de seu respectivo contexto marcado pelo costume de vida simples em um local árido e subdesenvolvido, que caracteriza os espaços descritos nos romances Vidas Secas (1938) e Conversazione in Sicilia (1941), de modo a apontar as particularidades culturais, econômicas, sociais e políticas que lhes são peculiares, com destaque para o percurso de um homem que é esquecido e massacrado pelas autoridades dominantes, que se apresenta como delação do opróbrio sofrido pelo povo**.**

Palavras-chave: Vidas Secas; Conversazione in Sicilia, literatura comparada.

O artigo "ENTRE SILÊNCIOS E CONVERSAS: um estudo comparatista de *Vidas Secas* e *Conversazione in Sicilia"* propõe uma análise das obras *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos e *Conversazione in Sicilia* (1941), de Elio Vittorini; a partir da observação de como a arte, enquanto literatura pode representar denúncia e resistência, independente do país de origem das publicações.

Na tentativa de explorar os dois autores e, suas respectivas obras, o estudo buscará observar e desvendar até que ponto as questões temáticas e ideológicas podem se aproximar em obras literárias distantes geograficamente sem, contudo, deixar de verificar como se dá o processo de denúncia e resistência nos dois romances.

Buscando ampliar a análise, pretende-se desenvolver a pesquisa ancorada na proposta de estudo comparatista de Carvalhal (1999) e Etiemble (1963) que agrega a investigação histórica e a reflexão crítica em relação à literatura.

Ao analisar as duas obras e avaliar as temáticas estudadas tanto no campo da literatura brasileira quanto da italiana observou-se um leque de possibilidades a serem exploradas como

o drama social e humano, a animalização do ser humano e a fome como representações de ausências existentes nas narrativas de Graciliano Ramos e Elio Vittorini.

Coerentemente, estes temas podem se alinhar e entrecruzar, claro que apresentando suas respectivas diferenças literárias. Portanto, a partir da observação da escrita do brasileiro Graciliano Ramos e do italiano Elio Vittorini, este trabalho propõe apresentar um olhar sobre a arte, enquanto literatura, como índice de denúncia e resistência, a partir da análise das obras *Vidas Secas* (1938) e *Conversazione in Sicilia* (1941), com ênfase na análise contrastiva da estrutura narrativa utilizada por ambos os autores sem deixar, contudo, de verificar a relação do sujeito com o mundo, dentro de seu respectivo contexto marcado pelo costume de vida simples em um local árido e subdesenvolvido, que caracteriza os espaços descritos nos romances a serem estudados: o sertão nordestino e o sul agrícola da península itálica, de modo a apontar as particularidades culturais, econômicas, sociais e políticas que lhes são peculiares, com destaque para o percurso de um homem que é esquecido e massacrado pelas autoridades dominantes, que se apresenta como delação do opróbrio sofrido pelo povo, moldando a chamada literatura da resistência.

Alfredo Bosi define a literatura da resistência como um movimento "interno ao foco narrativo", que embora preocupada com o social, não permanece apenas na superfície do plano histórico, mas que no curso do diálogo narrativo "aflora à superfície do texto ficcional" revelando os mais "autênticos" e "sofridos" valores que dão voz ao silêncio dos excluídos. Como exemplifica:

> É nesse sentido que se pode dizer que a narrativa descobre a vida verdadeira e que abraça e transcende a vida real. A literatura, com ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como lugar de fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente. (BOSI, 2002, p. 27).

No âmbito da Literatura da resistência, a escrita social de Graciliano Ramos e Elio Vittorini conduz o leitor a uma linha de pensamento que busca estabelecer um equilíbrio dialético, uma vez que ambos penetram a realidade social de seu país, adotando a linguagem como seu instrumento de expressão, utilizando a literatura como arma da resistência, mostrando por meio das letras uma forma de reação contra alienação que escraviza a população.

Pensando em um processo que possa associar os dois romances, tomamos como base os estudos de Anatol Rosenfeld na obra *Texto/Contexto* (1985) no capítulo Reflexões sobre o

romance moderno em que o mesmo propõe análises ancoradas na base de um espírito unificador para cada fase histórica:

> A hipótese básica em que nos apoiamos é a suposição de que em cada fase histórica exista certo *Zeitgeist*, um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais. Falando nestas páginas da "cultura ocidental", não tomando em conta as diversificações nacionais. Supomos, pois, que mesmo numa cultura muito complexa como a nossa, com alta especialização e autonomia das várias esferas – tais como ciências, artes, filosofia – não só haja interdependência e mútua influência entre esses campos, mas, além disso, certa unidade de espírito e sentimento de vida, que impregna, em certa medida, todas estas atividades. (ROSENFELD, 1985, p. 75-6)

Desse modo, acreditando na unidade de um espírito unificador e sentimento de vida expressos no romance brasileiro e italiano, buscaremos compará-los por meio de análises das estruturas narrativas e discursivas e observações que contrastam temas que são convergentes.

Nesse sentido, o objetivo não é comparar sob a ótica das relações intertextuais como paródias, paráfrases, estilizações e citações de um texto escrito no outro. A finalidade, certamente, é verificar e analisar as relações gerais, resultantes de informações e relações de uma época com temáticas que se entrecruzam demonstrando como cada autor conduziu seus escritos. Carvalhal (1999) afirma que comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura.

Etiemble (1963) em seus estudos sobre literatura comparada ressalta que as obras podem se convergir por terem contatos possíveis ou derivações em comum denominadas *invariantes literárias.* Com base neste pensamento, o estudioso propôs a combinação de dois métodos que, em sua época, eram considerados incompatíveis: o da investigação histórica e o da reflexão crítica.

Sendo assim, "ENTRE SILÊNCIOS E CONVERSAS: um estudo comparatista de *Vidas Secas* e *Conversazione in Sicilia"* estará ancorado na proposta adotada por Carvalhal e, consequentemente, Etiemble que agrega a investigação histórica e a reflexão crítica em relação à literatura. Tal escolha é justificada pelo fato de que quando percorremos os passos de Graciliano Ramos e Elio Vittorini, identificamos alguns pontos de contato entre a produção literária de ambos, neste caso *Vidas Secas* e *Conversazione in Sicilia*, como, também, as posturas adotadas por estes escritores, que apesar de terem tido um percurso de vida diferente não deixaram de mencionar em suas obras denúncias e protestos contra a ordem social

vigente, mesmo estando em diferentes contextos e culturas, que possuem traços e características próprias.

Nascido em Quebrangulo, pequeno município de Alagoas, no dia 27 de outubro de 1892, Graciliano Ramos logo mudou para a fazenda Pintadinho, no município de Buíque, no sertão de Pernambuco onde presenciou a seca, a fome, a peregrinação do nordestino e o descaso das autoridades para com a sua gente.

Entretanto, o distanciamento geográfico não impediu a sua instrução literária, pois desde muito jovem colaborou com revistas e jornais nordestinos e cariocas. Foi, inclusive, escrevendo textos independentes para a imprensa, reunidos em 1938 pela editora José Olympio, que surgiu *Vidas Secas.*

Em *Vidas Secas*, como em outras obras de sua autoria, o escritor deixou claro que a literatura tem a função de representar as tramas que estão intrincadas nas experiências do que foi vivido. Nesse sentido, as personagens e os lugares marginais que mostraram a miséria, a exploração e o abuso de poder fez com que se estabelecesse uma relação com o período em que a obra foi produzida, delineando um elo entre indivíduo e sociedade, traçando o espaço ocupado pelo autor no sistema social e cultural.

É neste cenário desolado que Graciliano Ramos inseriu personagens que são exploradas pelos fazendeiros e outras autoridades, como o soldado amarelo que deixou Fabiano acuado diante dos mandos do governo.

Desta forma, o escritor nos traz personagens esmagadas e submissas à aspereza da região e aos mandos das autoridades. “O certo é que ninguém ali tem condições de enxergar muito além do que se encontra à frente dos seus próprios olhos e todos se comovem quase que na pura percepção sensorial direta”. (MOURÃO, 1971, p. 125).

As amarguras vividas por Fabiano e Sinhá Vitória foram passadas para os filhos e assim por diante, pois neste processo cíclico que se repete de geração em geração e nas estações do ano, as aflições nunca terminam, pois a esperança com chegada da chuva nunca se concretizou e Fabiano junto a sua próxima geração foram obrigados a caminhar a procura de um novo trabalho, recuperando a esfera circular que constrói o elo narrativo de *Vidas Secas*.

Em outro continente, mais precisamente na península itálica nasceu Elio Vittorini, em Siracusa, na Sicília no dia 23 de julho de 1903. Rebelde e revolucionário, aos quatorze anos partiu de sua terra natal se tornando jornalista e posteriormente romancista, crítico literário e um consciencioso pensador de sua época.

Intelectual forjado pelos sentimentos experimentados no cotidiano, Vittorini desde o início de sua formação contribuiu com a divulgação da palavra, trabalhando em oposição aos

interesses do regime fascista, escrevendo obras que ilustravam uma condição humana fora do tempo e da história, aspectos inéditos da sociedade italiana: a violência do *mundo offeso*,[1] a dor pelo *gênero umano perduto*[2] e seus reflexos na condição miserável imposta ao povo.

Homem de letras, atento aos apelos da sociedade de sua época, Vittorini tomou parte da vida cultural italiana no momento em que o debate sobre a função da literatura e sua relação com a realidade social ganhavam a intensidade da resistência e atingiu seu ápice, principalmente com a divulgação dos estudos do intelectual Antonio Gramsci.

Como os intelectuais brasileiros, os literatos italianos também buscavam uma forma de comprometer-se com a realidade e vencer a situação alienante que atava os imersos na ignorância pelo domínio de interesses políticos.

Como Graciliano Ramos, Elio Vittorini desde muito jovem colaborou com publicações periódicas, como *Bargello* e *Solaria*. É, inclusive, por meio das edições regulares em *Solaria* que publicou em capítulos seu primeiro romance *Il garofano rosso*.

Como *Vidas Secas* que foi estampado primeiramente na imprensa, o romance, *Conversazione in Sicilia*, também foi publicado originalmente de forma fragmentada, no final da década de 30, junto à revista *Letteratura*.

Conversazione in Sicilia narra o retorno de Silvestro, narrador protagonista, a sua terra natal e por meio do diálogo estabelecido entre ele e as personagens que surgem ao correr do romance é que o narrador mostra ao leitor as situações de injustiça, repressão, desigualdade social e produz a sensação incomoda de algo que não está em seu devido lugar causando mal estar como a água que entra pelo sapato furado:

> Pioveva intanto e passavano i giorni, i mesi, e io avevo Le scarpe rotte, l'acqua che mi entrava nelle scarpe, e non vi era piú altro Che questo: pioggia, massacri sui manifesti dei giornali, e acqua nelle mie scarpe, muti amici, La vita in me come un sordo sogno, e non speranza, quiete.[3](VITTORINI, 1979, p. 6).

Neste romance, Vittorini preenche a narrativa com as impressões de imagens das paisagens e eventos, contemplando o leitor com um diálogo alusivo e lírico, cadenciado pela repetição de frases e termos símiles, aproximando o leitor da aspereza predominante na ilha siciliana, como as misérias das casas e o povoado como um todo.

---

[1]*Mondo ofesso:* mundo em crise
[2]*Generoumanoperduto:* gênero humano perdido
[3]Chovia enquanto isso, e passavam-se os dias, os meses, e eu tinha os sapatos furados, a água entrava pelos meus sapatos, e não existia mais nada que isso: chuva, carnificinas nas manchetes dos jornais, e água nos meus sapatos furados, amigos mudos, a vida em mim como um sonho surdo, e não esperança, calmaria. (tradução nossa)

> [...] quella scalinata tra vecchie case [...] Sapevo che mia madre abitava nei quartieri alti,ricordavo di aver salita quella scalinata quando si veniva là a trovare i nonni nella mia infanzia, e cominciai a salire[4]. (VITTORINI, 1979, p. 41)

Assim, como acontece em *Conversazione in Sicilia*, o cenário é apresentado em todo o romance de *Vidas Secas* como uma peça fundamental para ilustrar a seca, o abandono, a falta de alimento e as amargura de uma vida fadada ao acaso das autoridades. Portanto, desde o início do livro até as últimas páginas, Fabiano e seus familiares vivem diante um sertão que significa a busca incessante pela subsistência, trabalho e espaço para dormir.

> O mulungu do bebedouro cobria-se de arribações. Mau sinal, provavelmente o sertão ia pegar fogo. Vinham em bandos, arranchavam-se nas árvores da beira do rio, descansavam, bebiam e, como em redor não havia comida, seguiam viagem para o Sul. O casal agoniado sonhava desgraças. O sol chupava os poços, e aquelas excomungadas levavam o resto da água, queriam matar o gado. […]. Alguns dias antes estava sossegado, preparando látegos, consertando cercas. De repente, um risco no céu, outros riscos, milhares de riscos juntos, nuvens, o medonho rumor de asas a anunciar destruição. Ele já andava meio desconfiado vendo as fontes minguarem. E olhava com desgosto a brancura das manhãs longas e a vermelhidão sinistra das tardes. (RAMOS, 1973, p. 153).

Além das paisagens e dos cenários que representavam a miséria e a seca da aldeia siciliana e do sertão nordestino, ambos os escritores adotaram o processo do deslocar-se para narrar as mazelas e o descaso sofridos pela população italiana e brasileira.

Portanto, a viagem física e memorialística de Silvestro tem o intuito de mostrar um cenário pobre e trágico, por meio das conversas entre o protagonista e as personagens excluídas e marginalizadas que foram surgindo no seu caminho, seja no vagão do trem, no navio ou nas andanças junto com a mãe Concezione pela ilha siciliana.

> Acompanhando a mãe pela cidade nas aplicações das injeções, o protagonista tem a oportunidade de encontrar a realidade: um mundo de miséria, de doença e de fome. Neste momento, o protagonista do romance reflete sobre a vida e sobre o sofrimento das pessoas "genere umano perduto" [...]. (GOMES, 2013, p.40).

---

[4] [...] aquela escadaria entre velhas casas [...] minha mãe habitava na parte mais alta da aldeia, lembrava de haver subido aquela escada quando íamos visitar os avós, na minha infância e comecei a subir. (tradução nossa).

Podemos dizer, ainda, que a viagem geográfica e pelos fios da memória não é indiferente a Silvestro, uma vez que enquanto caminha pelo interior da Sicília até chegar à aldeia materna, demonstra uma preocupação com os sicilianos, observando a pobreza que os cercam, principalmente quando descreve as paisagens, as misérias das casas e o povoado como um todo.

A estudiosa Patrícia Peterle no artigo A Sicilia metaforizada de Elio Vittorini comentou como o escritor italiano utilizou o processo do deslocar-se em sua narrativa como forma de representação literária para delinear as problemáticas como a miséria, a fome, a exploração e a discriminação social enfrentadas pelos sicilianos.

> Em *Conversa na Sicília*, o espaço da ilha é apresentado como sendo bem distante do continente, tal distanciamento se dá, à primeira vista, pelas viagens físicas de trem e barco o que, posteriormente, é confirmado pelo ritmo e rumo tomados pela narrativa. De fato, dois percursos podem ser extraídos. Um, relativo à rota geográfica que tem como ponto de partida a cidade de Milão e, como destino, a aldeia materna; neste percurso, o protagonista se depara com situações reveladoras de aspectos da sociedade italiana que, na correria do dia a dia e com a mecanização das atividades diárias, muitas vezes, passam despercebidos diante de um cotidiano que se apresenta de forma conturbada e caótica. E outro, que se dá no espaço insular o qual, por sua vez, é apresentado com outras cores e pinceladas, capazes de perfilar uma pequena aldeia siciliana. Assim, o personagem que desde o início do romance é apresentado com uma forte inquietação – as reflexões acerca do "gênero humano perdido" estão presentes desde as primeiras páginas - , tem a possibilidade de, no reencontro com o passado, refletir sobre angústias e questões existenciais, que transcendem os aparentes limites individuais. Neste sentido, o retorno a um passado quase esquecido, as revisitações das paisagens sicilianas e, principalmente, as *conversas* com os diferentes personagens são fundamentais para o delinear e a exploração que faz Vittorini de problemáticas como o questionamento do valor do ser humano, a tomada de consciência das conseqüências da miséria e a realidade dura da opressão, do poder e da discriminação social. (PETERLE, 2009, p.84).

Como se observa, o romance personificou a imagem humana, representando a comunidade de excluídos e miseráveis, trabalhadores oprimidos e sem direitos que os regimes repressivos deixavam pelo caminho e deu voz a resistência para abrir os olhos da sociedade, instigando a reação e a denúncia.

Como Elio Vittorini, em *Conversazione in Sicilia*, que utiliza o movimento e o processo do deslocar-se geográfico e memorialístico pela ilha da Sicilia, Graciliano Ramos de

maneira semelhante adota o processo cíclico do caminhar infinito para narrar as amarguras vividas por Fabiano, Sinhá Vitória e os filhos.

Nesse sentido, trata-se de um livro de viagem em que as personagens caminham para um destino incerto, em busca de trabalho e melhores condições de vida. Ao trilhar pelas veredas desconhecidas, logo no primeiro capítulo intitulado *Mudança*, o leitor entra em contato com a áspera que obriga os sertanejos caminharem incessantemente em busca de um local seguro.

> Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. (RAMOS, 1973, p. 43).

Se em *Conversazione em Sicilia*, Silvestro viaja para reencontrar a mãe fazendo um retorno ao passado; em *Vidas Secas*, por sua vez, Fabiano e seus familiares deslocam-se por necessidade, porque precisam caminhar para tentar garantir as mínimas condições de sobrevivência.

Enfim, o que podemos afirmar é que Graciliano Ramos e Elio Vittorini utilizando a força da arte, unida à vontade propulsora de transformar a realidade e gerar ações livres que privilegiem o bem comum, elevaram a literatura ao status de arma contra as intenções de escravidão e dominação que as políticas totalitaristas impunham à sociedade.

Mediante ao uso da palavra como apoio da resistência intelectual, as duas narrativas podem ser definidas como um material bélico de maior impulso ético no combate a dominação totalitarista, tanto na Europa, como no Brasil da década de 30 e 40.

Assim, contemplando o leitor com uma escrita tecnicamente elaborada, entremeada de lirismo e alegorias Graciliano Ramos e Elio Vittorini podem ser enquadrados no cânone dos grandes escritores e intelectuais do século XX, que brindaram a literatura com suas composições, revelando uma visão realista da sociedade de seu tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOSI, Alfredo. **Literatura e Resistência.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada.** 4 ed. São Paulo: Ática, 1999.

ETIEMBLE, J. **Comparaison n'est pasraison: la crise de lalittératurecomparée.** Paris: Gallimard, 1963.

_____. **Essais de littérature (vraiment) générale.** Paris: Gallimard, 1974.

GOMES, A.C.S. **O arquétipo materno em Conversazione in Sicilia e Gli indifferenti.** 2013. 130 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pós-graduação em Letras neolatinas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

MOURÃO, Rui. **Estruturas, ensaio sobre o romance de Graciliano.** Rio de Janeiro: Arquivo Editora e distribuidora, 1971.

PETERLE, Patricia. A Sicilia metaforizada de Elio Vittorini. **Fragmentos**, Florianópilis, n.36, p.81-88, jan-jun. 2009.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas.** São Paulo, Martins, 1973

ROSENFELD, A. **Texto/contexto.** São Paulo: Perspectiva, 1985.

VITTORINI, Elio .**Conversazione in Sicilia.** 13 ª Torino: Einaudi, 1979.

A REPRESENTAÇÃO DA POLÍCIA E DO SISTEMA CARCERÁRIO NO ROMANCE-REPORTAGEM *LÚCIO FLÁVIO: O PASSAGEIRO DA AGONIA*, DE JOSÉ LOUZEIRO

Paulo Ricardo Moura da SILVA

Unesp/São José do Rio Preto

RESUMO

Nossa proposta de trabalho consiste em analisar criticamente a representação da polícia e do sistema carcerário brasileiro no romance-reportagem *Lúcio Flávio: o passageiro da agonia*, de José Louzeiro, de modo a enfatizar os aspectos políticos, jornalísticos e literários que contribuem na percepção crítica desta obra como um romance-reportagem e, por isso mesmo, uma obra que rompe com as fronteiras entre jornalismo e literatura, como ressalta Rildo Cosson (2002), para (re)elaborar uma escrita que trabalha a partir de elementos factuais, mas não se restringe ao mero registro totalizante, fiel e imparcial da realidade sociocultural.

Palavras-chave: Polícia; romance-reportagem; sistema carcerário.

O romance-reportagem emerge na literatura brasileira, com vigor, na década de 1970, época em que o país estava sob o comando dos militares, que estabeleceram um sistema ditatorial, marcado, entre outros aspectos, pela censura à imprensa. A crítica literária (SÜSSEKIND, 1984; COSSON, 2000) reconhece a censura como uma das motivações que levaram jornalistas a se empenharem na escrita de romances-reportagem como forma de poder chegar aos leitores certas discussões que seriam – ou foram – censuradas, caso estivessem publicadas em jornais.

Neste contexto em que se sente a necessidade de ir para além da escrita em jornais e revistas, escritores, sobretudo de atuação na área do jornalismo, encontram no romance-reportagem uma possibilidade de escrita que permite reelaborar informações factuais, pois, segundo as concepções de Rildo Cosson, o romance-reportagem se constitui justamente a partir da quebra de fronteiras entre

> literatura e jornalismo, discurso factual e discurso ficcional, o romance-reportagem [...] é um gênero marcado, semanticamente, pela verdade factual, sintaticamente, por artifícios do discurso realista e por padrões narrativos culturalmente determinados, e, pragmaticamente, pela denúncia social. (2000, p. 106).

Nesses termos, o romance-reportagem lança certos desafios à crítica literária diante de determinadas reformulações que ele propõe, enquanto gênero, ao romper com os limites entre literatura e jornalismo, como, por exemplo, representar, com a função de problematizar, aspectos factuais ocorridos na contemporaneidade por meio de uma linguagem elaborada a partir de elementos jornalísticos e literários.

O romance-reportagem *Lúcio Flávio: o passageiro da agonia* (1975), de José Louzeiro (1932-), ao traçar as linhas sinuosas da vida de um dos mais conhecidos marginais da década de 1970, Lúcio Flávio Vilar Lirio, elabora também a representação da polícia no Brasil neste período, de modo a denunciar certos aspectos problemáticos que constituem o universo policial, algumas vezes com críticas explícitas, apresentadas por meio da fala de algumas personagens, outras vezes, um pouco mais implicitamente, por meio da própria ação de personagens policiais na narrativa.

Tendo Lúcio Flávio e seu grupo de amigos matado dois companheiros que teriam estabelecido relações com o comprador de carros roubados Durvalino Ribeiro sem o consentimento do grupo, o que poderia coloca-los em perigo, porque Durvalino poderia estar ligado a policiais e delatá-los, o grupo empreende uma fuga, uma vez que se sabe que a polícia estará a sua procura devido a essas mortes. No capítulo III, a narrativa se desloca do acompanhamento do desenrolar das ações do grupo de Lúcio Flávio para se situar no bairro em que mora a família de Lúcio Flávio, aonde os policiais vão à busca de seu paradeiro. Nessa passagem, a representação da polícia parece ganhar destaque, acompanhada de certo tom crítico, indicado, por exemplo, pela indiferença para com os civis quando o policial se apresenta como alguém superior, e não apenas como um agente da segurança que busca garantir a tranquilidade da vida em sociedade ao se colocar a serviço de todos.

O uso da ironia por parte dos policiais é um dos procedimentos utilizados para indicar esse distanciamento que eles estabelecem em relação aos personagens civis, que permite o deboche e a desqualificação do outro: "– É pra madrinha Janaína. Não faço nada sem o consentimento dela – falou, sem se referir a ninguém./ – E ela consentiu que a gente bebesse junto? – perguntou cinicamente o policial, debochando do preto velho" (LOUZEIRO, 1975, p. 21).

Os policiais representados, especialmente no capítulo III, abusam do poder que lhes é concedido, o que divisa os demais personagens entre um sentimento de resignação e de inconformidade:

> O cabo entrou segurando Dondinho pelo braço, como se o trouxesse preso. Seu Emílio teve ganas de quebrar a garrafa na cara dos filhos-da-puta. Seu Tadeu, por trás do balcão, ficou paralisado. Era inadmissível como tratavam Dondinho. Só o preto velho não se queixava. Deixava-se sacudir, puxar, empurrar, como um boneco. O homem atacarracado o segurou com as ambas as mãos pelos ombros, obrigou-o a sentar (LOUZEIRO, 1975, p. 20).

A agressividade marca as ações dos policiais, que não percebem naqueles civis um cidadão e, portanto, um portador de direitos, mas alguém subalterno, supostamente fora da ordem social vigente, o que permitiria, segundo a perspectiva que os policiais parecem assumir, os maus tratos que os submetem. Para além da aceitação de Dondinho e o não saber como agir de Tadeu, temos o desejo de resposta à ação policial por parte de Emílio, mas, notemos bem, apenas o anseio, sua ação não chega a se concretizar efetivamente. É preciso esperar até o final do capítulo para que essa ação, de fato, aconteça: dois homens desconhecidos aparecem no bar em que estão os policiais investigando as pessoas que ali se encontram a fim de descobrirem informações sobre Lúcio Flávio, até que um deles diz aos policiais que não está naquele local para ouvir os interrogatórios deles; o policial, então, saca o revólver e atira, mas não atinge o homem, que segura o policial pela gola da farda e esmurra-o, entretanto, o tiro acerta outro policial, o que faz os policiais a saírem todos, às pressas, para socorrer o companheiro.

Em uma reportagem, diante da imediatez da informação, bem como do pouco espaço que se tem no jornal, enquanto suporte, para elaborar o conteúdo a ser comunicado, geralmente, as pessoas mencionadas no texto são apresentadas por meio de uma visão momentânea, em que não se explora elementos que vão para além da situação noticiada, mas que seriam importantes também para melhor compreender certos aspectos do que se comunica. Essa tendência em situar o acontecimento muito mais nas circunstâncias do momento em que se realizou, não raro, acaba por tender a formas dicotômicas em que, mesmo implicitamente, os lados envolvidos na situação noticiada parecem estar categorizados, muitas vezes, até sugeridos, como bons ou como maus. Este aspecto aparece problematizado no próprio romance-reportagem em análise,

no seguinte trecho: “A imaginação dos repórteres levava-os a transformá-lo numa espécie de herói de gibi, como o próprio Lúcio dizia” (LOUZEIRO, 1975, p. 173).

Pelo desejo de envolver emocionalmente o leitor, os jornalistas parecem querer transfigurar Lúcio Flávio em um ser dotado de capazes sobre-humanas, como a um herói de gibi. Esse processo de heroicizar Lúcio Flávio nas reportagens indicaria que a manipulação do real na construção de um discurso pode ser um recurso não somente do romance, mas também da reportagem. Quando a elaboração discursiva a partir do real tende a transmutações de seres reais, de modo que sua caracterização, bem como a maneira como são representados fujam a ordem cotidiana da vida humana, é grande a possibilidade que a representação seja fundamentada em dicotomias, que camuflam a complexidade da realidade sociocultural e do próprio ser humano.

Contudo, no caso de *Lúcio Flávio: o passageiro da agonia* parece não prevalecer integralmente relações dicotômicas. Exemplo disso é Lúcio Flávio ser humanizado no romance-reportagem, diferentemente do que ocorre nas reportagens referidas por Lúcio Flávio, em que ele se aproximaria de um herói de histórias em quadrinho: ele é um marginal famoso, respeitado e temido, inclusive no presídio, mas que também chora diante da precariedade da situação em que se encontra; que pratica uma série de atos contrários à lei, entretanto, foi muito injustiçado nos tempos de escola.

No capítulo III, temos dois grupos de personagens – os policiais e os cidadãos –, porém, ambos não parecem ser representados, também, a partir de uma dicotomia. Os policiais, inicialmente, se colocam com autoridade, superioridade e agressividade, mas, ao final, por falha de um policial, outro sai ferido e um civil esmurra um policial, o que faz com que os policiais saiam às pressas, como em uma retirada abrupta de derrotados, ao passo que os cidadãos ora não reagem à ação violenta dos policias, ora desejam agir, mas nada se efetiva, ora enfrentam os policias e os agridem.

Em uma relação dicotômica há um processo de polarização que fixa determinados aspectos, de modo mais ou menos estáticos, que não permitiriam que se colocasse em cena na narrativa justamente os aspectos contraditórios, ambíguos e instáveis que marcam a complexidade do ser humano e da realidade sociocultural. Nesses termos, a representação do policial e do cidadão não é dicotômica, porque, sobre muitos aspectos, busca focalizar certa multiplicidade na constituição dos personagens e

da relação que há entre eles que impossibilita compreendermos, por exemplo, os policiais estritamente como vilões brutais e os cidadãos como vítimas indefesas.

Temos ainda, no capítulo XI, um policial, coronel Hélio Mendonça, que também difere da representação brutal dos policiais ao oferecer a Lúcio a oportunidade de encontrar na pintura uma forma de reconduzir a sua vida, pois esse policial demonstra acreditar na arte como forma de sensibilizar o homem e, desse modo, humanizá-lo. O policial parece ver no presidiário não um objeto a ser depreciado, como os outros policiais já aqui mencionados, mas um ser humano que necessita de uma nova oportunidade para renovar-se: "Por que um homem como ele não era o diretor da penitenciária? Imaginava o rosto tranqüilo [sic], olhar bondoso e firme, transfixiante. Olhava as pessoas por dentro e por fora" (LOUZEIRO, 1975, p. 124).

Ao confrontarmos o romance-reportagem em análise, em sua busca por humanizar seus personagens por meio da quebra de relações dicotômicas, com a dimensão heroica que Lúcio Flávio admite perceber nas reportagens que se referem a ele, o que procura promover certa distância entre os dois gêneros, que seja suficiente para os distingui-los minimamente, podemos desconfiar da afirmação de Flora Süssekind de que os romances-reportagem "são, na verdade, grandes reportagens cujo único traço especial é saírem em livro e não em jornal" (2004, p. 101).

Não se trata apenas do suporte, como sugere a professora e pesquisadora em literatura, porque a própria mudança de suporte já provoca, consequentemente, alterações essenciais e significativas, por exemplo, na linguagem que se emprega. Nesses termos, caso a afirmação de Süssekind fosse coerente, não se justificaria que chamássemos essas obras de romance-reportagem, como ela mesma o faz, porque não seria um gênero em que estão implicados dos outros gêneros, a reportagem e o romance, já que nada teriam de romance, por se constituírem apenas como reportagem, quando muito, então, deveríamos chamar de reportagens livrescas, por serem reportagens, mas publicadas em livros e não em jornal, o que não nos parece ser o caso.

Um aspecto do romance-reportagem de Louzeiro que problematiza as palavras de Süssekind é a dimensão metalinguística do fazer jornalística que está presente nesta obra, como podemos observar na seguinte passagem: "Expliquei que jornal era doidice. Jornalista diz coisa que não faz sentido. Quem acredita, termina lelé da cuca" (LOUZEIRO, 1975, p. 91). O gênero reportagem não possibilita que surja, em suas

próprias linhas, uma reflexão sobre o modo como se constrói o discurso jornalístico, bem como sobre seus mecanismos e elementos essenciais, contudo, este procedimento é totalmente possível de realização no âmbito do romance.

Já no livro *Tal Brasil, qual romance?: uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*, fruto de sua dissertação de mestrado, Süssekind afirma que "normalmente o que se fez nos anos Setenta foi retomar casos policiais que obtiveram sucesso na imprensa e trata-los numa reportagem mais extensa que a do jornal. [...] Quebram-se as fronteiras entre jornalismo e ficção. E o que se lê são *notícias*, *informação*, e não ficção" (SÜSSEKIND, 1984, p. 174 – grifos da autora).

Há, sob certo ângulo, uma contradição na afirmação, citada anteriormente, de Süssekind: se essas obras são notícias, e não ficção, então as fronteiras entre jornalismo e ficção não foram quebradas, porque a obra se situaria claramente no âmbito do jornalismo e o rompimento dos limites entre essas duas áreas produziria uma obra que não fosse nem integralmente uma reportagem e nem um romance em sua plenitude, o que nos parece melhor caracterizar as obras em questão.

Outro elemento que aproximaria também *Lúcio Flávio: o passageiro da agonia* do romance são certas lacunas na construção narrativa que possibilitam ambiguidades e elipses, como no caso do personagem Bechara, o grande chefe que gerencia outros policiais em práticas corruptas e ilegais, como Moretti e 132 – com os quais Lúcio Flávio mantém algum contato para elaborar seus planos criminosos –, o que o faz um personagem com certa importância para a economia narrativa. Sendo elemento central para a compreensão dos esquemas articulados entre o assaltante e os policiais, poucas são as informações que de Bechara temos acesso ao longo da narrativa, de modo que se estabelecem certas tensões e ambiguidades em diferentes passagens, derivadas do ocultamento sobre a personalidade, atitudes e planejamentos dessa personagem:

> – Quero um levantamento completo da vida de Bechara, seus hábitos. Esse tipo já foi longe demais. Tá na hora de parar, de ter a cabeça arrancada do corpo, a cara nojenta amassada com uma pedra.
> – Não vai adiantar nada. Outros Bechara surgirão, tão maus ou piores do que ele. Posso conseguir o que quer, mas de pouco adiantará. (LOUZEIRO, 1975, p. 167)

Lúcio Flávio pede a 132 uma investigação da vida de Bechara, o que poderia trazer ao romance-reportagem dados mais concretos, significativos e esclarecedores

sobre o policial, mas a resposta é uma negação da importância desses dados, uma vez que matar o Bechara não resolveria o problema, porque o sistema instaurado faria surgir outro para ocupar seu lugar, o que permite a permanência de certo mistério quanto à vida e à identidade deste personagem.

Contudo, existem em *Lúcio Flávio: o passageiro da agonia* críticas explícitas a polícia como instituição, ditas por meio da fala de certos personagens, que, embora cumpram uma função política de denunciar os abusos, a ilegalidade e a violência que parte de policiais, perde-se em termos literários por torná-las tão didáticas, o que, em contrapartida, as aproximaria mais fortemente do universo jornalístico. A corrupção entre os policiais é uma dessas críticas recorrentes no romance-reportagem em análise, e ela aparece claramente nessa fala do protagonista: “Há uma verdadeira indústria de fugas no presídio” (LOUZEIRO, 1975, p. 26).

A corrupção mostra o quanto a polícia, enquanto instituição, está permeada por jogos de interesses particulares, que promovem alianças com o crime, ao invés de simplesmente combatê-lo, como seria o esperado. E isso não se dá esporadicamente, mas há um sistema muito bem organizado, que viabiliza essas práticas corruptas de forma oculta, sem que a aparência da polícia como uma instituição que promoveria a segurança em prol do bem-estar de toda a sociedade, se destrua diante da sociedade civil.

Outro aspecto a se considerar é a representação da precariedade da vida no cárcere, devastada pelas mais diversas degradações, que são expressas muito mais por meio da descrição do espaço ou por meio das ações no desenvolvimento da narrativa do que pela fala, propriamente dita, de personagens, que poderiam denunciar com suas próprias palavras as precariedades dos presídios brasileiros, aspecto de *Lúcio Flávio: o passageiro da agonia* que se aproxima mais do âmbito do romance do que do jornalismo. O jornalista reconhece na fala de quem vivencia os fatos noticiados um teor documental de grande importância para a confiabilidade de seu discurso, porém, no romance, a fala dos personagens não necessariamente tem este mesmo valor que o depoimento teria no discurso jornalístico.

Na seguinte passagem, podemos observar a representação da degradação expressa literariamente por meio da enumeração de elementos que caracterizam o espaço prisional: “naturalmente começava a ficar doente; alguma enfermidade contraída

em celas imundas, em bebedouros anti-higiênicos, nas bocas-de-boi, onde preferia sentar-se, para evitar pilhéria dos companheiros, admirando cada um que se acocorava para defecar" (LOUZEIRO, 1975, p. 152).

Podemos observar, no romance-reportagem em análise, alguns outros exemplos que representam também a degradação que os personagens encarcerados são submetidos, como, a título de exemplificação, o cárcere como um ambiente em que ratos circulam livremente pelas celas, bichos boiam no feijão oferecido como alimento, sanitários que não passam de um buraco no chão ou, no caso da solitária, não há sanitário – ou algo que possa receber esse nome –, o que obriga o presidiário a conviver com os próprios excrementos, além da lei do mais forte que pauta as relações tensivas entre alguns prisioneiros.

É, também, por meio da tortura que se coloca em cena a degradação da integridade humana no romance-reportagem de José Louzeiro, prática muito comum durante o período da Ditadura Civil-Militar, mas não exclusiva deste momento da história do Brasil. Basta nos remetermos ao longo período de escravidão que nosso país vivenciou para verificarmos que os escravos advindos da África eram submetidos a tratamentos altamente violentos, como, por exemplo, o acoitamento no tronco.

Ainda que haja diversas passagens na obra de José Louzeiro em análise em que a tortura se faz presente, é especialmente no final do capítulo IV que ela se manifesta mais fortemente. Lúcio Flávio é preso, levado à delegacia e, durante o interrogatório, diferentes métodos de tortura são aplicados ao prisioneiro para obtiver as informações desejadas pelos policiais:

> O tonel está com bastante água. Ele é retirado da cadeira e virado de cabeça para baixo. Os policiais sobem nas cadeiras, apóiam-se [sic] com os pés na borda do tonel, mergulham Lúcio de cabeça, na água. Afunda em silêncio. Bechara fica olhando o relógio. Dá um sinal, Lúcio é puxado para fora.
> – Por que mataram os coleguinhas?
> Não responde. É metido novamente no tonel. Dessa vez passa mais tempo e desmaia. Esticam ele no chão. O encapuzado que tem o estilete fura-o nas virilhas. O sangue se alastra, Lúcio estremece, olhos fechados. (LOUZEIRO, 1975, p. 33).

Em meio a ameaças de afogamento, desmaios e cortes nas virilhas, em que a crueldade parece cada vez mais se acentuar, numa progressão que desafia os próprios

limites do corpo humano, o policial encontra espaço ainda para tratar Lúcio Flávio com ironia, expressa, sobretudo, por meio do diminutivo “coleguinhas”, num tom pueril, que contrasta veementemente com o contexto brutal de tortura a que o preso é submetido. Essa ironia dá à representação do policial, nessa passagem, ainda mais crueldade do que suas ações expressam, o que intensifica a relação desigual que se estabelece durante a sessão de tortura entre Lúcio Flávio e os demais personagens que o torturam.

Nesses termos, como na passagem citada, a tortura é representada no romance-reportagem a partir da técnica de representação realista que se vale da descrição dos acontecimentos o mais próximo possível do modo como eles aconteceram no mundo ficcional ou ficcionalizado, o que é comum na escrita jornalística, que noticia os fatos ocorridos de maneira a tentar comunica-los como se os reconstituísse diante do leitor da reportagem, como podemos notar na seguinte passagem:

> O tonel está com bastante água. Ele é retirado da cadeira e virado de cabeça para baixo. Os policiais sobem nas cadeiras, apóiam-se [sic] com os pés na borda do tonel, mergulham Lúcio de cabeça, na água. Afunda em silêncio. Bechara fica olhando o relógio. Dá um sinal, Lúcio é puxado para fora (LOUZEIRO, 1975, p. 33).

Nesta passagem, a tortura é representada realisticamente de modo a enfatizar, com detalhes, os procedimentos realizados durante a sessão de tortura, como se o narrador quisesse se ater a cada instante para atingir maior precisão em sua representação. Interessante observar, no trecho citado, a ausência de elementos coesivos no início de cada frase, porque esta marca linguística parece construir, para além de um ritmo seco e tenso, o efeito de o narrador apresentar ao leitor o “passo a passo” de como se realizou a tortura representada.

Flora Süssekind (1984, 2004) alerta sobre a utilização prejudicial de uma linguagem direta e que se quer objetiva no romance-reportagem, porque, segundo a pesquisadora, o texto literário recusaria seu caráter ambíguo e ficcional em prol de uma representação que documentaria a realidade sociocultural. A crítica de Süssekind ao romance-reportagem necessita de algumas ressalvas, porque a ficcionalidade e o trabalho estético com a linguagem não são abolidos do romance-reportagem para que se possa transformá-lo em um documento, mas, como já mencionamos anteriormente, o

romance-reportagem se constitui justamente da junção de aspectos ficcionais e documentais por meio da ruptura das fronteiras entre literatura e jornalismo.

Entretanto, se considerarmos especificamente a representação da tortura no romance-reportagem, a consideração das implicações negativas de uma linguagem que busca ser objetiva, imparcial e translúcida torna-se aspecto importante de se analisar criticamente, como evidenciado na reflexão de Süssekind. A representação realista da tortura que tende ao documental pode diminuir os impactos que essa experiência de leitura implica e neutralizar, de certo modo, a experiência de um choque no leitor, abrindo portas para que a leitura das passagens de tortura seja muito mais um entretenimento do que uma reflexão crítica sobre essa experiência traumática, o que poderia esvaziar a possibilidade de uma dimensão política e ética do texto literário.

Como afirma Ronaldo Lima Lins, "o horror não pode simplesmente ser representado: ele ultrapassa qualquer possibilidade de representação" (1990, p. 36), o que desafia, portanto, qualquer escritor que se proponha a construir uma narrativa que tematize o horror, como, por exemplo, no caso do romance-reportagem de Louzeiro, a tortura, de forma que política e arte estejam, ao mesmo tempo, implicadas para que a realização estética, enquanto linguagem, representação e estratégias narrativas, seja capaz não apenas de colocar o real em cena, mas, sobretudo, problematizar, por meio de princípios éticos, a realidade sociocultural representada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COSSON, Rildo. Gênero, periferia e cânone: horizontes do romance-reportagem no Brasil. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 17, p. 23-32, jan./fev. 2002. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2222/1781>>. Acesso em: 06/08/2015.

_____. Fera de Macabu: o romance-reportagem de um condenado à morte. *Signótica*, Goiânia, n. 12, p. 99-109, jan./dez. 2000. Disponível em: << http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/7120/5041>>. Acesso em: 06/08/2015.

LINS, Ronaldo Lima. O conceito de morte na era da atrocidade. In:_____. **Violência e literatura.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990. p. 29-41.

LOUZEIRO, José. **Lúcio Flávio: o passageiro da agonia.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos.** 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. Tal Brasil, qual romance?: uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

O FANTÁSTICO, O MARAVILHOSO E O ESTRANHO, EM *CASTELLI DI RABBIA*, DE ALESSANDRO BARICCO

Pedro GRAZIANO (UNESP/IBILCE)
pedro.graziano@hotmail.com

RESUMO

Neste trabalho será elucidada a forma como se constrói a alternância dos modos literários Fantástico, Maravilhoso e Estranho na obra *Castelli di Rabbia*, do autor italiano Alessandro Baricco, e como esta alternância de modos dialoga diretamente com a proposta do fazer literário deste autor, que é valorizar a arte e a literatura na sociedade contemporânea, estabelecendo um diálogo com o filósofo Walter Benjamin, que fala a respeito da figura do narrador e do isolamento do sujeito no cenário que se observa depois das grandes guerras mundiais. Neste cenário, o homem estaria emudecido e incapaz de adquirir e compartilhar experiências devido à reprodutibilidade técnica que toma conta da sociedade. Justamente através do Fantástico, Baricco busca construir um mundo em que a automaticidade da criação literária esteja abolida, introduzindo personagens insólitos que através da desautomatização de suas ações, que destoam completamente daquilo que seria concebido como normal no mundo natural, criam um cenário em que se pode refletir a respeito da possibilidade de resistência ao emudecimento, valorizando a arte de narrar e a literatura, justamente tendo o Fantástico e seus desdobramentos como elemento desautomatizador.

Palavras chave: Fantástico, Castelli di Rabbia, Baricco, Narrador, Benjamin

O objetivo deste trabalho é elucidar a forma como se dá o emprego dos modos literários Fantástico, Maravilhoso e Estranho, como os define Ceserani (2006), no romance *Castelli di Rabbia*, de Alessandro Baricco. Na construção de seu texto, o autor cria um universo imaginário no qual todos os três modos são empregados de forma alternada, com o objetivo de dialogar com o filósofo Walter Benjamin, especialmente no que diz respeito a suas ideias sobre o narrador, o declínio da experiência e a modernidade. Os modos do Fantástico que Baricco utiliza criam alegorias que levam a reflexões a respeito do texto literário em nossa sociedade, e como este foi monetizado, perdendo o valor artesanal que teve nos tempos em que, como diz Benjamin (1996), tinha a função de aconselhar e compartilhar experiências. Será analisada a maneira como em alguns momentos no decorrer do romance há a predominância de um modo sobre o outro. Além disso, serão discutidas as diferentes concepções que teóricos têm a

respeito da Literatura Fantástica. Para a base teórica serão utilizados autores como Bessière (1974), Furtado (1985), Todorov (1984), Ceserani (2006), e Marinho (2009).

A obra *Castelli di Rabbia* foi o primeiro romance publicado pelo autor italiano Alessandro Baricco. Desde sua estreia o livro foi muito bem recebido pela crítica, tendo até mesmo recebido prêmios como *Premio Campiello* e *Prix Médicis Étranger*. Desde seu primeiro trabalho, Baricco mantem um objetivo em foco: trabalhar a arte a literatura a fim de valoriza-las na sociedade contemporânea. Um elemento muito em suas obras é o fato de criar um universo em que as regras do mundo natural, aquele que concebemos como nossa realidade, com tudo aquilo que percebemos de forma palpável, se encontram suspensas. Para criar uma obra cujo objetivo é levar o leitor a reflexões a respeito das condições da arte, cria sempre um universo que, ainda que busque traços do mundo natural para a construção de sua verossimilhança, possui sua própria dinâmica e suas próprias regras.

Este universo, com sua própria mecânica, será estudado pelo viés da literatura fantástica, havendo a alternância dos três modos literários anteriormente propostos. Quem os define como modos é Ceserani (2006). O autor tece críticas às concepções anteriores, como as de Todorov (1984), a respeito da literatura fantástica, visto que defendiam o Fantástico como um gênero literário, e não como um modo. Este seria um primeiro gênero que poderia se desdobrar em outros, a depender da natureza dos acontecimentos narrados: o Maravilhoso, caso deixasse de haver a hesitação, condição essencial na construção do Fantástico, segundo Todorov (1975, p. 48), e fosse construído um universo com regras completamente novas, ou o Estranho, no caso de haver uma explicação racional para os acontecimentos que colocam o leitor em cheque.

Já Ceserani (2006, p. 8-9) se mostra contrário à conceituação do Fantástico e seus desdobramentos em gêneros. O autor afirma que um gênero é limitado a um período histórico e a uma determinada gama de textos escritos dentro deste período, e a literatura fantástica é praticada fora de um único contexto. Não seria uma forma de escrita restrita do século XIX, sendo limitada ao romantismo europeu. Ela continua a existir, e não apenas no cenário europeu, pois é empregada no mundo todo, excedendo as barreiras que a enquadrariam como um gênero literário. Por esta razão, o Fantástico, o Maravilhoso e o Estranho seriam, na realidade, modos literários:

O próprio romance aqui trabalhado, *Castelli di Rabbia*, tem o Fantástico como modo constitutivo, e se afasta das narrativas do século XIX em muitos aspectos. Outra crítica feita a Todorov (1984, p. 81) é quanto à forma como concebe a construção

daquilo que chama gênero fantástico. Segundo o autor, para que este exista, é necessário que haja elementos que gerem uma hesitação no leitor, isto é, ele deve hesitar quanto à natureza dos acontecimentos, não sabendo se o fenômeno narrado com o qual está lidando faz parte de seu mundo natural, podendo ser explicado, ou se é, de fato, uma manifestação do sobrenatural no mundo que conhecemos.

Não se pode dizer que o trabalho realizado por Baricco em *Castelli di Rabbia* tenha como objetivo fazer com que o leitor hesite frente ao texto. Sua proposta é de desautomatização, ou seja, a partir do texto, apresentar uma situação insólita que se afaste da realidade natural para que aquilo com que o leitor está lidando seja diferente de todas as plataformas textuais com as quais se depara todos os dias de modo automatizado, sem refletir a respeito. Na dissertação de Fantin (2008), *A arte de narrar em Alessandro Baricco: à procura do velho narrador que habita em cada um de nós*, a autora faz considerações a respeito do modo como o autor trabalha na construção do universo de seus textos:

> Ao escolher, na maior parte de suas narrativas, um universo alegórico, quase mágico, suspenso, que sempre parece se abrir, diante das palavras do "Era uma vez...", Baricco delimita, a priori, seu campo de ação. Estamos adentrando as terras do "faz de conta", em que nada, aparentemente, pode ser "tão levado a sério". Não há pretensões de qualquer tipo de verossimilhaça, até porque, nosso autor não parece querer tocar os pés no chão da realidade. Para ele, assim como para toda uma linhagem de autores-herdeiros de Kafka, Joyce, Broch, etc, o realismo, enquanto expressão da realidade, no limite, pode induzir a um certo aprisionamento. (FANTIN, 2008 p. 38-39)

Fica claro, deste modo, que o intuito do autor italiano não é fazer com que o leitor hesite entre o natural e o sobrenatural em sua narrativa, e sim que este seja submergido em um universo fantasioso, diferente da realidade natural. O universo imaginário criado por Baricco, a cidade de Quinnipak, em *Castelli di Rabbia*, é propositalmente um mundo em que comportamentos e ações naturais não se encontram presentes. A desautomatização do leitor se dá justamente pelo fato de ser capaz de contrapor sua realidade com aquela apresentada no romance. A percepção de estar lidando com algo que foge a seu cotidiano seria o elemento responsável pela consolidação do Fantástico como modo presente na obra, como diz Bessière (1974):

> Escapa a Todorov que o sobrenatural introduz no texto fantástico uma segunda ordem possível, mas que é tão inadequada quanto o natural. O

> Fantástico não resulta da hesitação entre estas duas ordens, mas de sua contradição e de sua recusa mutua e implícita. (BESSIÈRE, 1974, p. 57) (Tradução nossa)[1]

Observa-se, então, que é justamente desta recusa entre nosso modo de conceber o mundo que nos cerca como o mesmo do texto literário que nasce a possibilidade de existência do modo Fantástico na narrativa. A todo o momento, Baricco busca deixar claro que aquilo que lemos faz parte de outra realidade. Cria o universo imaginário, a cidade de Quinnipak, e então inicia uma série de pequenas narrativas cujo elemento insólito será o personagem, juntamente com o objetivo que este almeja. Há o personagem Sr. Rail, que deseja construir uma linha do trem que não possua destino, com o único intuito de sentir a velocidade do trem; há também Pekisch e Pehnt, uma dupla constituída por um senhor e um garoto, sendo que o objetivo perseguido pelo primeiro é encontrar uma nota musical que o defina como ser humano, ao passo que o garoto almeja nunca crescer e perder sua inocência.

É bastante interessante a forma como o autor emprega recursos que fazem com que haja uma constante confrontação do plano mágico do romance com o plano da realidade. Muitas vezes, há a inserção de personagens ou elementos que parecem alheios à realidade paralela de Quinnipak. Encontram-se claramente desorientados frente às metas dos personagens e os acontecimentos da cidade, visto que aquilo que observam foge do que concebem como normalidade. Diferentemente do comportamento apresentado pelos protagonistas, que parecem completamente imersos no mundo de sonhos de Quinnipak, sempre focados em construir seus castelos particulares, seus objetivos insólitos, há personagens que são inseridos na história e dialogam com os primeiros, questionando justamente aquilo que os define: suas metas. Pekisch, o músico que faz consecutivos experimentos e tentativas de isolar aquela que seria sua nota musical, em determinado ponto da narrativa se endereça a um acadêmico, que se encontra fora do mundo encantado de Quinnipak, estudioso da propagação do som, relatando seus experimentos fracassados e seu insucesso na obtenção da tão almejada nota musical. Havia tentado, com a ajuda de Pehnt, falar através de um cano suspenso, lendo um livro, de modo que sua voz atravessasse toda a extensão do tubo e chegasse

---

[1]Il échappe à Todorov que le surnaturel introduit dans le récit fantastique un second ordre possible, mais aussi inadéquat que le naturel. Le fantastique ne resulte pas de l'hésitation entre ces deux ordres, mais de leur contradiction et de leur récusation mutuelle et implicite. (BESSIÈRE, 1974, p. 57)

aos ouvidos do garoto, e acaba tendo mais uma tentativa fracassada. Após a falha, caminham frustrados, buscando a voz, que teria sido perdida no processo:

> E lá se vão eles, Pekisch e Pehnt, Pehnt e Pekisch, andando ao longo do cano, um à esquerda, o outro à direita, lentamente, perscrutando cada palmo deste, curvados, procurando toda aquela voz perdida, de tal forma que se alguém os visse, de longe, certamente se perguntaria que diabos fazem aqueles dois, em pleno campo, os olhos fixos no chão, passo a passo, como insetos, e em vez disso são homens, quem sabe o que perderam de tão importante para se arrastarem daquela maneira pelo meio do campo, quem sabe se jamais encontrarão o que perderam, seria bom se encontrassem, se pelo menos uma vez, de vez em quando, nesse mundo desgraçado, alguém que procura alguma coisa tivesse a sorte de encontra-la, assim, simplesmente, e dissesse "eu a encontrei", com um levíssimo sorriso, "eu a tinha perdido e a encontrei" – a felicidade, então, seria um nada. (BARICCO, 1999, p. 32)

Neste diálogo com Benjamin, em que dois personagens buscam sua voz perdida, como o narrador descrito pelo autor alemão, que perdeu sua voz na modernidade com o advento da urbanização e o consequente isolamento do sujeito, Baricco mostra a esperança que acomete cada um destes personagens. Ainda que de forma aparentemente vã, continuam acreditando em seus projetos, e tentam enfrentar a frustração momentânea para retoma-los.

Neste universo criado que busca mostrar que a partir da arte é possível criar um estado de desautomatização do leitor, ainda que haja a presença alternada dos três modos literários da Literatura Fantástica, há, na maior parte do texto, uma predominância de um deles: o Maravilhoso. Cabe aqui uma diferenciação de todos os três modos encontrados. Ao passo que o Fantástico seria o lugar de convergência entre o mundo mágico e o mundo natural, o Maravilhoso seria um mergulho neste mundo mágico. No texto maravilhoso, os limites da realidade se encontram completamente abolidos. Ainda que se tome o mundo que conhecemos como plano de fundo para que haja uma verossimilhança que possibilite o leitor realizar sua leitura, como diz Umberto co em seu texto *Bosques Possíveis* (ECO, 1994, p. 88-89).

O universo imaginário, a cidade de Quinnipak, é um universo completamente diferente do nosso, em que impera o modo Maravilhoso. No entanto, seria impossível construí-lo sem que fossem tomados elementos que o leitor constrói dentro de sua rede simbólica. Quando se lida com o modo Maravilhoso, é necessário estar ciente que o campo de confluência entre negação do natural e a apresentação de algo que fuja a este mesmo mundo é abolido. Quando os personagens nativos de Quinnipak tomam voz para

falar sobre aquilo que acreditam e o que almejam, há uma imersão completa no mundo do Maravilhoso, isto é, um mundo que escapa completamente ao controle das leis naturais. Particularmente em *Castelli di Rabbia*, mostra-se bastante interessante a forma como se constrói este imaginário maravilhoso: enquanto que na maior parte das vezes em que há um mundo maravilhoso na Literatura este se constitui a partir da suspenção de leis físicas, havendo assim a possibilidade de acontecimentos mágicos, como a existência de seres incríveis, como monstros, fadas, anjos, demônios, ou fenômenos naturais inexplicáveis, como um personagem capaz de voar, ou se tornar invisível, na obra de Baricco o modo em questão se desenvolve a partir do comportamento dos personagens. A forma como resistem ao meio e almejam seus objetivos é o que faz com que o universo de Quinnipak seja um mundo maravilhoso, aquele no qual há a *Suspension of desbelief* (COLERIDGE in CALVINO, 2006, p. 378). O cenário do impossível é pressuposto pela leitura dentro de uma sociedade utilitária, em que tudo deve ter uma razão de ser feito, cada ato deve ser perpassado pelo "Para quê isso serve?". Em Quinnipak, este questionamento não é levantado. Os personagens buscam aquilo que desejam para se satisfazer, para alcançar seus sonhos, independentemente do que lhes seja dito.

Neste sentido, o universo imaginário de *Castelli di Rabbia* aparece como um refúgio alegórico dos personagens que buscam resistir e perseguir seus sonhos. Porém, é importante ressaltar que com a criação deste universo alegórico Baricco não busca sugerir uma fuga utópica da realidade para dentro da arte. Busca, de fato, a partir do diálogo que estabelece com Walter Benjamin, retomar alguns dos valores que possibilitavam à literatura e à arte funcionar como ferramentas para compartilhar experiências e aconselhar. Segundo Benjamin (1996), a narrativa está em vias de extinção justamente por não ser mais capaz de levar consigo um conselho ao receptor, de não possuir uma sabedoria intrínseca. Assim, Quinnipak é construída como uma fortificação de personagens que ainda buscam valorizar a narrativa e os sonhos a partir de objetivos mágicos e insólitos que seriam descartáveis em uma sociedade utilitária.

Em *Castelli di Rabbia*, então, temos o Maravilhoso não apenas como um modo literário que possibilita a criação de acontecimentos mágicos, mas também como algo que possibilita o estabelecimento de um plano narrativo que se opõe à realidade como algo pesado e ofuscante, no sentido de ser um mundo no qual há uma produção infindável de textos que acometem o leitor durante todo o tempo pelos mais variados meios midiáticos, como televisão, internet, propagandas. Esta sobrecarga de

informações seria responsável pelo emudecimento e pela anulação do texto como algo capaz de levar uma mensagem ou um conselho, já que todos estes enunciados têm como objetivo um objetivo, ou seja, todos têm sua "utilidade" dentro do quadro social.

Tendo visto a maneira como se dá o Maravilhoso dentro de *Castelli di Rabbia*, um universo que não busca emular de modo algum aquilo que temos como realidade percebida, sendo claro que, como diz Furtado (1980, p. 35) "No maravilhoso não se verifica sequer a tentativa de fazer passar por reais os acontecimentos insólitos e o mundo mais ou menos alucinado em que eles têm lugar", é então necessário contrapô-lo ao terceiro modo literário que se faz presente na obra: o Estranho. Ainda retomando Todorov, para o autor o Estranho seria o subgênero do Fantástico que seria verificável no caso da narrativa com a qual se lida, em que haveria algo responsável pela manutenção de uma hesitação, seja submetida a uma explicação racional que acabaria com qualquer dúvida quanto à sobrenaturalidade do fenômeno observado, diferentemente no que aconteceria no subgênero Maravilhoso, em que não caberia ao leitor questionar a natureza do que ocorre no texto.

Este seria, portanto, um momento da narrativa em que toda a convergência entre o natural e o sobrenatural, ou mesmo toda a submersão em um mundo mágico são desfeitos. Há a inserção abrupta de um elemento que substitui a estrutura até então responsável pela manutenção do Fantástico ou do Maravilhoso, e subitamente toda a magia parece desfeita. Na obra de Baricco, na qual o mundo maravilhoso predomina na maior parte do tempo, com a inserção de pontos que garantem também a existência do Fantástico ao longo do texto, há, por fim, a culminância no Estranho. Isto acontece porque ao fim da narrativa, no capítulo final, que destoa completamente do restante da obra, é dito que uma das personagens, Jun Rail, esposa do Sr. Rail em Quinnipak, foi quem criou toda a narrativa estando no mundo natural. Na realidade, a personagem criou toda a história e os personagens enquanto estava no porão de um navio, atravessando da Europa para a América. Como não tinha dinheiro para pagar a travessia, submete-se sexualmente ao capitão da embarcação, sofrendo constantes abusos e ofensas. Em meio a esta situação e sofrimento, a personagem narra toda a história que foi entregue ao leitor. Tudo aquilo que ocorre em Quinnipak durante o romance é fruto da narração de Jun, que todas as vezes após sofrer abusos sexuais se refugiava no mundo imaginário que criava como forma da bálsamo para seu sofrimento. Cada uma das pequenas histórias que foram contadas na obra são parte do mundo imaginário que Jun cria para se refugiar, inclusive todas as falhas e fracassos sofridos.

Ela é a própria arquiteta da construção dos castelos da cada um dos personagens, edificados a partir da raiva que sente. Mesmo que não tenha perdido sua capacidade de compartilhar histórias e experiências, mesmo que acometida tão terrivelmente por esta violência, é evidente que os principais sentimentos com os quais lida são a raiva e a frustração:

> Quem sabe que prazer existe em chamar de vagabunda a mulher com quem se está trepando? Qual o sentido? Eu sei muito bem que sou uma prostituta. Há muitas maneiras de se cruzar o oceano sem pagar passagem. Eu escolhi o de chupar o caralho do capitão Carlus Abegg. Uma troca de igual para igual. Ele tem meu corpo e eu tenho uma cabine no seu maldito navio. (BARICCO, 1999, p. 223)

Vê-se que a forma de narrar adotada até então, na qual predominava um estilo leve e agradável, é substituído por um tom bastante carregado com raiva e angústia. A personagem não esconde a dor que sente e isto fica bastante claro para o leitor. Esta é a destruição definitiva do mundo mágico até então existente no romance. Este é o mundo com o qual Quinnipak contrasta o tempo todo com o objetivo da manutenção do Fantástico. Deixa de haver a negação mútua entre os dois mundos, e o mundo real, aquele em que não há magia e encantamento, é abruptamente inserido, causando o estranhamento no leitor. Não por acaso o modo que se faz presente neste momento é o Estranho, quando não há mais nenhuma dúvida quanto aos acontecimentos narrados: tudo era parte da imaginação de Jun. Quinnipak e o texto de *Castelli di Rabbia* constituem a construção de seu próprio castelo. Assim como cada personagem buscava um objetivo aparentemente absurdo durante seus percursos, Jun busca construir uma narrativa leve e mágica em meio a tamanho sofrimento. Baricco, com a demolição deste último castelo de sonhos de um personagem, um castelo construído a partir da raiva, do sofrimento, fecha o ciclo de frustração e destruição dos sonhos e objetivos de cada um de seus personagens.

Quanto a Jun, que aparece como pertencente ao mundo natural, tendo sido criadora da narrativa maravilhosa até então conduzida, e tem seu sofrimento exposto, há, ainda assim, algo de belo a ser exaltado: a forma como, mesmo em meio à situação deplorável na qual se encontrava, foi capaz de criar a bela narrativa entregue ao leitor, e a criar personagens complexos que buscavam o tempo todo resistir à queda e às pressões, assim como ela mesma estava tentando fazer. Cada um dos objetivos de aparente impossível realização é um reflexo daquilo que ela mesma almejava: diminuir

sua dor, buscar no mundo da narrativa, uma esperança. A personagem lida com a violência assim como cada um dos leitores o faz em meio à sociedade que o bombardeia com textos e imagens, e exige que cada uma de suas ações tenha um fim utilitário, não havendo necessidade do vínculo de algum tipo de sabedoria ou conhecimento naquilo que lê, ou no que produz. Jun procura criar um mundo imaginário maravilhoso capaz de aconselhar quem tem contato com este, assim como Benjamin (1996) diz que o texto literário, que foi perdido após a modernidade, deve fazer. O verdadeiro narrador deve ser capaz de compartilhar e comunicar uma experiência, um saber que seja capaz de levar o leitor a novas reflexões. Em meio a toda a dor e sofrimento, Jun procura criar algo belo que não apenas tenha que ter sua utilidade, que deva satisfazer padrões de seu mundo, mas algo que tenha sua beleza, que demonstre a sua força, e consequentemente instigue quem recebe aquele narrar e fazer o mesmo:

> Então penso "Acabou, pelo menos por esta vez acabou", encolho-me na cama e vou até Quinnipak. Foi Tool que me ensinou issio. Ir a Quinnipak, dormir em Quinnipak, fugir para Quinnipak. De vez em quando, eu lhe perguntava "Onde esteve, que todos o procuravam? E ele dizia "Dei um pulinho até Quinnipak". É uma espécie de jogo. Funciona, quando está deprimida e não se sabe como sair da situação. Então você se enrodilha em qualquer canto, fecha os olhos, e começa a inventar histórias. O que lhe vier à cabeça. Mas deve fazê-lo com cuidado. Com todos os detalhes. Com tudo o que as pessoas falam, as cores e os ruídos. E a depressão pouco a pouco desaparece. (BARICCO, 1999, p. 224)

É em Quinnipak, com o narrar, que Jun busca seu conforto. Dentro do universo maravilhoso que cria, o qual funciona como negação de sua realidade imediata, na qual a beleza de viver aparentemente está ausente, constrói todos os castelos a partir de sua raiva. Esta é a beleza que Baricco edifica em sua narrativa: o fato de que cada um dos personagens, assim como Jun, a narradora que os criou, apresentem comportamentos avessos ao que se concebe como normalidade no mundo natural, lidando sempre com a incompreensão e o desencorajamento que seriam facilmente observáveis na sociedade utilitária, responsável pela produção e divulgação de infinitos textos cuja importância e utilidade se restringem ao momento de sua produção, tornando-se descartáveis em pouco tempo, que o autor busca criticar.

Todo o universo de *Castelli di Rabbia* serve ao propósito no qual se engaja Baricco; o de, através da criação de situações, personagens e narrativas fantásticas ou maravilhosas, estabelecer a possibilidade de, em meio à decadência que a narrativa sofre

no mundo contemporâneo, o mundo da barbárie, como ele mesmo define, estabelecer a possiblidade de existência de uma nova beleza neste cenário decaído: a beleza do ato de resistir às mutações que os bárbaros impõem a Literatura, fazendo desta um bem comerciável, desprovendo-a de toda a sua sabedoria. Isto é refletido na decadência que cada um dos personagens sofre, visto que seus projetos quase sempre fracassam, o que não desfaz a beleza do fato de resistirem. Para o autor, "é como se tivéssemos dentro de nós um velho narrador, que durante todo o tempo continua a contar-nos uma história rica de mil detalhes, que nunca se acaba". (BARICCO, 1999, p. 106). Seus personagens maravilhosos estão o tempo todo tentando contar histórias, independentemente das dificuldades que lhes são impostas, e este esforço em continuar a compartilhar e contar histórias é a beleza definitiva à qual se propõe o mundo maravilhoso criado por Baricco.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- De Alessandro Baricco:

BARICCO, A. **Castelli di rabbia**. Milano: Feltrinelli, 2007.

BARICCO, A. **Mundos de vidro**. Tradução de Elia Ferreira Edel. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BARICCO, A. **Leggendo Benjamin: tre lezioni su Benjamin al Teatro Palladium**. Disponível em <http://www.oceanomare.com/news/archivio/benjamnipalladium.htm >. Acesso em 01 set 2011.

- Sobre o autor:

FANTIN, M. C. M. B. A arte de narrar em Alessandro Baricco: à procura do velho narrador que habita em cada um de nós. São Paulo, 2008. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Italiana). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP.

- Sobre a Literatura Fantástica

BESSIÈRE, I. **Le récit fantastique: La poétique de l'incertain.** Paris: Larousse, 1974. (Collection Thèmes et Textes).

CESERANI, R. **O fantástico.** Tradução de Nilton Cesar Tridapalli, Curitiba: Eduel/UFPR, 2006.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica.** São Paulo: Perspectiva, 1975.

- Sobre a figura do narrador:

BENJAMIN, W. O narrador. In: _____. **Magia e técnica. Arte e política. Obras escolhidas.** São Paulo: Perspectiva. 1996, p. 197-222.

A NOÇÃO DE MODERNIDADE ASSOCIADA AO GÊNERO ROMANESCO

Priscila Duarte Baldini VACARI[1]

RESUMO

O presente trabalho teve por objetivo delinear a noção de modernidade como o surgimento histórico de uma nova cultura, o resultado de um novo ciclo posterior à era industrial. Os termos *moderno* e *modernidade* são alvos de reflexões por inúmeros teóricos que tentam apreender os significados dos processos individuais, sociais e culturais que se configuram ao longo da história. Podem ser vistas como palavras correlatas, mas não devem ser sobrepostas. Conforme Nelson Mello e Souza (1994) e Marshall Berman (2011), entre meados e o fim do século XVIII surge o termo *moderno* para alicerçar o rompimento entre um passado sem perspectivas e o novo momento que desabrochava, advindo com a industrialização. Moderno seria tudo o que é variante ao tempo em que se vive, ou se está vivendo. É o novo, o diferente daquilo que vem antes e, nesse sentido, de um ponto de vista ligado à historiografia, podemos relacionar o sentido de moderno como sendo concernente à modernidade. Assim, o termo *modernidade* surgiria mais propriamente entre os finais do século XIX e início do XX, e, conforme Berman (2011), o verdadeiro conceito de nossa atual modernidade poderia estar em relembrar os primeiros modernistas dos séculos XVIII e XIX para, enfim, gerar os modernistas do século XXI. Nessa esteira, devemos acentuar um ponto chave nessa caminhada das gerações modernistas, que nos leva ao contorno de nossos estudos: a tênue fronteira entre a arte e as demais atividades humanas. Dessa forma, do ponto de vista teórico, nossa reflexão resulta na discussão de termos paradoxais como tradição e ruptura, antiguidade e modernidade, continuidade e originalidade, que esboçam a noção de modernidade literária e marcam a ascensão e consolidação de um novo gênero que rompe com o tradicionalismo mais arraigado, que antes configurava na literatura até o século XIX, mais conhecido como romance.

Palavras-chave: modernidade; modernidade literária; gênero romanesco.

Os termos *moderno* e *modernidade* são alvos de reflexões por inúmeros teóricos que tentam apreender os sentidos e significados dos processos individuais, sociais e culturais que se configuram ao longo da história. Podem ser vistas como palavras correlatas, mas não devem ser sobrepostas. No entanto, faz-se necessário apresentar a origem das palavras de que trataremos:

> *modernidade* surge em 1823 com Balzac, no sentido de caráter do que é moderno; *modernismo*, na acepção de gosto, apareceu no "Salão de 1879" com Huysmans; o adjetivo *moderno* possui uma história mais longa e essa

[1] Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", campus de São José do Rio Preto/SP – Brasil. E-mail: vacaripriscila@gmail.com

> história é apresentada por Compagnon, a partir das considerações de Hans Robert Jauss (PAGOTO, *et al*, 2009, p. 241).

Entre meados e o fim do século XVIII surge um novo termo, *moderno*, para alicerçar o rompimento entre um passado sem perspectivas e o novo momento que desabrochava, advindo com o início da industrialização. Todavia, o conceito do que é moderno é sempre um conceito relativo, pois pressupõe a ideia de moderno enquanto avançado, inovador, contemporâneo, em relação a algo visto como ultrapassado e/ou convencional, bem como também é relativamente a partir de quais perspectivas, valores ou pressupostos o estamos observando. Dessa forma, moderno seria tudo o que é variante ao tempo em que se vive, ou se está vivendo. É o novo, o diferente daquilo que vem antes e, nesse sentido, de um ponto de vista ligado à historiografia, podemos relacionar o sentido de moderno como sendo concernente à modernidade.

A noção de modernidade, no aspecto próprio do termo, tende a ser delineada como o surgimento histórico de uma nova cultura, o resultado de um novo ciclo posterior à era industrial. No entanto, segundo Nelson Mello e Souza (1994), *modernidade* surgiria mais propriamente entre os finais do século XIX e início do XX, pois "surge historicamente provocando mutação radical de paradigma, quando a indústria domina a geração do produto bruto por um lado e passa a maior fonte de emprego por outro" (SOUZA, 1994, p. 35). Ou seja, não foi essencialmente a Revolução Industrial do Ocidente que trouxe consigo imediatamente a ideia de modernidade, o surgimento desta foi cunhado um pouco mais tarde.

Nessa esteira, segundo Marshall Berman (2011), a história da modernidade poderia ser dividida em três períodos. Trataremos aqui, conforme nossa linha de estudo, do terceiro período, em que houve a expansão do processo de modernização, e surgiria com o século XX, abarcando o mundo em compartilhamento de experiências, vivências e sentimentos comuns que chegaram a seu ápice em termos de extensão do movimento. Para Berman,

> existe ainda outro aspecto nessa ideia de modernismo como nada além de perturbação: ela implica um modelo ideal de sociedade moderna isento de perturbações. Com isso, põe de lado "o permanente distúrbio das relações sociais, a interminável incerteza e agitação" que ao longo de duzentos anos têm sido os fatos básicos da vida moderna. (BERMAN, 2011, p. 29).

Dessa forma, modernidade, moderno, e, consequentemente, modernismo (enquanto conceito histórico-social mais amplo aproximado do sentido estético) são termos também

calcados no sentido de modernização. Este último passou a ser empregado a campos ligados à infraestrutura do descarte, ou seja, o ideal moderno é aquele da troca, cada vez mais voraz e repentina de inúmeros tipos de mercadorias e produtos que se esvaem, desgastam ou simplesmente tornam-se obsoletas.

No entanto, é lamentável aceitar que a modernidade seja vista como algo que se estabelece de prontidão, como em um "piscar de olhos", muito além disso, sua transição pressupõe o movimento fluido que nos faz olhar para o passado, e buscar nas raízes das primeiras profusões de desejo de mudança, a transformação das forças que nos inspiram e nos propulsionam ao crescimento pessoal e emocional, a partir da difusão de conhecimento e experiências. Com isso, conforme Berman (2011) nos propõe, o verdadeiro conceito de nossa atual modernidade poderia estar em relembrar os primeiros modernistas dos séculos XVIII e XIX para, enfim, gerar os modernistas do século XXI, uma vez que para o autor,

> existe ainda outro aspecto nessa ideia de modernismo como nada além de perturbação: ela implica um modelo ideal de sociedade moderna isento de perturbações. Com isso, põe de lado "o permanente distúrbio das relações sociais, a interminável incerteza e agitação" que ao longo de duzentos anos têm sido os fatos básicos da vida moderna. (BERMAN, 2011, p. 29).

Para Teixeira Coelho (2011), num outro olhar sobre as definições concernentes que diferenciam modernismo e modernização, temos que "o modernismo é o fato, a modernidade é a reflexão sobre o fato. [...] Se o modernismo é a certeza e, não raro, a arrogância do produtor, a modernidade é a interrogação, a dúvida e a reflexão [...]" (TEIXEIRA COELHO, 2011, p. 34). Assim, a partir desse pressuposto, entendemos que a modernidade pressupõe a oscilação, a dubiedade, mas não talvez no sentido de se perder no meio do processo, ao contrário, na busca constante de questionar, de refletir sobre, ou acerca de, de pensar e repensar, sempre, sobre tudo, e não simplesmente aceitar a prontidão.

Nesse caminho, entendemos que a modernidade estético-literária é derivativa da modernidade histórico-social. Artistas são modernos à época em que vivem, mas também são produtos (tendo fascínio por esse mundo) da época em que vivem ou viveram. Sempre existiram autores modernos para cada época, pois eram considerados aqueles que escreviam para quem lhes seriam contemporâneos. O artista moderno descrê na liberdade, descrê no progresso, pois a ideia de igualdade não é humanista, é na diferença que se encontrará o melhor. Os autores chamados modernos são figuras propriamente históricas, produtos de sua época, mas também produzem um discurso anti-histórico (discurso no sentido mais amplo,

que problematiza a discussão que ocorre a partir da euforia do modernismo *versus* os efeitos colaterais que a modernidade trouxe).

Também devemos acentuar um ponto chave nessa caminhada das gerações modernistas: a tênue fronteira entre a arte e as demais atividades humanas. Dentre as discussões de termos paradoxais como tradição e ruptura, antiguidade e modernidade, continuidade e originalidade, aqui, nesse momento, poderíamos esboçar a noção de modernidade literária como associada ao nascimento de um novo gênero que rompe com o tradicionalismo mais arraigado, que antes configurava na literatura até o século XIX, mais conhecido como romance.

O gênero literário denominado romance constitui-se por ser uma forma tipicamente narrativa, ou seja, composta em prosa e que tende, em virtude disso, ao que se pode chamar de uso analítico da linguagem. Em geral, caracteriza-se como histórias longas, com vários personagens que vivenciam enredos baseados em ações, eventos e conflitos que se interligam ao longo da narrativa.

Conforme uma das primeiras teorias acerca do romance, elaborada por Bakhtin (2002), a forma romanesca configura-se como um gênero que ainda está evoluindo, sendo alimentado na era moderna e, por isso mesmo, reflexo da evolução da própria realidade literária, histórica e social da modernidade. A base do gênero romanesco fixa-se na livre invenção criadora, através da representação artística de uma realidade atual, inacabada e fluida, pois provém de uma natureza diferente dos outros gêneros, já devidamente acabados ou fechados, ou seja, estabelecidos numa forma mais ou menos reconhecível e segura.

Assim, Ian Watt (2010) constatará, acerca do surgimento do romance, que este é marcado pela experiência formal de uma cultura em transformação, a burguesa, fundada em valores como o individualismo e a originalidade. Assim, o romance seria

> a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade. (...) O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade (WATT, 2010, p. 13).

O romance, sendo um gênero sem leis nem regras fixas e tratando de assuntos da vida cotidiana em uma linguagem acessível a todos, afronta e contraria convenções,

transformando-se, ou seja, seu conteúdo possui notável poder de revelação. A partir do século XVIII, houve uma transformação quanto à constituição dos enredos de romances, com a inserção de personagens que apresentassem um maior grau de complexidade – essa advinda da possibilidade de um conhecimento pleno do ser humano, baseando-se em novas estratégias e avanços nos estudos científicos. Em meados do século XIX, os escritores enveredaram-se, então, a irem ao encontro de novas formas narrativas que fossem capazes de interpretar a tumultuada e incompatível complicação dos pensamentos, percepções e anseios de suas personagens, utilizando técnicas como "o fluxo de consciência, a escrita automática surrealista, (...) o 'realismo do ser', em que a palavra *realismo* designa não mais a descrição objetiva de um universo externo ao sujeito, mas o esboço da maneira como esse universo se transforma em subjetividade" (SANTOS, L. A. B.; OLIVEIRA, S. P., 2001, p. 29).

O pensamento crucial acerca da personagem é a de que esta não é a reprodução dos seres vivos, todavia, com o apogeu da narrativa romanesca a natureza das personagens encontra-se no interior dos modelos humanos a serem imitados. Com isso, circunstâncias psicológicas e sociais, os mistérios da criação e, consequentemente, suas próprias natureza e funções defendem a moralidade humana que supõe imitação, sendo as personagens vistas como seres antropomórficos, cuja medida de avaliação ainda é o ser humano.

Acerca dos autores modernos de cada época, ou seja, aquele que escreviam para quem lhes leriam no futuro, percebeu-se uma relativa comparação com a literatura feita até o século XVIII e a que surgiu após esse período. Houve o nascimento de um tipo de artista considerado moderno: aquele que não crê em liberdade programada, nem em progresso imposto, pois vê na ideia de igualdade uma ideia não humanista, ou seja, entende que é na diferença que se encontrará o melhor, através da progressiva valorização da imaginação. A partir desse pensamento, podemos esboçar as características do gênero romanesco, enquanto produto dessa modernidade, mesmo ainda não cristalizado, conquanto por se constituir, enfim, um estilo literário inacabado.

Em um primeiro momento é necessário frisar o porquê de o romance ser considerado a tendência aperfeiçoada da era moderna: ele é o gênero que não só melhor, mas, mais que todos os outros, expressa o real e constante fluxo transformador pelo qual o mundo passou, passa e ainda passará. O romance adiantou, e continua prevendo, o futuro evolutivo de toda a literatura e, desse modo, continua contribuindo para a renovação de todos os outros grupos literários.

Mikhail Bakhtin (2002) explicita algo crucial acerca do romance: é um gênero que não possui uma regra, um padrão normatizado como outros gêneros literários, por isso estaria

muito próximo do que conhecemos como estudo de línguas vivas, ou seja, assim como estas, o gênero romanesco também estaria em constante mutação. Dessa forma, o romance não poderia se agregar a outros gêneros literários, não poderíamos conceber uma fusão, como se a partir disso passasse a existir um novo gênero (como um "gameta" literário), ao contrário, o gênero romanesco está sempre em busca de certa supremacia literária, ou seja, ele se sobressai dentre os demais, ainda mais proficuamente no período moderno.

Diante da comparação entre o gênero romanesco e os demais, desde o seu surgimento, observou certa "romancização" que contagiou o que existia de literatura até então. Pensando-se desse modo, nas características próprias do romance que contaminaram os demais gêneros, Bakhtin (2002) vai dizer que

> eles se tornam mais livres e mais soltos, sua linguagem se renova por conta do plurilinguismo extraliterário e por conta dos estratos "romanescos" da língua literária; eles dialogizam-se e, ainda mais, são largamente penetrados pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de autoparodização; finalmente – e isto é o mais importante –, o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado). (BAKHTIN, 2002, p. 400).

Mesmo após muitos estudos e muita teorização acerca das particularidades do romance, não houve meio pelo qual pudesse reduzi-lo a um enquadramento formal, que pudesse considerá-lo um gênero embutido nos outros, que pudesse sintetizá-lo a um cânone interno. Afinal, não conseguiram, e ainda não conseguem, encontrar em todas as obras romanescas, generalizando, um atributo peculiar, comum, fixo e invariável.

É visto, portanto, o quanto há de crítica e autocrítica permeada nas obras romanescas, e essa é uma das características que diferenciará o romance da epopeia, esta última muito comparada no início das teorias sobre o gênero romanesco, quando da supremacia do romance por volta do século XVIII. Por isso, faz-se necessário, aqui, designar a caracterização própria da epopeia para que, de fato, possamos vê-la como gênero intrinsecamente separado do romance.

A epopeia poderia ser entendida como o gênero que enaltece o passado, possui contornos formais mais fechados, extremamente perfeitos e mais acabados, enquanto o romance se faz, preconiza e estabelece o presente. A relação do mundo com o passado absoluto, o auge da glorificação nacional e o isolamento da contemporaneidade tornam-se a caracterização mais límpida da epopeia, como registra Bakhtin (2002). Em suma, o epos

possui uma ossatura dura e já calcificada, sua forma poética explicava sobre antecedentes, na época em que era escrita, nunca sobre o presente real. Tudo isso, como vimos, alarga o distanciamento entre esse gênero envelhecido e o romanesco moderno.

À vista disso seria deselegante não apresentarmos, também, a fundamental diferenciação que Bakhtin (2002) fará acerca do romance, em si, e do que se preconizou como "romances gregos". Estes foram, pelo autor, chamados de "sérios-cômicos", e sua essência consiste em dizer que

> é justamente o riso que destrói a distância épica e, em geral, qualquer hierarquia de afastamento axiológico. [...] todo cômico é próximo; toda cômica trabalha na zona da máxima aproximação. O riso tem o extraordinário poder de aproximar o objeto, ele o coloca na zona do contato direto, onde se pode apalpá-lo sem cerimônia por todos os lados, revirá-lo, virá-lo do avesso, examiná-lo de alto a baixo, quebrar o seu envoltório externo, penetrar nas suas entranhas, duvidar dele, estendê-lo, desmembrá-lo, desmascará-lo, desnudá-lo, examiná-lo e experimentá-lo à vontade. O riso destrói o temor e a veneração para com o objeto e com o mundo [...]. (BAKHTIN, 2002, p. 413; 414).

Retomando e sintetizando: na epopeia o presságio, supostamente por inspiração divina, se sobressai; no romance há "uma problemática nova e específica; seus traços distintivos são a reinterpretação e a reavaliação permanentes. O centro da dinâmica da percepção e da justificativa do passado é transferido para o futuro." (BAKHTIN, 2002, p. 420). Portanto, a memória, e não a consciência cognitiva, tornou-se a base da criação e a mola propulsora da literatura antiga. O conhecimento perceptivo e experimental, bem como a prática acerca da antecipação do futuro, delimitam o gênero romanesco.

Nesse âmbito, podemos caracterizar o gênero romance tanto quanto forma inacabada, como também forma relativa e subjetiva, fruto da consciência moderna que nega o compromisso com o mundo temporal, espacial, real e absoluto, daí tempo e espaço, apresentados no romance, serem colocados bem além do que idealiza o senso comum. Nesta literatura o mundo empírico delineado propõe reflexões analíticas sobre o sujeito que toma conhecimento de si e da sociedade em que está inserido.

Torna-se importante destacarmos, aqui, que quando tratamos de sujeito literário não devemos pensar no indivíduo enquanto ser biológico, empiricamente existente. Ao contrário, pensamos no sujeito-social, o qual possui certas regularidades enquanto objeto de estudo. Posto isso, entenderemos que, assim como espaço e tempo, a narração e o narrador, colocados no romance, podem fundir-se em um plano distendidamente temporal. Ou seja, "a consciência

da personagem passa a manifestar-se na atualidade *imediata*, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance." (ROSENFELD, 2009, p. 84). O narrador, como bem colocado por Rosenfeld (2009), em muitos romances, não se apresenta fora da situação narrada, mas essencialmente aglutinado a ela, tanto que os contornos literários, a história em si e a que por ele (narrador) é contada, tendem a se confundir. No entanto, ressaltamos, aqui, que esse fenômeno passa a ocorrer após o século XIX, pois até essa época, nos romances, ocorre a predominância do narrador em terceira pessoa.

Sob a perspectiva das personagens, estas expõem suas reflexões mais profundas, assim como seus anseios e defeitos. Não se apresenta mais, como antes era feito na literatura antiga, certa plasticidade que impede o leitor de conhecer certa crítica mais arraigada. O romance traz à tona o submundo de uma sociedade ainda por se constituir, que desmorona e se refaz, que mostra seu lado mais humano e, possivelmente, o mais cruel. Nessa direção há reflexões que propõem o contorno do inacabamento do gênero romanesco. Sua imperfeição, característica que o torna ainda mais surpreendente, "desafia e desestabiliza convenções, alia continuidades e descontinuidades, reinventa-se e franqueia ao romancista liberdade de imaginação, de recriação das formas e de proposição de novos caminhos." (VASCONCELOS, 2010, p. 188).

Desde sua origem, e por quase três séculos, o espírito estarrecedor do romance, quando da apresentação da face mais humana e mais realista do homem, que já não se sente mais um ser solitário, mas parte de uma sociedade ainda que esfacelada, é uma das designações dessa inquietação que o torna um gênero inacabado e moderno. Por isso, há quase uma impossibilidade de formatá-lo a um aspecto uno, como uma receita para construí-lo.

Esse realismo, de que tratamos, vem ser o ponto chave acerca da forma incompleta. Afinal, sendo a característica mais original, ao tornar paralelo um problema epistemológico entre a história contada na obra literária e a realidade que ela imita, não evidenciando, aqui, objetividade científica, como nos propõe Ian Watt (2010), o romance "certamente procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta." (WATT, 2010, p. 11).

O rompimento com o tradicionalismo literário vigente até meados do século XVIII, o qual originou no formalismo realista de contar as histórias, tornou o romance um tipo de literatura ainda mais próxima de seu público leitor. No entanto, ao qualificarmos esse tópico, o faremos de forma sucinta, com base autoral das referências que, aqui, utilizamos, dada a complexa e profunda discussão que o contém, que não se esgota em uma única teoria, ou em um único autor.

No início do século XVIII, como informa Ian Watt (2010), o público leitor de romances era pequeno, devido, dentre outros aspectos, a questões econômicas e até mesmo à falta de instrução, que entende-se, aqui, como a "capacidade de ler e escrever a língua materna." (WATT, 2010, p. 39). No entanto, com a expansão de bibliotecas públicas, a atração pelos romances aumentou, o que pôde caracterizar, então, o tipo de leitor que apreciaria tal gênero. Diante de tal constatação, viu-se uma grande aproximação do público feminino, o que também causou certo espanto, no início, pois pensavam "que o poder corruptor dos romances [...] podia influenciar condutas e pôr em risco a virtude feminina, inspirando a desobediência ou a transgressão de normas de comportamento consideradas essenciais para a reputação das mulheres." (VASCONCELOS, 2010, p. 191).

Todavia, toda essa problemática foi superada e as mulheres, muito além de leitoras de romance, também tornaram-se escritoras desse gênero o que, de certa forma, ampliou o papel fundamental do exercício de talentos. O romance, desde o início da era moderna até os tempos atuais, mesmo enquanto forma inacabada, sendo constantemente (re)pensado e (re)constituído, ainda demonstra sua força no reconhecimento dos partícipes da comunidade para a qual é feito e sobre a qual reflete sua história, desígnios, problemas, críticas e preceitos. Assim sendo,

> o romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional [...]. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade. (WATT, 2010, p. 13).

Em suma, nosso objetivo, neste trabalho, foi propor reflexões para que constantemente se retome o fio de raciocínio e, dessa forma, se construa um ideário iluminado acerca do tema. Vimos o quanto o romance encarna e/ou cognomina a própria modernidade. Por isso, "é, entre todos os gêneros, aquele que faz do mundo, enquanto história, seu objeto, em que o caráter temporal e histórico da ação dos homens é problema sempre crucial e sempre presente para o romancista." (VASCONCELOS, 2010, p. 189).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, M. Epos e romance. In: _____. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance.** Tradução de Aurora Fornoni Bernadini, et al. São Paulo: UNESP, 1988. p. 397-428.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar.** Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

JUNKES, L. Romancistas e a teoria do romance. *Anuário de Literatura.* Florianópolis, n. 5, p. 131-158, 1997.

PAGOTO, C.; RAMOS, E.; SOUZA, A. O. O prestígio do novo na modernidade literária. In: *CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS*. 3, 2007, Maringá. Anais do CELLI de Maringá, 2009, p. 240-247.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/contexto 1**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 75-97.

SANTOS, L. A. B.; OLIVEIRA, S. P. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SOUZA, N. M. **Modernidade: desacertos de um consenso.** Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

TEIXEIRA COELHO. **Moderno pós moderno: modos & versões**. 5. reimp. São Paulo: Iluminuras, 2011.

VASCONCELOS, S. G. O romance como gênero planetário: a cultura do romance. *Novos estudos – CEBRAP*. São Paulo, n. 86, p. 187-195, 2010.

WATT, I. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding.** Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CÓRIDON E AS AMBIGUIDADES DO TEXTO

Renata Lopes ARAUJO (FCL/Unesp – Araraquara, SP)
e-mail:rlopesaraujo@gmail.com

RESUMO

Nossa pesquisa pretende investigar algumas das ambiguidades discursivas presentes em *Córidon*, obra do escritor francês André Gide. Empregando um grande número de referências a textos considerados discursos de comprovada autoridade em diversas áreas, Gide desejava conferir seriedade e um aspecto científico à sua defesa do homossexualismo. No entanto, a presença de citações e alusões com o objetivo de justificar certas opiniões foi denunciada pelo próprio escritor em vários de seus textos anteriores, e isso torna o modo como usa outros textos no mínimo ambíguo. Embora Gide tenha declarado em várias ocasiões ter escrito tal obra sem qualquer preocupação estética, tendo apenas como intuito fazer com que a homossexualidade fosse vista como algo natural, a questão do papel da literatura e de sua relação com o real está presente no texto de modo bastante evidente. Baseando-se em tal afirmação, os estudos da obra foram e são ainda conduzidos por uma perspectiva centrada quase exclusivamente na questão sexual, deixando um pouco de lado o trabalho estético empreendido por Gide. Em vista disso, nosso objetivo é o de introduzir um ponto de vista diverso nos estudos de *Córidon*, baseando-nos na análise do uso dos intertextos. Queremos com isso mostrar alguns dos mecanismos através dos quais o escritor constrói um discurso no qual a ambiguidade consistiria em fazer afirmações peremptórias e, ao mesmo tempo, questionar sua validade.

Palavras-chave: André Gide, *Córidon*, diálogo, intertextualidade.

Em 1994, um professor de física da Universidade de Nova Iorque, Alan D. Sokal, enviou à revista universitária *Social Text* um artigo intitulado “Transgredindo os Limites: em busca de uma hermenêutica transformativa da gravidade quântica”[1]. O artigo foi aceito sem problemas, embora se tratasse de um grande engodo. Mais tarde, na revista *Língua Franca*, Sokal revelou toda a estória, e explicou suas intenções:

> De fato, o primeiro objetivo desse artigo era mostrar que é possível publicar em certas áreas das ciências sociais, e em particular nas que se relacionam às ideias e ao vocabulário do pós-modernismo, praticamente qualquer documento sem sentido que apresente vocabulário científico, ainda que mal empregado. O outro objetivo era o de mostrar que os maiores absurdos podem ser defendidos apoiando-se em pensadores pós-modernos. (ELSOKATI, 2011, p. 189)

Para Sokal, muitos autores empregam um vocabulário pseudocientífico a fim de justificar ideias sem qualquer conteúdo. Em *Impostures Intelectuelles* (*Imposturas Intelectuais*), escrito em colaboração com Jean Bricmont, o físico alude a certos intelectuais,

[1] Salvo indicação, todas as traduções são de responsabilidade da autora do artigo.

pertencentes à corrente do “relativismo pós-moderno”, e que empregam em suas próprias disciplinas vários termos extraídos da física e de outras ciências, sem conhecer de fato estes últimos.

Embora pensando especificamente na pós-modernidade, o caso Sokal coloca em pauta algo antigo, a saber, o uso que pode ser feito de discursos considerados “de autoridade” e, portanto, dificilmente refutáveis. No caso das ciências exatas, as hipóteses por elas desenvolvidas podem ser constatadas através de cálculos e experiências, e por isso possuem valor de verdade; quanto às ciências humanas, sua veracidade dependeria de certas estratégias posto que, em geral, esses discursos não podem ter seus pressupostos verificados. Dessa forma, tais discursos por vezes recorrem a textos cuja veracidade é garantida pelo tempo e pela tradição. Todavia, servir-se de um discurso de autoridade pode também servir para suscitar algumas questões: conteria de fato verdades absolutas? Ou teria sido construído com o intuito de criar um “efeito de real”?

Em literatura, uma demonstração muito interessante da ambiguidade desses discursos teria sido feita por André Gide em pelo menos uma de suas obras, *Córidon*, publicado pela primeira vez em 1911. O livro apresenta dois personagens, um médico e um de seus amigos, que discutem em quatro diálogos algumas teorias sobre a homossexualidade. Entretanto, o livro não se interessa apenas por questões de sexualidade; ele também evoca, de forma subjacente, o modo como certos tipos de discurso podem ser empregados a fim de justificar qualquer ideia. E é a essa discussão menos evidente que nossa pesquisa se interessa.

A bibliografia crítica sobre *Córidon* é, de modo geral, bastante escassa, e se preocupa essencialmente em propor estudos sobre a visão da homossexualidade apresentada no livro, muito ousada para a época na qual a obra foi escrita. Tal perspectiva, sugerida pelo próprio autor, é extremamente válida, mas acreditamos que a obra também permite análises centradas no aspecto literário, muito importante nos textos gidianos de forma geral. Mais que uma defesa da homossexualidade, *Córidon* é uma defesa da literatura que reivindica a liberdade de pensamento e de reflexão do leitor, e não impõe conclusões prontas a seu público.

Alguns elementos nos permitem aventar a hipótese de uma análise mais centrada na literatura. Um deles surge com a ideia do livro, cujo “estopim” seria uma estória real, relatada na obra *L’honneur pietiné d'un domestique homosexuel en 1909 (A honra ofendida de um empregado homossexual em 1909),* resumida abaixo:

> Em 1909 o mordomo Pierre Renard foi acusado sem provas pelo assassinato de seu patrão. O principal motivo dessa acusação foi a homossexualidade que Renard nunca escondeu. Gide acompanhou atentamente esse processo no qual um homem foi punido (...) por seu comportamento “indecente”. (...) (Idem, p. 50-1)

Tal como aconteceria em outras obras do escritor, também em *Córidon* um fato real teria sido usado na gênese do texto; neste caso, a estória de Renard formaria a base de um discurso contra a discriminação sofrida pelos homossexuais. Todavia, servir-se do real como matéria literária implica obrigatoriamente em uma reformulação que retira da realidade muitos aspectos que não apresentam interesse em uma obra – ou que refutariam justamente o que se busca afirmar; no caso de *Córidon*, a defesa da homossexualidade leva em consideração apenas a prática pederasta, excluindo o lesbianismo e a transexualidade. Por isso, embora Gide queira convencer o leitor da pertinência e da globalidade de sua argumentação, deixa de lado aspectos importantes da homossexualidade. Em outras palavras, o escritor quis mostrar a normalidade de sua prática amorosa, excluindo a de muitos outros homossexuais. Assim sendo, não nos parece descabido pensar que o texto apresenta também uma problematização da estética da criação literária, isto é, o conflito entre a vida e sua estilização, evidenciando o fato de a ficção não poder ser confundida com a reprodução do real.

O projeto inicial do autor era o de escrever um texto que constituísse um diálogo com uma obra publicada por seu pai, cujo título era *A condição da mulher na Antiguidade* e na qual a homossexualidade era mostrada como prática antinatural e condenável. Embora não tenha levado adiante este primeiro projeto, o escritor conservou a estrutura da obra. O diálogo é uma forma que se presta muito bem à discussão de temas polêmicos e/ou delicados, e quando se busca objetividade em suas proposições. O livro de Gide é claramente baseado na estrutura dos diálogos socráticos (não por acaso, o subtítulo da primeira edição era "*quatro diálogos socráticos*"), cujo método consiste na condução de um interlocutor por outro a um processo de reflexão. Por meio de perguntas simples, as contradições e os preconceitos do pensamento de um dos interlocutores vão sendo expostas, e este é levado a redefinir seus valores e a pensar por si mesmo. A forma teria, portanto, sido adotada por Gide para propor uma reflexão, e seria propícia à sua intenção de confrontar ideias. O diálogo favoreceria a expressão dos pensamentos de Gide, ao mesmo tempo em que a eles conferiria uma imagem menos pessoal. A discussão filosófica apresentada no texto dá a impressão de ser fruto apenas da razão e da lógica, e isso deveria levar o leitor a considerar vários pontos de vista antes de construir o seu.

A forma usada por Gide faria parte de sua estratégia de convencer o leitor da seriedade de sua argumentação. Para isso, o escritor teria adotado uma postura didática, fazendo uso dos diálogos socráticos: mais importante do que convencer, o escritor teria buscado levar o leitor a

refletir. De fato, tais estratégias são empregadas com o intuito de conduzir o leitor a reconsiderar suas opiniões sobre a homossexualidade, especialmente se são semelhantes às do narrador. Entretanto, se esse questionamento acontece, ele também é resultado da construção de um discurso no qual a ironia não está excluída. O protagonista possui o saber, controla os diálogos e apresenta argumentos difíceis de ser rebatidos. Além disso, escolhe exemplos ideais para suas teorias, e que corroboram bem seu discurso. Já o narrador é relegado ao plano da argumentação deficiente, que não tem como destruir a linha de raciocino do amigo.

A fim de que seu livro não fosse uma mera "defesa da pederastia" baseada apenas em sua experiência pessoal, Gide compõe um texto repleto de referências a textos científicos e literários – a alusão às *Bucólicas* de Virgílio é evocada pelo próprio título da obra. Embora o autor tenha afirmado não ter preocupações estéticas em seu texto (GIDE, 1924, p. 9), tal questão não pode ser deixada de lado no caso de um escritor como Gide. Dessa forma, a afirmação feita pelo autor precisa ser considerada de modo parcial, pois talvez tenha sido feita como uma forma de levar o leitor a se preocupar mais com o assunto principal para o autor, a homossexualidade como tendência natural. Inserindo em seu texto tantas referências, é lícito que nos indaguemos a respeito de seu uso, e que tentemos compreender o modo como aparecem na obra.

A construção da obra apresenta vários pontos ambíguos, dentre os quais um dos mais interessantes é, justamente, o uso das citações. O próprio fato de Gide ter escolhido uma forma bem estabelecida na tradição filosófica e literária é prova de sua intenção de dar a seu texto não apenas um caráter sério, mas igualmente de legitimar seus argumentos. No entanto, o próprio uso dessas citações cria uma espécie de efeito perverso, pois diante de um personagem como o doutor Córidon, cujos conhecimentos são vastos e cuja argumentação tem por base toda uma tradição literária extremamente sólida, é muito difícil não aderir a suas ideias.

Um aspecto interessante e que reforça nossas hipóteses é o fato de o texto questionar o uso feito pelo médico de seus conhecimentos, e o melhor exemplo disso nos é dado pelo narrador, que revela a estratégia de Córidon: "Sei que você tem leitura. Numa biblioteca bem provida, procurando bem, encontra-se o que se quiser." (GIDE, 1971, p. 23). A frase acima também pode ser interpretada como a crítica à ideia da homossexualidade como tendência normal na natureza, mas também pode ser vista – e é desse ponto de vista que nós a consideramos – como um sutil aviso ao leitor para que perceba a potencialidade escondida por trás de cada texto. Parece que o texto pretende levar o leitor a desconfiar da veracidade de

discursos e argumentos de autoridade e a se perguntar se tal impressão não é resultado de estratégias que resultariam em um “efeito de real” nessas obras.

Nosso objetivo é o de investigar alguns aspectos que nos parecem importantes para compreender o modo como, ao mesmo tempo em que Gide pretende levar seu público a rever as ideias mais comuns sobre a homossexualidade, o livro também foi escrito com o intuito de questionar os bastidores da escritura literária e o modo através do qual se constroem os argumentos de autoridade. Para isso, a pesquisa se concentrará em três pontos: a construção do diálogo socrático e as estratégias argumentativas de Sócrates, o uso do discurso autoritário em um texto que defende a liberdade de pensamento do leitor e a noção de literatura como espelho do real.

No primeiro ponto, queremos analisar o modo como Sócrates apresenta argumentos para os quais seus interlocutores não têm respostas à altura. Baseando-se na lógica e na razão, os personagens que interagem com Sócrates só podem concordar com ele – mesmo quando terminam em uma aporia os diálogos não trazem o predomínio da argumentação dos interlocutores. O discurso socrático é incontestável porque é montado para sê-lo e, diante disso, é possível apenas aceitar a lógica implacável do filósofo. Em *Córidon* o mesmo acontece: o médico conduz o diálogo de modo a fazer com que o interlocutor descubra as falhas de seu pensamento. Mas é ele o condutor: não há muitas maneiras de escapar de sua lógica e, diante dela, o interlocutor é obrigado a rever suas opiniões, assim como o leitor. A forma dada por Gide a seu texto certamente teve como motivação principal conferir seriedade a seus argumentos, mas podemos também dizer que ela contribui para a imposição de uma linha de pensamento à qual é difícil se opor.

O segundo ponto no qual concentraremos nossa análise está ligado ao livre-arbítrio que Gide pretende conceder a seu público. De acordo com Córidon, seu objetivo não é demonstrar o quanto suas ideias sobre a homossexualidade estão corretas, e sim fazer com que as pessoas compreendam que:

> a importância de um novo sistema proposto, de uma nova explicação de certos fenômenos, não se mede apenas por sua exatidão, mas também, e sobretudo, pelo impulso que dá ao espírito para novas descobertas, novas verificações (...), pelos caminhos que abrem, pelos impedimentos que afasta, pelas armas que fornece. (GIDE, 1971, p. 61)

No entanto, o embasamento científico, histórico e literário de sua argumentação, diante de um interlocutor cujas ideias são baseadas essencialmente no senso comum não parece favorecer opiniões contrárias às emitidas pelo médico. Em outras palavras,

acreditamos ser mais fácil aderir ao que diz Córidon; caso contrário há o risco de se identificar ao interlocutor do médico, literato ignorante em várias disciplinas, em especial quanto às ciências naturais, algo que o médico faz questão de deixar bastante claro: "Tampouco era a um cientista que eu me dirigia, mas a você, em que pressinto certa ignorância em matéria de história natural." (GIDE, 1971, p. 28). Queremos com isso mostrar o quanto o texto de Gide é ambíguo, escrito de forma a fazer algumas afirmações e questioná-las ao mesmo tempo.

Quanto ao terceiro aspecto a ser estudado, o uso da literatura feito pelo doutor Córidon ao longo do texto põe em pauta algo feito por muitos personagens de Gide, que se servem dos textos como apoio para suas ideias e ações. Em geral, esse uso é denunciado por Gide, pois tais personagens se enganam sobre sua própria natureza ou tentam enganar aos outros e são insinceros nos dois casos. É o caso de uma citação de Racine presente em um livro intitulado *La Porte étroite*, e atribuída pela personagem Alissa a Corneille: a jovem acredita controlar seus sentimentos com os personagens cornelianos, mas sua conduta é regida de modo passional como acontece com os protagonistas das tragédias de Racine (Cf. MASSON, 1986). Servindo-se da mesma forma das referencias literárias, talvez o escritor estivesse nos mostrando justamente o modo como tal uso é feito, e sugerindo ao leitor que tirasse suas próprias conclusões a respeito. Nessa parte, nosso objetivo será o de tentar entender os mecanismos através dos quais o escritor parece aderir à ideia de literatura como espelho do real para depois questioná-la, ou melhor, levar o leitor a se perguntar sobre a pertinência ou não de pensarmos o texto literário dessa forma.

Ao empreender uma análise baseada essencialmente em questões literárias, não queremos de modo algum negar a importância da obra com relação à problemática nela exposta, ou de questionar sua validade: queremos apenas entender algumas das ambiguidades presentes no texto, ocasionadas principalmente pelos mecanismos de utilização do intertexto em *Córidon*. Até aonde pudemos constatar, tal estudo ainda não foi empreendido pela crítica gidiana e nossa pesquisa poderia contribuir, neste sentido, para introduzir um novo ponto de vista nos estudos da obra.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

ELSOKATI**,** C. A. **André Gide au miroir de la critique : « Corydon » entre oeuvre et manifeste.** Thèse présentée à l'Université de Paris-Est Créteil. UER de Littérature Française. 2011.

GIDE, A. **Corydon.** Paris: Gallimard, 1925.

_____. **Córidon.** Tradução de Hamílcar de Garcia. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.

_____. **Prétextes *suivi de* Nouveaux Prétextes**. Paris: Mercure de France, 1990.
_____. **Journal 1887-1925**. Paris: Gallimard, 1954.

_____. **Journal 1889-1939.** Paris: Gallimard, 1959.

GIGNOUX, A.C. **Initiation à l'intertextualité.** Paris: Editions Ellipses, 2005.

GOMEZ-GÉRAUD, M-. C. & LEVILLAIN, H. **Les modèles de la création littéraire.** Paris: Centre de Recherches du département de français de Paris X, 1989.

GOLDHILL, S. **The poet's voice: essays on poetics and Greek literature.** Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

GOULET, A. (Ed.) **La chambre noire d'André Gide.** Paris: Le Manuscrit, 2009.

HUTCHINSON, H. **Théories et pratique de l'influence dans la vie et l'oeuvre immoraliste de Gide.** Fleury-sur-Orne: Minard, 1997.

ISER, W. **L'appel du texte.** Tradução de Vincent Platini. Paris: Allia, 2012.

KERFERD, G. B. **O movimento sofista.** Tradução de Margarida Oliva. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

KOPP, R. & SCHNYDER, P. (Ed.) **Gide et la tentation de la modernité**. Actes du colloque international de Mulhouse (25-27 octobre 2001). Paris: Gallimard, 2002.

LABORDERIE, J. **Le dialogue platonicien de la maturité.** Paris: Les Belles Lettres, 1978.

LACHASSE, P. **La mythologie dans l'oeuvre d'André Gide**. Thèse pour le doctorat de 3ème cycle. Université de Paris-Sorbonne. UER de Littérature Française, 1982.

LEGRAND, J. **André Gide : de la perversion au genre sexuel.** Paris : L'Harmattan, 2012.

LESTRINGANT, F. **André Gide l'inquiéteur. Le ciel sur la terre ou l'inquiétude partagée (1869-1918).** Volume 1. Paris : Flammarion, 2011.

LIMAT-LETELLIER, N. & MIGUET-OLLAGNIER, M. L'intertextualité. **Annales littéraires de l'Université de Franche-Conté**. Nº 637. Paris : Les Belles Lettres, 1998.

MARTIN, C. ***La maturité d'André Gide: de* Paludes *à* L'Immoraliste.** Paris: Klincksieck, 1977.

_____. ***André Gide ou la vocation du bonheur*. (1869-1911).** Volume 1. Paris: Fayard, 1998. v. I.

MARTY, Eric. **André Gide : qui êtes-vous ?** Paris : La Manufacture, 1987.

MASSON, P. Production-Réproduction : l'intertextualité comme principe créateur dans l'oeuvre d'André Gide. In THEIS, R. & SIEPE, H. T. (Ed.) **Le Plaisir de l'intertexte. Formes et fonction de l'intertextualité : roman populaire, surréalisme, André Gide, Nouveau Roman.** Frankfurt am Main: Peter Lang, 1986.

_____. & WHITTMANN, J-. M. **Dictionnaire Gide.** Paris: Classiques Garnier, 2011.

_____ & CLAUDE, J. (Coord.) **André Gide et l'écriture de soi.** Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2002.

MAZIERE, F. **A análise do discurso: história e práticas.** Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

OLIVEIRA, C. R. et alli (Org.) **Filosofia e homoafetividade.** Passo Fundo : Méritos, 2012.

OLIVER, A. ***Michel, Job, Pierre, Paul. Intertextualité de la lecture dans* l'Immoraliste *de Gide*.** Paris: Lettres Modernes Minard, 1979.

PLATON. **La République.** Traduction de Robert Baccou. Paris: Libraire Garnier, 1966.

_____. **Le banquet.** Présentation et traduction par Luc Brisson. Paris : Flammarion, 2007.

_____. **Gorgias.** Traduction, introduction et notes par Monique Canto. Paris : Flammarion, 2007.

_____. ***Cratyle*.** Traduction, introduction, notes bibliographie et index par Catherine Dalimier. Paris : Flammarion, 1998.

_____. **Le Sophiste.** Traduction, introduction et notes par Nestor-Luis Cordero. Paris : Flammarion, 1993.

_____. **Oeuvres complètes.** Paris : Les Belles Lettres, 1924.

PIEGAY-GROS, N. **Introduction à l'intertextualité.** Paris: Dunod, 1996

PIERRE-QUINT, L. **André Gide.** Paris: Stock, 1952.

RABAU, S. (Coord.) **L'intertextualité.** Paris: Flammarion, 2002.

REID, V. **André Gide and curiosity.** Amsterdam, New York: Rodopi, 2009.

REYNAUD, L. **La crise de notre littérature: des romanciers à Proust, Gide et Valéry.** Paris: Hachette, 1929.

SCHILDT, G. **Gide et l'homme.** Paris: Mercure de France, 1949.

SCHNEIDER-BALLOUHEY. **L'Ironie dans les œuvres romanesques d'André Gide.**

Frankfurt: Peter Lang, 1977.

TASSEL, A. (Coord.) **Narratologie. Nouvelles approches de l'intertextualité.** Nice: Publications de la Faculté de Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, 2001.

THEIS, R. & SIEPE, H. T. (Ed.) **Le Plaisir de l'intertexte. Formes et fonction de l'intertextualité : roman populaire, surréalisme, André Gide, Nouveau Roman.** Frankfurt am Main: Peter Lang, 1986.

A INVENÇÃO DE MOREL: A DUALIDADE HUMANA NA OBRA DE ADOLFO BIOY CASARES

Renata Silva FARIA

PPGEL/UNEMAT/CAPES – MT

renata.silvafaria@gmail.com

RESUMO

A presente pesquisa tem o objetivo de elaborar uma interpretação da obra *A invenção de Morel*, escrita pelo argentino Adolfo Bioy Casares e publicada em 1940. Em nosso estudo, buscamos demonstrar o jogo simbólico de contrastes entre morte/imortalidade; eternidade/fragmentação; realidade/imagem para entendermos como o humano é representado e abordado nesta narrativa. Para tanto, iniciamos o trabalho com uma contextualização histórica sobre o surgimento da Literatura da Argentina no século XIX. Logo depois, sintetizamos o contexto da Literatura no país no início do século XX a fim de compreendermos em que situação Bioy Casares iniciou sua produção literária e sua importância no meio intelectual da época. Sequencialmente, destacamos alguns aspectos da narrativa que confirmam a qualidade literária da obra. Em nossas abordagens, baseamos nosso conceito de texto clássico a partir das leituras de Madalena Machado, Ítalo Calvino, Harold Bloom e Pierre Bourdieu. De maneira geral, nossa interpretação de *A invenção de Morel* busca ressaltar sua qualidade estética e seu valor literário, uma vez que esta obra faz pensar e sentir. Este romance não trata apenas das projeções imagéticas enquanto representação da utopia do fugitivo e de Morel, personagens principais da trama, uma vez que esta questão contém um elemento universal, já que o contraste real/ideal é um aspecto central no estudo da condição humana. Enfim, a forma como esta narrativa foi construída, evidenciando contrastes entre o efêmero e o eterno, a realidade e a imagem, resultou numa obra que aborda não só os efeitos das projeções a partir do invento de Morel, mas vai além, o que fica em primeiro plano é a maneira como o humano significa-se em sua duplicidade.

Palavras-chave: *Adolfo Bioy Casares; eternidade; incompletude; valor literário.*

Este artigo tem como objetivo situar a produção literária de Adolfo Bioy Casares na historiografia da literatura argentina, destacando qual período marcou sua escrita, para então discutirmos porque a obra *A invenção de Morel* pode ser considerada um clássico. Para tanto ressaltaremos questões estéticas do texto, bem como a qualidade e a harmonia entre a forma e o conteúdo. Nossa pesquisa tem como base as leituras e discussões feitas durante a disciplina de *História Literária e a Formação do Cânone Brasileiro*. Nossa concepção de clássico terá como base os estudos de Madalena Machado, Ítalo Calvino, Harold Bloom e Pierre Bourdieu. As abordagens que faremos neste trabalho restringem-se a obra *A invenção de Morel*, pois

discutir o projeto estético de Adolfo Bioy Casares exige que façamos uma pesquisa mais intensa, além do fato de sua produção ser consideravelmente grande. Em suma, nossos apontamentos baseiam-se em vários aspectos deste romance, uma vez que uma narrativa de qualidade é construída a partir de vários elementos. Como recorte para esta pesquisa, nos ateremos ao jogo de contrastes entre morte/imortalidade; eternidade/fragmentação; realidade/imagem, a fim de mostrar como a construção da narrativa a partir destas dualidades possibilita a abordagem do humano como um ser duplo, incompleto.

Para tanto, iniciaremos com uma breve contextualização da formação histórica da Literatura na Argentina para fazermos uma conexão com o período literário no qual situa-se o autor Adolfo Bioy Casares. Assim como foi discutido nas aulas da disciplina de *História literária e a formação do cânone brasileiro*, a Literatura sempre esteve entrelaçada à história, uma vez que nos permite adentrar o universo de pensamentos que estavam em vigor em diferentes épocas e sociedades. Ou seja, a história da literatura acompanha o surgimento e formação do pensamento do Homem em seus diferentes contextos sociais. Portanto, a Literatura na Argentina surge como uma busca pela constituição de uma nação, de uma identidade ao seu povo. Em seu texto **A formação da nação e o vazio na narrativa argentina: ficção e civilização no século XIX**, José Alves de Freitas Neto faz uma contextualização histórica para compreendermos o pensamento da literatura da época. Segundo Neto, a produção literária na Argentina do século XIX moldou-se como uma literatura de fundação, a qual tinha o objetivo de "(...) sinalizar os espaços de cada grupo étnico, social e político dentro das disputas internas dos países que se originaram do antigo Império Espanhol." (NETO, S/D, p.190). Logo, o texto literário tornou-se uma ferramenta para definir esta civilização. Ressaltemos que a definição da obra fundadora da Argentina é uma grande polêmica para os estudiosos, mas não nos ateremos a esta questão, pois não é o objetivo deste trabalho. Em linhas gerais, um dos textos fundadores da Literatura Argentina foi escrito em 1845 por Domingo Faustino Sarmiento e intitula-se *Facundo: civilização e barbárie*. Este dilema sintetiza os conflitos estabelecidos entre dois campos políticos: os unitários (que representavam o progresso de Buenos Aires) e os federalistas (que representavam a continuação e manutenção das províncias). Em suma, os projetos de progresso da Argentina consistiam no processo de civilização da nação a partir do modelo europeu. Com isto, "Entre o Velho Mundo civilizado e a América bárbara, a cidade de Buenos Aires era vista como um posto avançado da civilização e isolada num continente "vazio" e selvagem." (NETO, S/D, p.191). Esta tentativa de civilizar o povo argentino

consistiria num “apagamento” dos camponeses/gaúchos e dos indígenas de tal processo, pois eles eram a representação da barbárie, deste vazio que dificultava o progresso urbano.

O conto *El Matadero*, publicado em 1871 por Esteban Echeverría, um dos literatos conhecidos como a Geração de 37, através da literatura, denunciava as práticas violentas que oprimiam a população e registrava o modo como ocorreu esse processo de constituição de uma nação moderna. Logo, “As fronteiras que identificamos na literatura argentina do século XIX nos permitem ler aquela nação.” (NETO, S/D, p. 199). Portanto, percebemos que essa busca pela independência da nação foi fundamental no passado deste país, e para isso a Literatura foi um recurso essencial para entendermos este conturbado processo de civilização.

Estas observações sobre a Literatura argentina do século XIX são importantes para entendermos o momento de seu surgimento. Mas, a época que nos interessa nesta pesquisa é o século XX, por ser neste momento que Adolfo Bioy Casares vai fundamentar sua produção literária. Com relação ao contexto literário da Argentina no século XX, Marengo (2014) nos explica que até meados da década de 1930 a produção literária apenas prolongava modelos de vanguardas dos anos anteriores. A década de 30 pode ser considerada como o início da transição na literatura do país. É o momento em que Jorge Luis Borges publica um dos seus primeiros textos reconhecidos *Historia universal de la infamia*. Marengo ressalta ainda que esta época foi caracterizada pela volta do conservadorismo político através de um golpe de estado. Com isso se estabelece um ambiente de crise e turbulência na Argentina. Para combater este panorama, alguns autores buscam enfatizar o nacionalismo através da Literatura e ganha força a corrente estética do realismo regionalista que concentra-se no retorno das origens do gaúcho, o qual no século XIX foi tratado como bárbaro e considerado um problema para o progresso argentino. Em meio a estes difíceis acontecimentos no país, depois de mortes de escritores importantes e a falta de expressão intelectual, apenas no início dos anos 40 começa um movimento para reestabelecer a produção literária do país. Entre esta tentativa destaca-se a revista *Sur* e alguns de seus componentes, entre eles Borges e Bioy Casares, que buscam aproveitar este estado de vazio para propor novas formas de produzir literatura.

Pois bem, é nesta complicada situação que Borges e Bioy Casares elaboram em 1942 a obra de contos policiais *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, assinado pelo autor fictício Honorio Bustos Domecq. Em 1946 publica-se *Um modelo para la muerte*, escrito também ficcionalmente por Suárez Lynch, discípulo de Bustos Domecq. Como destaca Marengo (2014), estas obras foram publicadas em um momento de grande alcance da revista *Sur*, logo a repercussão destes textos estava diretamente ligada ao seu prestígio. Enfim, Borges e Bioy

Casares são considerados escritores importantes na Argentina do século XX por criarem e defenderem a renovação da literatura a partir do fantástico e lançarem suas ideias no campo intelectual propondo uma nova percepção e discussão sobre a formação do cânone literário argentino.

Como podemos perceber, Adolfo Bioy Casares foi um escritor que contribuiu muito para sua contemporânea literatura. Seus textos iniciais foram resultado de um movimento de ideias e pensamentos de inovação. Bioy Casares (1914-1999) membro de uma família abastada, começou a escrever ainda muito jovem. Antes de sua obra prima, Casares havia publicado alguns títulos, entre eles, *Luis Greve, muerto* (1937). Porém, por considerá-los imaturos e de pouca qualidade literária, retirou-os do catálogo de suas obras. E assim, em 1940 publicou seu romance mais famoso *A invenção de Morel*. Esta obra é considerada um marco de sua produção, pois representa a materialização do fantástico em sua escrita e o amadurecimento de suas ideias. Vale lembrar que este romance foi elaborado a partir de um pequeno conto *Os namorados em cartões-postais* escrito em sua juventude e serviu de ponto de partida para retomar a questão da imagem, mas agora em uma escrita mais desenvolvida.

Portanto, para iniciarmos nossa discussão, faremos uma síntese do enredo de *A invenção de Morel*. Este romance é narrado pelo personagem do fugitivo, que não possui nome e quase nada sabemos sobre ele. O único fato que está explícito é que trata-se de um perseguido pela justiça. Em seus relatos, sabemos que durante sua fuga conheceu um comerciante italiano que contou a história de uma ilha assombrada, na qual, segundo boatos, um grupo de amigos por volta de 1924 construiu um museu, uma capela e uma piscina, mas que ninguém conseguia nela sobreviver, pois é "(...) foco de uma doença, ainda misteriosa, que mata de fora para dentro. Caem as unhas, o cabelo; morrem a pele e as córneas dos olhos, e o corpo sobrevive oito, quinze dias." (CASARES, 2014, p.18). Para não ser capturado pela polícia, o fugitivo decide partir, mas ao chegar lá, observa várias pessoas que circulam livremente, dançando, conversando, tomando banho de piscina e vivendo tranquilamente. Suspeitando ser um plano para capturá-lo, o fugitivo mantém-se escondido em pântanos. Durante suas observações secretas apaixona-se por uma bela mulher que contempla todos os dias o pôr-do-sol. Com o tempo, descobre que a mulher chama-se Faustine e o homem que frequentemente vem encontrá-la é Morel. Movido pela paixão e pelo medo de perdê-la o fugitivo declara-se várias vezes, mas Faustine não esboça nenhuma reação, tratando-o com total indiferença.

Todo este mistério perturba o intruso até que um dia ele adentra o museu e assiste a uma reunião dirigida por Morel, o qual revela sua invenção a todos seus amigos presentes na

ilha. Morel declara que inventou uma máquina capaz de captar não só a imagem, como também todos os sentidos (visão, tato, paladar, olfato e audição) de quem é exposto a ela. Desta forma, o fugitivo descobre que tudo o que passou dias observando são apenas projeções dos dias que aqueles amigos viveram reunidos. Eram imagens repetidas de um paraíso que Morel criou para si. Logo, a moléstia na verdade era o resultado da exposição à radiação da máquina, ou seja, a morte.

Quando percebe que sua amada Faustine não é real, na verdade é uma projeção, o fugitivo passa dias tentando descobrir como a máquina funciona, e quando finalmente consegue manipulá-la, grava seu próprio disco, no qual projeta-se para viver eternamente ao lado de Faustine. Neste momento, resta-lhe apenas um pedido: "Ao homem que, baseando-se neste informe, inventar uma máquina capaz de reunir as presenças desagregadas, farei uma súplica. Procure-nos, a Faustine e a mim, faça-me entrar no céu da consciência de Faustine. Será um ato piedoso." (CASARES, 2014, p.85).

Agora que já sintetizamos o enredo do romance, comecemos nossa interpretação por alguns aspectos da narrativa. O narrador está em primeira pessoa e quem nos conta a história é o personagem fugitivo. Não sabemos seu nome, ou seja, sua identidade não nos é revelada. Outro fato é que o narrador não se trata de um personagem elevado, com um caráter inquestionável, pelo contrário, estamos sendo conduzidos pelos relatos de um fugitivo da justiça. Logo, nós leitores desconfiamos da origem do narrador. Este jogo de acreditar ou não na veracidade dos relatos do narrador são postos desde o início da obra. Para reforçar a dúvida nos leitores, durante a narrativa encontramos nove notas, elaboradas por um intitulado editor que questiona as afirmações do fugitivo. Todas as notas contradizem o narrador, como podemos observar logo no início, quando o fugitivo diz que a ilha chama-se Villings e faz parte do arquipélago Ellice, a nota contradiz afirmando: "[1] Duvido. O narrador fala de um morro e de árvores de várias espécies. As ilhas Ellice – ou *das lagunas* – são baixas e não têm nenhuma árvore além dos coqueiros arraigados no pó de coral. (NOTA DO EDITOR)" (CASARES, 2014, p.19). Destacamos também outra nota: "(...) como em toda passagem duvidosa, preferimos o risco das críticas, a fidelidade ao original. (NOTA DO EDITOR)" (CASARES, 2014, p.79). Podemos afirmar que ambas as notas enfatizam esta característica dúbia do narrador. Ao contradizer com argumentos as anotações do fugitivo, temos dois caminhos a seguir e, enquanto leitores, temos que escolher entre acreditar ou não nos relatos do fugitivo, porém, dependemos dele para desvendar os estranhos acontecimentos, ou seja, para aventurar-nos na história resta-nos acompanhar o narrador, pois é só a partir dele que resolveremos tal enigma.

Desta forma, ressaltamos que esta narrativa não pressupõe um leitor espectador, pelo contrário, há uma provocação para descobrir a origem do mistério e esse jogo entre o relato do fugitivo e as notas do editor criam uma inquietação em quem lê, de modo que nos sentimos confusos e perdidos assim como o fugitivo nesta enigmática ilha. Portanto, temos uma narrativa que busca o leitor participativo, que experimenta as diferentes sensações dos personagens e questiona-se em meio aos argumentos dados, além de "(...) hacer del acto mismo de narrar una aventura del conocimiento, es decir, la puesta en marcha del deseo de develar lo enigmático, esa actitud de desciframiento o de decodificación que es propia de la *lectura*." (MARTÍNEZ, S/D, p.05). Para inovar no conteúdo literário é preciso ser diferente na forma de contar a história e percebemos que Bioy Casares tem consciência disto ao criar o narrador e sua ambígua narrativa, o que nos permite lembrar Harold Bloom quando este argumenta que entre os vários aspectos que tornam um autor e sua obra canônica está evidente, na maioria das vezes, a estranheza que o texto causa ao leitor, criando uma "(...) originalidade que ou não pode ser assimilada ou nos assimila de tal modo que deixamos de vê-la como estranha." (BLOOM, 2010, p.13).

Em contrapartida de evidentes influências de obras anteriores, temos um contexto inovador, ou seja, uma ruptura. Morel é um personagem altamente representativo por ser ele o inventor dessa máquina singular, ou seja, ele expressa o avanço da ciência. No decorrer da narrativa percebemos que trata-se de um personagem de muito prestígio, pois ao iniciar seu discurso, antes de revelar de fato sua invenção, Morel é aplaudido pelas pessoas que estão presentes na reunião. Logo, interpretamos isto como a materialização da autoridade e importância que a ciência exerce sobre a sociedade. Como destaca Martínez em seu artigo **"La invención de Morel": la renovación fantástica y la influencia del cine**, Casares imprime nesta obra sua percepção dos conhecimentos científicos e tecnológicos discutidos nas décadas de 1920 e 1930, através das escolhas das personagens e suas representações na narrativa. Portanto, as questões levantadas até aqui, nos permitem ter uma visão geral do pensamento de inovação literária proposto por Casares neste conturbado contexto da Literatura na Argentina.

Em nossa percepção *A invenção de Morel* é composta por polos opostos que criam essa duplicidade significativa na narrativa, como a oposição entre morte/imortalidade; eternidade/fragmentação; realidade/imagem. E constataremos que a partir deste jogo de contrastes a narrativa vai sendo moldada, resultando em um texto de valor estético e literário. Por isso, analisaremos agora como esse jogo entre polos opostos fazem-se presentes nesta narrativa e como eles significam-se na compreensão da obra.

Sabemos que a máquina foi inventada por Morel com o objetivo de permitir-lhe a eternidade a partir das projeções imagéticas, logo, a ilha é o lugar escolhido para materializar esta ambiciosa faceta humana. De tal modo, o efêmero e o eterno funcionam paralelamente no mesmo lugar. As projeções sobrepõem à realidade, como registra o fugitivo "Parece-me que entre anteontem e ontem houve um aumento infernal da temperatura. É como se o novo sol tivesse trazido um verão extremo à primavera. As noites são muito claras: há uma espécie de reflexo polar vagando no ar." (CASARES, 2014, p.46). Apesar de serem imagens, a cópia do sol e da lua causam efeitos reais, como o calor excessivo e a claridade durante a noite. Deste modo, esse paralelismo entre morte e imortalidade está muito bem determinada em todo o espaço da ilha, desde o aparecimento dos dois sóis e das duas luas, até a presença de árvores podres e mortas ao lado de cópias aparentemente saudáveis. Logo, o espaço da ilha colabora para a ideia de duplicidade, fazendo com que o personagem sinta-se aos poucos recuado, pois a morte se faz presente na narrativa cercando o fugitivo em vários momentos. Esta sensação ameaçadora é muito bem demarcada pelo narrador durante seus relatos, ao afirmar que é desagradável sentir que seus papéis transformam-se em testamento. Outro trecho importante, aliás o único em que o personagem fala explicitamente sobre seu passado, evidencia uma reflexão do fugitivo.

> Recapitulei minha vida. A infância, pouco estimulante, com as tardes no Paseo del Paraíso; os dias anteriores à minha prisão, como que alheios; minha longa fuga; os meses desde que estou nesta ilha. Tivera a morte duas oportunidades de interferir em minha história. Nos dias anteriores à chegada da polícia ao meu quarto na pensão hedionda e rosada, na rua Oeste II, em frente a La Pastora (o processo teria se realizado perante os juízes implacáveis; a fuga e as viagens, a viagem ao céu, inferno ou purgatório concertado). A outra chance para a morte surgira na viagem de bote. O sol me desmanchava o crânio e, embora tenha remado até aqui, devo ter perdido a consciência muito antes de chegar. Desses dias, todas as lembranças são vagas, com exceção de uma claridade infernal, um vaivém e um ruído da água, um sofrimento maior que todas as nossas reservas de vida. (CASARES, 2014, p.49).

Podemos dizer que esta fuga iniciada pelo personagem representa o medo, próprio da natureza humana, à medida que, assim como o fugitivo, estamos todos condenados ao efêmero. Afinal, como destaca Otto Maria Carpeaux "*A invenção de Morel* é uma sátira. Mas objeto da sátira não é a técnica e, sim, a condição humana. Pois assim como o fugitivo de Bioy Casares temos todos nós a escolha, apenas, entre a morte pela peste e a prisão na vida – até a morte." (CARPEAUX, 1966). Esta citação reforça nossa interpretação de que as

projeções de Morel e do fugitivo materializam a dualidade desta eternidade inventada, porque a imortalidade só realiza-se através da morte.

É importante destacarmos também o contraste entre a forma como a narrativa é construída. O romance tem a forma de um diário, no qual o narrador relata suas experiências e questionamentos para o leitor, logo, o texto é formado por fragmentos, como se fossem as peças do mistério e à proporção que o personagem avança em suas descobertas, os fragmentos vão interligando-se. Esta ideia de interrupção no enredo contrasta com a ideia de linearidade proposta pela eternidade. Além disso, as projeções são formadas de alguns momentos vividos pelo grupo de amigos e não pela vida completa deles. O eterno pressupõe uma estabilidade contínua, que é contrariada pelo funcionamento da máquina de Morel que apenas projeta um presente eternizado. Depois que descobre a existência da máquina, o fugitivo encontra e adentra a cabine na qual ficam os aparelhos, ele consegue quebrar um pedaço da parede e entrar, mas quando já está lá dentro, sem que perceba, a projeção da parede se refaz aprisionando o personagem, o qual conclui que "Por ser uma projeção, nenhum poder é capaz de atravessá-la ou suprimi-la (enquanto os motores funcionarem)." (CASARES, 2014, p.74). Este trecho também reforça tal contraste, pelo fato da eternidade depender de um aparelho tecnológico, ou seja, os limites entre o efêmero e o eterno tornam-se indissociáveis, um precisa submeter-se ao outro para garantir o retorno das projeções.

Em meio a esse jogo de oposições, a narrativa possibilita a discussão entre realidade e imagem. Antes de descobrir sobre a invenção de Morel, o fugitivo, confuso quanto a natureza dos repentinos habitantes da ilha, faz alguns questionamentos em seus relatos sobre o que seria ou não real. Deste ponto em diante, o narrador começa a ter sua percepção da realidade subvertida, pois as coisas não parecem ser o que são. "Nossos hábitos pressupõem uma maneira de as coisas acontecerem, uma vaga coerência do mundo. Agora a realidade se me apresenta alterada, irreal." (CASARES, 2014, p.56). Através deste trecho podemos perceber a instabilidade em que se encontra o narrador. Suas certezas foram abaladas, sua fuga para a ilha é uma aventura pelo desconhecido, aonde não existem concepções absolutas, tudo é incerto. Assim sendo, Casares proporcionou aos seus leitores repensar suas definições do que seja realidade e imagem. Desta maneira, os questionamentos do narrador, suas indagações, permitem ao leitor partilhar de suas angústias. Do mesmo modo que o fugitivo, sentimos nossas concepções serem colocadas em dúvida e a partir do momento que o mistério é revelado nossa percepção sobre o que é real e o que é irreal transforma-se. Logo, percebemos que há um deslocamento tanto do narrador protagonista, quanto de nós leitores, estamos

suscetíveis às mudanças ao "(...) sair do conhecido, confortável, do já sabido em troca do ignorado." (MACHADO, 2014, p.26). Este aspecto confirma nossa afirmação de que a obra *A invenção de Morel* tem valor literário, pois a Literatura de qualidade instiga o leitor a pensar, a questionar seus valores e concepções. A Literatura não trás conforto ao leitor, pelo contrário, causa angústia, perturbação e até sofrimento, uma vez que desperta-nos para olhar o mundo por outros ângulos e não acomodar-nos em nossas certezas absolutas.

Contudo, a partir das abordagens que fizemos neste artigo, nossa interpretação da obra *A invenção de Morel* busca ressaltar sua qualidade estética e seu valor literário, uma vez que esta obra literária faz pensar e sentir. Este romance não trata apenas das projeções imagéticas enquanto representação da utopia do fugitivo e de Morel, uma vez que esta questão contém um elemento universal, já que o contraste real/ideal é um aspecto central no estudo da condição humana. Além disso, o jogo entre todos os contrastes que abordamos: morte/imortalidade; eternidade/fragmentação; realidade/imagem estruturam a narrativa construindo uma harmonia entre a forma e o conteúdo da narrativa. Apesar de Adolfo Bioy Casares não ter conseguido o mesmo nível de reconhecimento literário que Jorge Luis Borges, ressaltamos que a obra *A invenção de Morel* é um clássico, à medida que materializa uma nova forma de produzir literatura utilizando-se do mistério policial e do fantástico, como também consegue criar no leitor uma percepção diferente sobre questões como a imortalidade e a realidade. A obra de Casares nos permite a experiência de acompanhar o fugitivo em sua descoberta em meio ao desconhecido, afinal estamos todos condenados a essa fuga do efêmero. Enfim, ao sermos deslocados de nosso cotidiano para a literatura de Casares, estamos sendo despertados para uma nova perspectiva de olhar a realidade.

Quando Ítalo Calvino questiona "Por que ler os clássicos em vez de concentrar-nos em leituras que nos façam entender mais a fundo o nosso tempo?" (CALVINO, 2007, p. 14) podemos afirmar que a Literatura, seja ela de qual época for, permite-nos compreender o nosso tempo, não porque ela nos dê respostas, mas sim porque ela nos questiona sobre nossa natureza humana. Logo, *A invenção de Morel*, mesmo tendo sido escrita em 1940, faz-nos refletir sobre nosso caráter ambíguo, que nunca está pleno, por mais que se busque a completude, a falta prevalece. Portanto, consideramos que a proposta de inovação idealizada por Casares nesta obra é alcançada, uma vez que este romance tornou-se um marco na escrita do autor por representar o início de uma nova fase de sua produção literária. É claro que o presente trabalho não esgotou todos os elementos interpretativos deste texto, afinal, *A invenção de Morel* é uma obra rica em representações e imagens simbólicas que serão exploradas posteriormente. Mas, acreditamos que a forma como esta narrativa foi construída,

evidenciando contrastes entre o efêmero e o eterno, a realidade e a imagem, resultou numa obra que aborda não só os efeitos das projeções a partir do invento de Morel, mas vai além, o que fica em primeiro plano é a maneira como o humano significa-se em sua duplicidade. A busca do fugitivo e de Morel em libertar-se do efêmero para alcançar a imortalidade é a expressão desse ser duplo que não consegue fugir do caos que é esse mundo de incertezas e contradições. Enfim, o ápice dessa duplicidade na obra está presente na súplica que o fugitivo faz a quem lê seus relatos, para que quem inventar uma máquina capaz de unir as presenças desagregadas que faça-o entrar na consciência de Faustine. Podemos afirmar que este ato representa a consciência do personagem de que por mais que tenha se projetado ao lado de Faustine, seu desejo não alcançou a plenitude. Em outras palavras, apesar de eterno, o fugitivo continua inacabado. Logo, o invento de Morel projeta nossa eterna incompletude.

REFERÊNCIAS

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental.** Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário.** Tradução de Maria Lucia Machado. Companhia das Letras.

BRAGA, Márcio Bobik. **Gaúchos e bárbaros: a história da formação da nacionalidade argentina a partir da leitura de Jorge Luis Borges.** Anuário de Literatura, vol.16, n.2, 2011.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos.** Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LUNA, José Ronaldo Batista de. **“Imaginación Razonada” e tramas de mundos possíveis: Adolfo Bioy Casares e a continuidade da literatura fantástica.** Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2014.

MACHADO, Madalena. **A literatura de Ricardo Dicke, intervenções críticas.** São Paulo: Arte e Ciência, 2014.

MARENGO, María del Carmem. **Curiosos habitantes. La obra de Bustos Domecq y B. Suárez Lynch como discusíon estética y cultural.** Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2014.

MARTÍNEZ, Carlos Dámaso. **Adolfo Bioy Casares: una poética de la invención.**

MARTINS, Ana Claudia Aymoré. **Morus, Moreau, Morel: a ilha como espaço da utopia.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

NETO, José Alves de Freitas. **A formação da nação e o vazio na narrativa argentina: ficção e civilização no século XIX.** Revista Esboços, n.20 – UFSC.

FICÇÕES SERIADAS EM JORNAIS PORTUGUESES DO COMEÇO DO SÉC. XIX

Simone Cristina MENDONÇA
ILLA/Unifesspa-PA; DELL/Unesp-SJRP
simonecm@unifesspa.edu.br

RESUMO

Nos primeiros anos do século XIX, a imprensa periódica portuguesa, em franca atividade, tomou novos impulsos, incluindo em suas páginas textos que reservam para os pesquisadores da literatura e da história do livro e da leitura valiosas e surpreendentes fontes para estudo. Especificamente no caso dos periódicos de maior número de páginas, que traziam artigos mais longos e, muitas vezes, concatenavam textos retirados de outros jornais, é possível encontrar prosas de ficção, completas ou seriadas. Assim, além do acesso a biografias, conhecimentos científicos, anúncios e notícias, os assinantes e demais fregueses dos jornais oitocentistas poderiam ter momentos de recreio, dentre os quais se destaca a leitura de contos, novelas ou histórias, geralmente com autoria desconhecida, em formato integral, ou divididos em capítulos, publicados nos números subsequentes. Por meio de pesquisas *in loco* já realizadas, na Biblioteca Nacional de Portugal e no Real Gabinete Português de Leitura/RJ, bem como pela leitura de obras de referência nos estudos da imprensa periódica portuguesa, delineamos um *corpus* de fontes primárias do período (algumas delas já disponibilizados em versão digital). A partir de então, intentamos acessar os textos escolhidos, efetuar a leitura dos mesmos e analisá-los. O texto a seguir apresenta resultados parciais de pesquisa de Pós-doutorado realizada junto ao programa de Pós-graduação do Ibilce/UNESP, com apoio da Unifesspa -Univ. Federal do Sul e Sudeste do Pará.

Palavras-chave: História da leitura, século XIX, prosa de ficção, periódicos, Portugal.

I. INTRODUÇÃO

As investigações concentradas na história dos livros e da leitura têm alcançado grande número de pesquisadores adeptos, de diversas áreas do conhecimento, como as de estudos literários, de história, de biblioteconomia, etc. Vasta bibliografia, então, tem sido publicada acerca do assunto e caminhos variados têm sido utilizados para busca e confecção do *corpus* a ser analisado.

Textos clássicos nos estudos da história dos livros e da leitura, “História da Leitura” (1992) e *O Beijo de Lamourette* (1990), de Robert Darnton, esclarecem os objetivos da “História dos livros”, dentre os quais o estudo da publicação e circulação dos objetos impressos e as influências sociais que a partir desses objetos se deram, e apontam as pesquisas interdisciplinares como caminhos de investigação (Cf. DARNTON, 1990, p.111). Tais

pesquisas podem contemplar grande número de participantes do processo da publicação impressa, como os fornecedores, os gráficos, os editores, os livreiros, os leitores, entre outros, no chamado "circuito de comunicações", apresentado e analisado pelo autor (Cf. DARNTON, 1990, p. 113).

Seguindo tal linha de pesquisa, durante o doutorado, investiguei alguns periódicos que estavam em circulação em Portugal nos primeiros anos do século XIX, a fim de transcrever e analisar os anúncios de venda e os discursos acerca de livros em prosa de ficção possivelmente presentes nesses veículos. O trabalho com os periódicos acabou por descobrir uma forma diferente de circulação da prosa de ficção em Portugal, uma vez que verifiquei que nos primeiros anos do oitocentos era praticada a impressão desse gênero no conteúdo dos próprios periódicos, inclusive com interrupções e retomadas nos números seguintes. Não só foram encontrados nos periódicos anúncios e comentários sobre romances, mas também os próprios textos em prosa de ficção. Retomei a temática da presença desses textos no corpo dos periódicos, nos primeiros anos do oitocentos como objeto de investigação para o pós-doutorado. Tendo partido de um levantamento empírico, a pesquisa também se concentrou em textos teóricos acerca da fermentação da imprensa periódica portuguesa.

O texto que segue apresenta resultados parciais das investigações até aqui realizadas.

II. PERIÓDICOS ÚTEIS E AGRADÁVEIS

A atividade da imprensa em Portugal, cuja história nos remete ao século XV (Cf. HALLEWELL, 1985, pp. 8-9), destacou-se pela publicação de periódicos na segunda metade do século XVIII (Cf. VELOSO, 1987, pp. 30-31). Em 1768, no reinado de D. José I, houve a fundação da Impressão Régia de Lisboa, que viria contribuir com o desenvolvimento cultural do país, por meio de impressão de livros e periódicos, pelo incentivo à importação e exportação de materiais impressos e, ainda, pela inauguração de mais um ponto de venda para o mercado editorial, a *Loge*, aberta no ano seguinte (Cf. GUEDES, 1987, p. 82; e SOUZA, 2007, p. 23).

Pouco tempo depois de sua abertura, a Impressão Régia de Lisboa destinava parte da atividade de seus prelos para a confecção de obras em prosa de ficção, feitas sob encomenda: "também o romance de ambiente burguês ou plebeu, proveniente de Inglaterra, e verdadeira novidade da época, nos aparece sob a forma de encomenda para *Pamela*, de Richardson

(publicado pela primeira vez em 1740), e *Tom Jones*, de Fielding (cuja 1.ª edição datava de 1749)" (CANAVARRO, 1975, p. 60).

Consultando as encomendas de livros seguintes, obervamos que no século XIX a prática de pedidos de impressão de livros desse teor prossegue (Cf. SOUZA, 2007, pp. 26-27), bem como aumenta a circulação de narrativas ficcionais editadas outras casas impressoras, escritas ou traduzidas por portugueses que não se identificavam. Ademais, surgem folhetos, cadernos, obras menores, na mesma temática, apontando para a formação do gosto do público leitor pelas publicações chamadas "de pendor sentimental" (Cf. TENGARRINHA, 1989, pp. 56-57).

O aumento da produção e da circulação de obras ficcionais em prosa acompanha um desenvolvimento da imprensa periódica, que se deu logo na primeira década do oitocentos (Cf. VELOSO, 1987, pp. 31-2). A Impressão Régia de Lisboa participou ativamente desse desenvolvimento, publicando jornais em que curiosidades, notícias e textos de leituras mais amenas, como contos, se mesclavam, proporcionando ao leitor momentos de instrução e recreio Veja-se o exemplo do periódico intitulado *Divertimento Instructivo ou Collecção escolhida de novellas, historias, contos moraes, anedoctas interessantes, parabolas, fabulas, ditos filosoficos, contos para rir, &c1.*, publicado pela Impressão Régia em 1804, e que trazia no cabeçalho a seguinte apresentação: "Obra moral, instructiva, e agradavel destinada para honesto divertimento, e util instrucção da mocidade Portugueza".

Trata-se, como se vê de uma miscelânea de textos em prosa de ficção com outros gêneros, como a anedota "A Família Honrada", publicada entre as páginas 03 e 26 do primeiro número. Em seguida, a mocidade poderia ler "O Espirito Beneficiente. Conto Persiano", que se estendeu até a página 32. O periódico merece destaque por trazer vários títulos de narrativas ficcionais no decorrer de seus números: "Os esposos reconhecidos ou o Triunfo da virtude. Novella sentimental imitada do Allemão" (p. 35-50), no número 2, de 1805; "A camara optica; ou a lanterna magica. Conto. Por Mr. De Marechal" (p. 67-71), no número 3, também de 1805; "O homem virtuoso. Conto alegórico e moral" (p. 97-104), no número seguinte, do mesmo ano; e "Chephisa ou casamento á moda. Historia moral." (p. 129-133), no número 5, de 1806.

Outras oficinas tipográficas já estavam investindo na publicação de folhas periódicas contendo textos em prosa de ficção, como ocorreu com a de Simão Thaddeo Ferreira, que

---

1 Serão mantidas a ortografia e a pontuação das fontes primárias consultadas.

imprimiu o *Variedades*, em 1802. A importância desse periódico se dá pelo fato de encontrarmos nele narrativas com conteúdo dividido, publicadas em números consecutivos do jornal. Isso aconteceu com Numero XIV "*Iddalina de Tokenbourg, Historia alemã*", publicada no número XIV, entre as páginas 49 e 84, que contou com a "*Continuação da historia de Iddallina de Tokenbourg*", nas páginas 103 a 131 do número seguinte e 155 a 181 do Numero XVI. Chama a atenção, além da divisão da história, sua dimensão em número de páginas (89 no total), que nos faz supor um romance cortado em três partes, que deve ter agradado o público, dada a continuidade da publicação, apesar de sua extensão.

Temos notícia de que não era novidade na Europa a prática da publicação seriada de romances, pelo menos na Inglaterra, pois Ian Watt, ao mapear de que forma o romance inglês setecentista alcançou o grande público, considerando-se seu alto custo para os salários vigentes na época, nos informa, muito brevemente, sobre práticas de publicação seriada de romances em jornais londrinos ainda no século XVIII. (Cf. WATT, 1990, p. 40).

Em Portugal, no início do século, alguns periódicos trouxeram em suas páginas textos destinados ao recreio do leitor, porém, não havia uma separação física, nem fixa para esses textos, que vinham precedidos e seguidos de outros de caráter mais sério, como os científicos, por exemplo. As pesquisas de Ernesto Rodrigues revelam que na década de 30 do oitocentos alguns portugueses já diferenciavam o conteúdo da seção "Variedades", que trazia contos, daquele presente na seção "literatura", qual seja: artigos. Em 1839 foi que, conforme o autor, o termo "folhetim" estreou nas páginas dos jornais portugueses, especificamente na segunda página do *Periódico dos pobre do Porto*, de 31 de janeiro, numa seção chamada "Folhetim do Athleta". (RODRIGUES, 1998, p. 236-237). O termo aparece relacionado à prosa de ficção seriada a partir de 1840:

> *O Portuguez* (Lisboa, 14-XII-1840/1-IV-1841, nº 45) prefere, no nº 7, de 21-XII-1840, 'Folhetim.// Portugal / e os Castelhanos em 1644', com, no final, 'Continuar-se-ha', o que acontece nos números 10, 24-XII, e 13, 30-XII-1840. É a histórica de dois compadres com, aparentemente, indirectas aos tempos presentes. A *Revolução de Setembro*, no nº 84, de 19-II-1841, afirma, nas páginas 1 e 2, o seu inaugural "Folhetim // A Caçada da Meioria". (RODRIGUES, 1998, p. 238)

Como se sabe, a partir de então, e sobretudo no final do século, a técnica de impressão de romances em Folhetim crescerá significativamente, alcançando amplo público leitor. No entanto, foi para os primórdios dessa técnica em Portugal que voltamos nossos estudos, cujos resultados parciais apresentamos no presente texto.

III. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso interesse, assim, voltou-se para as narrativas ficcionais presentes nos jornais ou revistas impressos em Portugal nos primeiros anos do século XIX, sobretudo por aquelas que se apresentaram de forma seriada. No mosaico de conteúdos apresentados para os leitores portugueses, verifica-se a presença de artigos científicos, passagens históricas, curiosidades, informações diversas e textos menos sérios, de caráter ficcional, destinados ao lazer, mesclados descompromissadamente, como se se quisesse instruir e deleitar ao mesmo tempo.

O consumidor dos jornais e revistas ia adquirindo, assim, quase por osmose, conhecimentos variados, sem grandes reflexões e longo tempo destinado aos estudos, sem dar-se conta, uma vez que tinha acesso a textos relativamente curtos, com linguagem menos rebuscada, entremeados de narrativas, às vezes divididas em capítulos a serem publicados subsequentemente.

Não poderíamos deixar de lado os estudos sobre a imprensa periódica no período e ao longo do século. Conforme o Ernesto Rodrigues (1998), vários aspectos auxiliaram a expansão dos jornais em Portugal no XIX, como maior acessibilidade de pontos de venda da imprensa periódica, burguesia emergente e interessada nas discussões e decisão parlamentares, aumento paulatino do número de alfabetizados, procura por leituras de recreio, facilidades nas assinaturas (que poderiam ser anuais ou por apenas alguns meses), possibilidade de intervenções no veículo de notícias e entretenimento por meio de cartas enviadas à redação, e publicidade – que mantêm a imprensa/empresa por meio de pagamentos por pequenos espaços de anúncios dos mais diversos (comércio de mercadorias, serviços oferecidos ou procurados, outros avisos). (Cf. RODRIGUES, 1998, pp. 205-207).

A ascensão da imprensa periódica portuguesa, como vimos, iniciou-se no século XVIII e prosseguiu na primeira metade do século XIX, proporcionando aos leitores grande número de títulos de jornais e revistas que traziam informação e recreio. Quanto ao primeiro caso, comprova-se que teve seu crescimento nas páginas das folhas volantes incentivado ainda no setecentos pelo governo de D. José I. Já quanto aos momentos de recreação, percebe-se que foram sendo aos poucos inseridos nos periódicos, conquistando adeptos entre os autores, muitas vezes anônimos; os tradutores, também anônimos, que se debruçavam sobre os textos franceses ou ingleses; e os editores dos jornais, que, astutos, perceberam a conquista do público leitor.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. **Os caminhos dos Livros.** Campinas. SP: Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil (ALB); São Paulo: FAPESP, 2003.

ARAUJO, Norberto & MENDES, Artur Pereira. “Aspectos da Tipografia em Portugal”. Conferência realizada na Imprensa Nacional de Lisboa em seis de abril de 1913. Lisboa: Imprensa Nacional, 1914.

CANAVARRO, Pedro. Bibliografia Sinóptica das obras impressas. In: _____. (Coord.). **Imprensa Nacional. Actividade de uma casa impressora. Vol. I 1768-1800.** Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1975. pp. 73-244.

DARNTON, Robert. História da Leitura. In: BURKE, P.(org.) **A Escrita da História.** São Paulo: EDUNESP, 1992.

_____. **O Beijo de Lamourette.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GUEDES, Fernando. **O Livro e a Leitura em Portugal: Subsídios para a sua história. Séculos XVIII e XIX**. Lisboa: Editorial Verbo, 1987.

HALLEWELL, Laurence. **O Livro no Brasil (sua história).** (Trad.) Maria da Penha Villalobos e Lolio Lourenço de Oliveira. São Paulo: T. A. Queiroz/EDUSP, 1985.

RAFAEL, Gina Guedes. Jornais, Romance-Folhetim e a leitura feminina no século XIX: influências transatlânticas?. **Revista IRIS**, Recife, v.1, n.1, jul./dez./2012. pp. 32-42. <Disponível em: http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/IRIS/article/viewFile/9/7>, consulta em 23/09/2015.

RODRIGUES, Ernesto. **Mágico Folhetim: Literatura e jornalismo em Portugal.** Lisboa: Editorial Notícias, 1998.

SANT'ANNA, Benedita de Cássia Lima. **Ilustração Brasileira (1854-1855) e a Ilustração Luso-Brasileira (1856, 1858, 1859): uma contribuição para o estudo da imprensa literária em Língua Portuguesa**. 327 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: [s.n.], 2007.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. **A Cultura luso-brasileira: Da Reforma da Universidade à independência do Brasil**. Lisboa: Ed. Estampa, 1999.

SOUZA, Simone Cristina Mendonça de. **Primeiras impressões: romances publicados pela Impressão Régia do Rio de Janeiro (1808-1822).** 215 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP: [s.n.], 2007.

TENGARRINHA, José. **História da imprensa periódica portuguesa.** Lisboa: Ed. Caminho, 1989.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

_____. **A formação do Romance Inglês: ensaios teóricos.** Vol. 1. Tese de Livre Docência. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP. São Paulo, SP: FFLCH/USP, 2000.

VELOSO, Lúcia Maria Mariano. Elementos para a história da imprensa periódica portuguesa. In: SOUZA, José Manuel de. & VELOSO, Lúcia Maria Mariano. **Historia da imprensa periódica portuguesa: subsídios para uma bibliografia.** Coimbra: Coimbra Editora, 1987.

Periódicos:

Divertimento Instructivo ou Collecção escolhida de novellas, historias, contos moraes, anedoctas interessantes, parabolas, fabulas, ditos filosoficos, contos para rir, &c.Obra moral, instructiva, e agradavel destinada para honesto divertimento, e util instrucção da mocidade Portugueza. N. I. Lisboa: Na Impressão Regia. Anno de M.D.CCC.IV. Por Ordem

Superior. (Biblioteca Nacional de Portugal. P. 3509 1 P).

Gazeta de Lisboa. Microfilme. *(*Biblioteca Nacional de Portugal. J 2510 M).

O Mosaico. Jornal d'Instrucção e Recreio cujo lucro é applicado a favor das casas d'Asylo da Infancia desvalida. Volume primeiro. Lisboa. Na Imprensa Nacional. 1839. <Disponível em: www.orealemrevista.com.br>, consulta a partir de 10 de agosto de 2015.

Variedades: publicação literaria, compreendendo historia geral, anedotas.... Numero XIII, Volume III. Lisboa. MDCCCII. Na Off. de Simão Theddeo Ferreira. Com licença da Meza do Desembargo do Paço. (Biblioteca Nacional de Portugal. P. 286 P)

Documentos:

PORTUGAL. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Ministério do Reino**. Registo de Cartas Régias e Alvarás para a Junta Economica, Administrativa e Literaria da Impressão Régia.** Livro 325. Decreto Real de 07 de Abril de 1769. f. 8.

PORTUGAL. Imprensa Nacional Casa da Moeda. **Registo de obras impressas, liv.°6 (1797-1803).** Fundo 028 IN, Seção 2.2.13.1, Livro 481, Série contabilidade.

O DRAMA DE SALOMÉ: O MITO DE SALOMÉ EM OSCAR WILDE E STÉPHANE MALLARMÉ

Thais de Souza ALMEIDA*

RESUMO

Neste trabalho, pretende-se analisar e comparar as obras *Hérodiade*, poema dramático de Stéphane Mallarmé, e *Salomé*, drama em um ato de Oscar Wilde, com a finalidade de verificar se existem e quais seriam as confluências – e mesmo influências entre as duas produções, visto que ambas foram idealizadas sob a égide do Simbolismo francês, no final do século XIX, e que Oscar Wilde frequentava as reuniões promovidas por Stéphane Mallarmé em seu apartamento, tendo admitido se sentir fascinado pela obra do poeta hermético. Seguindo uma tendência do período, o mito de Salomé se une às miríades de representações do misterioso Oriente, transformando-se no alter-ego de cada um de seus transcriadores. Primeiramente retratado nos evangelhos de S. Marcos e S. Mateus, o mito da princesa-odalisca fez escola no movimento decadentista-simbolista francês, movimento em que encarnou o grande exemplo da *anima* perversa, assumindo o papel que outrora pertencera à Cleópatra, à Helena e à sua própria progenitora, Herodíade.

Palavras-chave: Mallarmé; Wilde; Simbolismo; Decadentismo; Mito; Salomé.

O presente trabalho tem o intuito de pensar comparativamente a retomada do mito judaico-cristão de Salomé nas obras *Hérodiade*, de Mallarmé, e *Salomé*, de Oscar Wilde, sob a égide do Simbolismo francês. A retomada do mito de Salomé, que foi primeiramente retratado nos evangelhos de S. Marcos e S. Mateus, fez escola no movimento simbolista: Salomé, que até então havia sido representada na literatura como mero apêndice de sua mãe, aparece, no final do século XIX, como o grande exemplo da *anima* perversa, assumindo o papel que outrora pertencera à Cleópatra, Helena e à Esfinge.

O mito narra a história de como a filha de Herodíade teria conseguido, através de sua dança, com que Herodes – rei da Galileia, marido de sua mãe e seu padrasto – mandasse cortar a cabeça do profeta João Batista, seu prisioneiro: Salomé encanta Herodes com a dança dos sete véus, o qual, por sua vez, como prêmio pelo espetáculo voluptuoso, promete dar-lhe o que ela quiser. Influenciada por sua mãe, Herodíade, Salomé pede a cabeça de João Batista. Aborrecido e não podendo recusar seu pedido devido à presença dos que estavam à mesa,

* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP – Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara – SP, Brasil. 14800-901.

Herodes atende ao pedido: Salomé recebe a cabeça do homem santo em uma bandeja e mostra-a à sua mãe. Em seguida, os discípulos de João Batista aparecem para levar seu corpo.

Salomé – personagem ainda sem nome (identidade) nos textos bíblicos, e comumente representada como mero objeto de vingança de sua mãe até o século XIX – é resgatada do reino desalentado da submissão e do alheamento, para ver-se transformada em musa, heroína e mulher maldita. De criança indulgente, à Salomé é atribuído o epíteto de "mulher fatal".

Salomé só se libertará da influência da mãe e adquirirá autonomia através da arte simbolista. Para Gomes (2009, p. 66-7), a retomada do mito de Salomé no período simbolista representou a fuga do poeta através da imagem transgressora da musa: a princesa odalisca transforma-se num ícone, num catalisador, num alter-ego de diferentes artistas que projetam nela a insatisfação ou a sensação de mal-estar ocasionado pelo decadente mundo em que viviam. Essa Salomé remodelada vem representar a essência própria do movimento simbolista: a transgressão – da postura do artista, da linguagem, da temática, da atitude do poeta com relação à produção artística.

A reconstrução da figura de Salomé no período simbolista se cifra sob o signo da rebeldia. Tanto a princesa quanto o poeta maldito dá as costas para o mundo, subvertendo convenções de diversas naturezas: a princesa de nobre estrato social executa uma dança de sensualíssimo teor, ato desempenhado apenas por mulheres da plebe àquela altura (século I da nossa era), desafiando assim valores sociais e morais; os poetas simbolistas-decadentistas, por sua vez, contravertendo as regras de conduta de seu tempo, vertem seu descontentamento com o meio circundante em transgressão artística, estética, poética. Temos, assim, uma princesa de índole imperiosa agindo sob seus próprios desígnios após quase dois mil anos de tácita subserviência à sua mãe, agora representando um artista marginalizado, que segue uma moral que é só sua em um movimento de abandono de tudo que remeta à sociedade (tida por eles como capitalista e filisteia.

Veremos que, além de misteriosamente retratada por Flaubert, detalhadamente adornada por Moreau, alucinadamente revelada por Apollinaire, irreverentemente captada por Laforgue, Salomé aparecerá em Mallarmé como a musa de gélida beleza com desejos de transcendência e em Wilde como o símbolo do descomedimento, do instinto e da inconsequência.

***

O poema dramático *Hérodiade*, de Stéphane Mallarmé, começou a ser escrito em 1864, no momento em que o poeta vivenciou a primeira de suas profundas crises de depressão que ficaram conhecidas como "Crises de Tournon", em meio às quais, a partir da leitura de Hegel e de outros metafísicos, ele deparou-se com sua revelação poética: a busca pelo Nada puro, pelo Absoluto, símbolo supremo da Beleza, deveria ser o verdadeiro intuito da sua poesia a partir de então.

O nome de Mallarmé fora incluso já na primeira publicação da obra *Les poetes maudits* (1884) de Paul Verlaine, em que o poeta se debruça sobre as produções do poeta hermético, além das de Tristan Corbière e de Arthur Rimbaud.

Mallarmé, apontado por muitos como o um dos precursores do movimento simbolista, almejava uma poesia pura, sagrada, que não se ocupasse da representação do mundo real. Pretendia purificar os elementos deste mundo através de sua desconcretização, conduzindo-os a um esvaziamento de seu significado por meio da abolição das orientações espaço-temporais normalmente aceitas, e a partir de uma linguagem que muito se distanciava do cotidiano. A obra de Mallarmé desempenha o papel de um dos precursores da crise da representação na poesia, que viria a se difundir no século seguinte.

Hérodiade é um poema dramático – primeiramente pensado para os palcos – composto por três partes: *Ouverture ancienne d'Hérodiade*, *Scène* e *Cantique de Saint-Jean.*

A heroína mallarmeana – que, se é Herodíade no nome, é Salomé em todos os demais aspectos – se apresenta como uma mulher jovem, narcisista, obcecadamente virgem – e entendemos com isso a obsessão do poeta pela pureza, pela negação do mundo exterior -, submersa no ennui, que não vê outra salvação para sua alma senão a sua morte, ou seja, a sua desconcretização enquanto ser deste mundo. Em suas próprias palavras, "*Du reste, je ne veux rien d'humain*", verso que, para Friedrich (1991, p. 111), representa a própria essência da obra mallarmeana em sua totalidade.

Em *Hérodiade*, a mencionada desconcretização já vem anunciada desde o início da segunda parte do poema, quando a Ama se refere à presença da princesa como "*l'ombre d'une princesse*", que parece estar desvinculada de qualquer marca espaço-temporal:

> Tu vis ! ou vois-je ici l'ombre d'une princesse ?
> A mes lèvres tes doigts et leurs bagues et cesse
> De marcher dans un âge ignoré...[1]

1 "Tu vês! ou vejo eu aqui a sombra de uma princesa?/Aos meus lábios teus dedos e seus anéis e cessa/ De caminhar em uma idade ignorada..."

Para Anna Balakian (1989, p. 64), “Hérodiade é a imagem da introspecção saturada”, o que fica evidente no modo como a Ama apresenta a personagem na primeira parte do poema:

> l’enfant, exilée en son coeur précieux
> Comme un cygne cachant en sa plume ses yeux. [2]

A cada verso da segunda parte do poema, intitulada *Scène*, vemos delineado o caráter gélido e altivo de Hérodiade, que muito se assemelha ao estado de espírito mallarmeano com relação às artes aquando do início da criação do poema. Por diversas vezes, a princesa reafirma que não é mais um ser sensível: ela não tem qualquer sentimento terno pela Ama, não suporta o contato de seu cabelo com sua pele e nem mesmo o cheiro dos perfumes, e repudia as insinuações da velha criada de que um dia um amante viria tomá-la. Essa natureza fugidia e extenuada da musa pode ser representado nos seguintes versos:

> Hérodiade - Reculez.
> Le blond torrent de mes cheveux immaculés
> Quand il baigne mon corps solitaire le glace
> D'horreur, et mes cheveux que la lumière enlace
> Sont immortels. O femme, un baiser me tûrait
> Si la beauté n'était la mort...[3]

O poema dramático mallarmeano transcende o episódio cruento da degolação de João Batista, e realiza um retrato sintético do decadentismo na figura da virgem narcisista.

Mas, como dissemos anteriormente, a retomada do mito bíblico de Salomé fez escola no movimento simbolista francês, e a miríade de representações a que deram início, na França, as produções de Stéphane Mallarmé e Gustave Flaubert, ganharam notoriedade incontestável no último quarto do século XIX. Datam desse período as representações salomeicas de Gustave Moreau, Apollinaire, Huysmans – cujo capítulo quinto de seu estranho romance *Às avessas* apresenta uma descrição minuciosa dos quadros de Moreau –, e, sobretudo, de Oscar Wilde, com sua famigerada *Salomé*.

---

2 “a criança isolada em seu coração precioso/ Como um cisne escondendo em sua pluma seus olhos.”

3 “Recue./ A loura torrente dos meus cabelos imaculados,/ quando ela banha meu corpo solitário o congela/de horror, e meus cabelos que a luz enlaça/ São imortais. Oh mulher, um beijo me mataria/ se a beleza não fosse a morte...”

A despeito de sua nacionalidade – irlandês de nascimento, inglês de vivência –, Oscar Wilde pouco se identificava com as concepções morais e artísticas do país que o havia acolhido com finalidades estudantis. À parte alguns de seus professores da universidade de Oxford, que lhe incentivavam ou ao menos compreendiam seu gosto por uma arte distinta, refinada, ornamentada, Wilde fora grandemente hostilizado em seu país ao colocar em prática seus próprios valores artísticos. O autor era pouco afeito à concepção moralista de arte que vigorava na Inglaterra vitoriana: a ele desagradava a ideia de que a Arte deveria primar pelo didático, pela representação da Verdade; antes, ela deveria bastar-se em si, e, nesse movimento reflexivo, fundar a Verdade. Como resposta a essa sociedade filisteia, que não reconhecia seu *gênio*, sua veia artística, Wilde, com sua vida dissoluta, mergulhada em hedonismo, emerge como a perfeita personificação do dândi e elabora, a partir de seus ensaios doutrinários e de algumas de suas produções, um projeto estético que rompia de vez seus laços artísticos com a Inglaterra vitoriana, em favor de uma Arte absoluta. Daí sua afinidade com o *cénacle fin-de-siècle* parisiense, de que fora muitas vezes acusado nas críticas às suas produções.

Wilde não hesitava em tornar públicas suas opiniões polêmicas quanto à arte e à estética. Em seu mais famoso ensaio, *The decay of lying*, o autor apresenta os quatro princípios de seu projeto estético através da fala da personagem Vivian. Para o autor, a) a arte nunca expressa nada além de si mesma; b) toda arte ruim decorre do voltar-se para a Vida e para a Natureza e elegê-las como ideais; c) a Vida imita a arte, e não o contrário; e d) a Mentira é o objetivo adequado da arte. Com isso, o autor afirma categoricamente seu gosto pelo artificial, uma das principais características do movimento simbolista, e defende o antididatismo, a independência e a supremacia da arte.

De maneira ainda mais desvelada e categórica, no prefácio à obra *O retrato de Dorian Gray*, seus princípios estéticos aparecem proferidos como que da boca de um deus generante que dita os mandamentos ordenadores de seu mundo: toda arte é absolutamente inútil, e (sendo assim) tem, como finalidade última e única, a Beleza.

Em 1893, Oscar Wilde lança sua *Salomé*, obra que fora originalmente escrita em francês4, tendo sido posteriormente traduzida para as mais diversas línguas. De acordo com Merle (1956, p. 330),

---

4 De acordo com Aníbal Fernandes, em apresentação a uma tradução portuguesa da obra *Salomé* publicada em 2011, Oscar Wilde teria escrito o drama em francês por querer aproximá-lo da grandiosa obra de Maeterlinck.

> Despojado de sus solecismos por poetas autóctonos, la lengua del drama no se siente completamente segura. La observación de Herodes, cuando acaba de entregar la cabeza de Iokanaan a Salomé, "es efetivamente la hija de su madre", introduce en essas circunstancias trágicas uma nota de vulgaridade bufa que la versión inglesa del texto no contiene. Pero en el conjunto, los giros inciertos de Wilde le prestan ao drama la encantadora torpeza de uma obra pensada en uma lengua y redactada en outra. El autor, por lo demás, lúcido en todo momento, se había dado cuenta por adelantado, citando el ejemplo feliz de un Rosseti y de un Maeterlinck.[5]

A representação do drama fortemente repreendida na Inglaterra: dado o já mencionado caráter moralista da sociedade e sensura vitorianas, a peça foi vetada por abordar personagens bíblicas, e sua encenação só foi levada adiante alguns anos depois, na França e na Alemanha, quando seu idealizador já padecia na prisão.

A Salomé wildeana se apresenta como uma jovem altiva, caprichosa, de maneiras quase infantis, que, apesar disso, é plenamente consciente de sua beleza e de seu poder de sedução:

> Salomé: Je ne resterai pas. Je ne peux pas rester. Pourquoi le Tétrarque me regarde-t-il toujours avec ses yeux de taupe sous ses paupières tremblantes ? C'est étrange que le mari de ma mère me regarde comme cela.Je ne sais pas ce que cela veut dire..Au fait, si, j ele sais. [6](WILDE, 1893, p. 19-20)

Em Wilde, o desejo, a inconsequência e a loucura criam o ambiente perfeito para o assassínio de João Batista, o único homem para o qual a Salomé olhou em toda a sua vida, sendo, por isso, aquele que tirou dela seu bem mais precioso, sua obsessão: sua virgindade, sua pureza. Pode-se dizer que a musa wildeana é também um exemplo daquilo que Praz (1996) chamou de *"a estéril contemplação"*: contemplação vã de sua própria beleza, contemplação vazia da beleza do outro:

> Salomé: Mais parle encore. Parle encore, Iokanaan, e dis-moi ce qu'il faut que je fasse.

---

5 "Despojado de seus solipcismos de poetas nativos, a língua do drama não se sente completamente segura. A observação de Herodes, quando acaba de entregar a cabeça de Jokanaan a Salomé, 'é efetivamente a filha da sua mãe', introduz nessas circunstâncias trágicas uma nota de vulgaridade cômica que a versão inglesa do texto não contém. Mas no conjunto, os giros incertos de Wilde fornecem ao drama a encantadora torpeza de uma obra pensada em uma língua e escrita em outra. O autor, além disso, lúcido a todo momento, se havia dado conta antecipadamente, citando o exemplo feliz de um Rosseti e de um Maeterlinck."

6 "Salomé: Eu não vou ficar. Eu não posso ficar. Por que o Tetrarca olha para mim o tempo todo com seus olhos de marmota embaixo de suas pálpebras trêmulas? É estranho que o marido de minha mãe olhe pra mim dessa maneira. Eu não sei o que isso significa. Na verdade, sim eu sei."

> Jokanaan: Ne m'approchez pas, fille de Sodome, mais couvrez votre visage avec un voile, e mettez des cendres sur votre tête, e allez dans le désert chercher le fils de l'Homme.
> Salomé: Qui est-ce, le fils de l'Homme? Est-il aussi veau que toi, Iokanaan? [7](WILDE, 1893, p. 30)

A heroína wildeana muito se assemelha à Herodíade cruel e apaixonada de Heinrich Heine: a princesa cometeu um crime passional após ser três vezes negada pelo único homem a quem "amou". O Seu "amor" repleto de volúpia é, também, estéril: reduz-se ao corpo – "branco como a neve que repousa sobre as montanhas" -, aos cabelos – anelados como "cachos de uva"- e à boca – vermelha como "uma romã cortada com uma faca de mármore". O desfecho da história é trágico: enlouquecida, Salomé, a exemplo da Herodíade heineana – que, durante o desfile, lança jocosamente ao alto a cabeça decepada do profeta, recebendo-a novamente em suas mãos e beijando-a -, lança-se à cabeça de Iokanaam, para enfim, beijá-la, com o intuito de, assim, saciar o seu desejo. A contemplação de Salomé a conduziu à loucura e, sem seguida, à esterilidade, à morte.

Vale relatar que, ao contrário do que ocorre no relato bíblico, a Salomé wildeana está completamente desvencilhada da influência de sua mãe:

> "Je n'écoute pas ma mère. C'est pour mon propre plaisir que je demande la tête d'Iokanaan dans une bassin d'argent." [8](WILDE, 1893, p. 71).

É interessante mencionar, ainda, que, além do grande sucesso de público de que desfrutou a obra em cena desde a sua estreia, a Salomé de Oscar Wilde influenciou a produção de grandes artistas ao longo de todo o século XX. É o caso da ópera homônima de Richard Strauss, cujo libreto constitui-se numa tradução quase literal do texto de Wilde, e das dezenas de adaptações fílmicas de seu conteúdo. A última data de 2011 e recebeu a alcunha de *Wilde Salomé*.

Um dos motivos para tal evento, acredita-se, repousa na ideia de que *Salomé* (o drama em totalidade, e não somente a personagem) rasga os véus do esteticismo ou do simbolismo oitocentistas para oferecer ao mundo uma obra que traz em seu cerne, em um momento

---

7 "Salomé: Fale de novo. Fale de novo, Jokanaan, e me diga o que eu devo fazer./Jokanaan: Não se aproxime de mim, filha de Sodoma, mas cubra vossa face com um véu, e espalhe cinzas sobre vossa cabeça, e ide ao deserto e procure pelo Filho do Homem./Salomé: Quem é esse, o filho do Homem? Ele é tão bonito quanto tu, Jokanaan?"

8 "Eu não escuto à minha mãe. É para o meu próprio prazer que eu peço a cabeça de Jokanaan em uma bandeja de prata."

crucial (a virada de século), as discussões sobre o papel da mulher e sobre a homossexualidade, ao sugerir uma relação aparentemente erótica entre dois militares do palácio. Tal tese é sustentada por Pietra Diekes-Thrun, em *Salomé's modernity*, publicada em 2011.

***

Assim como o drama de *Hérodiade* encarna a representação da poética e do eu lírico mallarmeano, a *Salomé* wildeana se configura como a materialização do alter-ego e do projeto estético de seu idealizador. Ambas as personagens confinam em si a própria poesia, rebeldia e morte que evocam.

Por fim, o drama da heroína **mallarmeana** é o drama de uma **estéril autocontemplação**, pois se apresenta como narcisismo obsessivo, não recompensador, que não tem outra saída além da morte da princesa fantasmagórica, enquanto que o da musa **wildeana** é o drama da **estéril contemplação**, pois a beleza do profeta conduz a princesa aos caminhos mais obscuros em busca da comunhão, ainda que inconsequentemente passional e sanguinária, com o ser mais do que amado: adorado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALAKIAN, A. **O simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BIBLIA SAGRADA. Trad. Antonio Pereira de Figueiredo. 9.ed. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britanica Publishers Inc, 1986.

BRADBURY, M. e McFARLAWE, J. (Org.). **Modernismo: Guia Geral.** Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BRICOUT, B. (Org.) **O olhar de Orfeu – os mitos literários do Ocidente**. Trad. Lelita Oliveira Benoit. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRISTOW, J. **Oscar Wilde and modern culture:** the making of a legend. Ohio: Ohio University Press, 2008

CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH/USP, 1996.

DIEKES-THRUN, Pietra. **Salomé's modernity :** Oscar Wilde and the Aesthetics of transgression. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011.

ELIADE, M. **Aspects du mythe**. Paris: Gallimard, 1963.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna** (da metade do século XIX a meados do século XX). São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GARELICK, R. K. **Rising star: dandysm, gender ans performance in the fin-de-siècle**. Princeton: Princeton University Press, 1999.

GOMES, A. C. **O simbolismo**. São Paulo: Ática, 1994.

_____. "Salomé, a musa do fim de século". Revista Criação & Crítica. 2009; nº 2: 66-72. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/index>. Acesso em 05 de julho de 2014.

MALLARMÉ, S. **Poésies**. Paris: Booking International, 1993.

MAURON, C. **Mallarmé l'obscur**. Paris: Librairie José Corti, 1968.

_____. **Mallarmé par lui même**. Paris: Éditions du Seuil, 1964.

MERLE, R. **Oscar Wilde**. Valencia: Fomento de Cultura Ediciones, 1956.

MICHAUD, G. **Méssage poétique du Symbolisme**. Paris: Nizet Librairie, 1969.

MORETTO, F. M. L. (org.) **Caminhos do decadentismo francês**. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1989.

OLIVEIRA, A., 2005. **Revelações da modernidade: uma leitura paródica, irônica e poética das novelas de Jules Laforgue**. Tese de Doutorado. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/UNESP Campus de Araraquara – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara, São Paulo. Brasil.

PATER, W. *Appreciations, with na essay on style*. Disponível em: << http://www.gutenberg.org/files/4037/4037-h/4037-h.htm>> Acesso em 20 de agosto de 2014.

PAZ, O. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Os filhos do barro**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PEYRE, H. **Qu'est-ce que le symbolisme?** Paris: PUF, 1974.

PRAZ, M. **Bizâncio**. In: A carne, a morte e o diabo na literatura romântica. Campinas: Ed. UNICAP, 1996.

RAYMOND, M. **De Baudelaire ao Surrealismo**. Trad. Fúlvia Moretto e Guacira M. Machado. São Paulo: Edusp, 1997.

SCOTT, C. "Simbolismo, Decadência e Impressionismo". In: BRADBURY, M. e McFARLAWE, J. (Org.). **Modernismo: Guia Geral**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. pp. 166-184.

SUHAMY, J. **Guia da ópera**. Porto Alegre: L&PM, 1997.

THIBAUDET, Albert. **La poésie de Stéphane Mallarmé**. Paris: Gallimard, 1926.

WILDE, O. **Salome.** Paris: Librairie de l'Art Indépendant, 1893. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k114969s/f6.image. Acessado em: 19 de julho de 2014.

WILSON, E. **O castelo de Axel**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

O PÓS-APOCALIPSE NA LITERATURA

Thaisa PERSON
UNESP/IBILCE- SP
thaisa_person@hotmail.com

RESUMO

O medo do fim do mundo, da ocorrência de um "apocalipse" sempre assolou a humanidade em todos os períodos da história. Na história da literatura, o fim do mundo também é um assunto recorrente. O termo "apocalipse" aparece, pela primeira vez na Bíblia, no Novo Testamento, e alega revelar diretamente o desejo de Deus. No livro da Revelação, é caracterizado como um evento que trará uma mudança do mundo para melhor. Entretanto, por conta de uma má interpretação desse termo pelas pessoas, passou-se a acreditar que o apocalipse bíblico indicaria a revelação do fim do mundo. Atualmente, observa-se o surgimento de um novo subgênero do apocalipse, o chamado "pós-apocalipse". Esse subgênero retrata a situação de um mundo que, também após a ocorrência de um "grande evento catastrófico", teve suas bases organizacionais abaladas e poucas foram as pessoas que sobreviveram a ele. Dessa forma, propõe-se apresentar um panorama das principais características das narrativas pós-apocalípticas, a fim de determinar historicamente o seu surgimento literário e as diferenças existentes entre as narrativas pós-apocalípticas e as apocalípticas. Para tanto, serão utilizados, como embasamento teórico, o texto de Lewis Beale (2002), que discorre acerca da caracterização das narrativas do pós-apocalípticas , de Lindvall (2011), que caracteriza as narrativas apocalípticas e pós-apocalípticas, a fim de delimitar os pontos em comum e os divergentes entre elas. Além disso, propõe-se a análise do livro pós-apocalíptico *The Road*, de Cormac McCarthy neste artigo, a fim de verificar as características deste gênero presentes na obra em questão.

Palavras-chave: espaço, pós-apocalipse, *The Road*.

O apocalipse é um tema recorrente na literatura. As imagens e figuras associadas a ele estão presentes em textos tão diversos quanto a Bíblia, em obras pertencentes ao subgênero romântico "The Last Man" e, atualmente, em textos que se valem de uma nova abordagem para representar o fim do mundo: o "pós-apocalipse".

O medo do fim do mundo, da ocorrência de um "apocalipse" sempre assolou a humanidade em todos os períodos da história. Essa obsessão humana pelo fim do mundo é

definida por John Michael Greer (1988), utilizando um termo da genética, como "meme apocalíptico": "[...] What's a meme? Evolutionary biologist Richard Dawkins coined the term, in his 1976 book *The Selfish Gene,* as a label for ideas that replicate in human society the way that genes replicate in a population of living things [...]" (GREER, 1988, p. 10). [1] Pode ser entendido que a existência desse "meme apocalíptico" na sociedade humana deriva da nossa consciência da nossa própria mortalidade. Ao definir uma data para o fim do mundo, tornamo-nos, de certa forma, confortáveis com a ideia da morte, ao passo que o fim de todo o mundo garantiria que o nosso próprio fim fosse dividido com o restante da humanidade.

Na história da literatura, o fim do mundo também é um assunto recorrente. O termo "apocalipse" aparece, pela primeira vez na Bíblia, no Novo Testamento, e alega revelar diretamente o desejo de Deus. No livro da Revelação, adquiri caráter utópico, pois é caracterizado como um evento que trará uma mudança do mundo para melhor. Entretanto, por conta de uma má interpretação desse termo pelas pessoas, passou-se a acreditar que o apocalipse bíblico indicaria a revelação do fim do mundo.

No início do século XIX, surge um novo tratamento desse tema, o subgênero do Romantismo europeu denominado *The Last Man.* As obras desse subgênero, que se apresentam em pinturas, poemas e narrativas, retratam a situação de um personagem (o narrador da história) como o único sobrevivente de um evento que desolou toda a humanidade.

Atualmente, observa-se mais um novo tipo de tratamento literário desse assunto, o chamado "pós-apocalipse". Esse gênero retrata a situação de um mundo que, também após a ocorrência de um "grande evento catastrófico", teve suas bases organizacionais abaladas e poucas foram as pessoas que sobreviveram a ele. Diante disso, percebe-se uma nova acepção da palavra "apocalipse". Sobre esse assunto, Diletta de Cristofaro afirma:

> […] To consider the issue from a different perspective, if the apocalyptic destruction was indeed total, there would be no one left capable of representing and, therefore, no post-apocalyptic novel. That is why there is no absolute end of the world in post-apocalyptic fiction, **but only the end of *a* world, of a certain reality** […] (CRISTOFARO, 2013- grifos meus)[2]

[1] : "[...] O que é um meme? O biólogo evolucionista Richard Dawkins cunhou o term no seu livro *The Selfish Gene,* de 1976, como um rótulo para ideias que se replicam na sociedade humana do mesmo modo que os genes replicam na população de coisas vivas [...]" (GREER, 1988, p. 10- tradução minha)

[2] [...] Para considerar a questão de uma perspectiva diferente, se o apocalipse fosse realmente total, não haveria ninguém capaz de representá-lo e, portanto, nenhuma narrativa pós-apocalíptica. Por isso não há um fim do mundo absoluto na ficção pós-apocalíptica, mas apenas o fim de *um* mundo, de uma certa realidade [...] (CRISTOFARO, 2013, p. 68 e 69- tradução minha)

Dessa vez, não se observa mais retratada uma destruição total do mundo; o que é retratado é o fim de uma sociedade organizada em torno das leis, dos princípios de ética e moral. Aqueles que de alguma maneira sobreviveram a esse evento deverão encontrar maneiras de continuar sobrevivendo nesse novo mundo, de construírem um recomeço. Nesse processo, a consciência das personagens será elemento decisivo de conduta, já que a lei vigente nesse novo mundo é primordialmente a lei da sobrevivência. Nas narrativas pós-apocalípticas, o que importa não é o evento que causou a devastação, mas, sim, como a sociedade vai se organizar a partir disso.

Um aspecto que deve ser ressaltado e que diferencia o pós-apocalipse do apocalipse entendido na Bíblia é o fato de que o apocalipse bíblico traz a ideia de um futuro utópico, ou seja, há a crença de que, depois do fim do mundo, a sociedade passará a viver em mundo melhor. As narrativas pós-apocalípticas, entretanto, caracterizam-se por narrar um futuro distópico, ou seja, a ideia de utopia já foi abandonada e a Terra não se transformou no que se pode considerar um paraíso e sim no que, analogicamente, pode-se chamar de inferno. Sobre isso, Teresa Heffernan afirma:

> […] this faith that the end will offer up revelation has been challenged in many twentieth- century narratives. The present world is portrayed as exhausted, but there is no better world that replaces it- these narratives refuse to offer up a new beginning or any hope of rebirth or renewal […] there is no cataclysmic destruction that promises to cleanse the world and separate the […] good from evil, and there is no resolution or salvation. (HEFFERNAN, 2008, p.5)[3]

Sobre as narrativas distópicas, Baccolini e Moylan afirmam que

> [...] the dystopian imagination has served as a prophetic vehicle, the canary in a cage, for writers with an ethical and political concern for warning us of terrible sociopolitical tendencies that could, if continued, turn our contemporary world into the iron cages portrayed in the realm of utopia's underside. (BACCOLINI, MOYLAN, p. 1 -2, 2003) [4]

---

[3] Essa crença de que o fim oferecerá uma revelação tem sido contestada por muitas narrativas do século XX. O mundo presente é retratado como esgotado, mas não há nenhum mundo melhor para substituí-lo— essas narrativas recusam-se a oferecer um novo começo ou qualquer esperança de renascimento ou renovação [...] não há destruição cataclísmica que prometa limpar o mundo e separar o bem do mal e não há resolução ou salvação. (HEFFERNAN, 2008, p.5 – tradução minha)

[4] [...] o imaginário distópico tem servido como veículo profético, 'o canário na gaiola dentro de uma mina', para escritores com uma preocupação ética e política por nos avisar das terríveis tendências sociopolíticas que poderiam, se continuadas, transformar nosso mundo contemporâneo nas gaiolas de ferro retratadas no domínio do lado oculto e negativo da utopia. (BACCOLINI, MOYLAN, p. 1 -2, 2003-tradução minha)

As narrativas pós-apocalípticas aparecem pela primeira vez, em grande medida, na Guerra Fria, um período, segundo Hobsbawm (1995), caracterizado por ter um tom apocalíptico, isso porque

> [...] gerações inteiras se criaram à sombra de batalhas nucleares globais que, acreditava-se firmemente, podiam estourar a qualquer momento e devastar a humanidade [...] À medida que o tempo passava, mais e mais coisas podiam dar errado, política e tecnologicamente, num confronto nuclear permanente baseado na suposição de que só o medo da 'destruição mútua inevitável' [...] impediria um lado ou outro de dar o sempre pronto sinal para o planejado suicídio da civilização. Não aconteceu, mas por cerca de quarenta anos pareceu uma possibilidade diária. (HOBSBAWM, 1995, p. 224)

Beale (2002) afirma que não há época melhor que o presente para a ocorrência das imagens apocalípticas. O autor explica que o medo de um holocausto nuclear pode ter acabado desde o fim da guerra fria, tendo sido, porém, substituído pelo trauma do 11 de Setembro, pelo medo de ameaças biológicas, das chamadas "bombas sujas" e de ataques suicidas. Além disso, esse medo vem acompanhado de uma ansiedade pelo futuro, um sentimento causado pela ideia de que as coisas fugiram do controle e que ninguém sabe como consertá-las. Para Heffernan (2008), os desastres ambientais, o holocausto e as bombas, por exemplo, já permitiram um vislumbre do que o fim pode parecer.

Assim, as narrativas pós-apocalípticas aparecem tanto como uma mostra do descontentamento com a situação atual do mundo, como uma forte crítica a essa situação. Sobre isso, Beale cita, em seu texto, uma entrevista com o professor James Berger, que diz:

> […] Apocalypses are criticisms of life—they express a great dissatisfaction with the way things are," said James Berger […] When you want to see total devastation, what you're saying is that reform is impossible, things are so utterly corrupted, only a total destruction will bring about something redemptive. (BERGER, 2002, apud BEALE)[5]

Dentro de um quadro de elementos recorrentes pertencentes a esses narrativas, tais como o mundo devastado e sem leis e personagens sobreviventes lutando para continuarem vivos nesse contexto, por exemplo, há a variação do evento que causou essa devastação quase total do mundo. Em algumas narrativas, essa devastação foi causada por guerras nucleares,

---

[5]Apocalipses são formas de crítica da vida— eles expressam uma grande insatisfação com a maneira como as coisa estão", disse James Berger [...] Quando você deseja ver uma devastação total, o que você está dizendo é que a reforma é impossível, que as coisas estão tão corrompidas que somente uma destruição total traria algo redentor. (BERGER, 2002, apud BEALE)

em outras por catástrofes ambientes e, em outras ainda, por epidemias e ou vírus que devastaram grande parte da população ou que ainda transformaram-na em zumbis. De qualquer modo, a partir do momento em que o mundo está completamente devastado, o enfoque dessas narrativas deixa de ser no evento causador dessa devastação, e passa a ser na luta pela sobrevivência dos que se salvaram, sendo que, em algumas obras, o evento em si não é, ao menos, relatado.

Diante do exposto, uma questão que sempre se ergue nessas narrativas é: o que é, de fato, sobreviver ao evento apocalíptico? Isso porque os personagens inseridos nesse novo mundo lutam diariamente e arduamente para continuarem vivendo, tendo de enfrentar os mais diversos obstáculos, tais como a falta de alimentos e de água, a falta de segurança e de um espaço para se instalarem e viverem, em virtude da grande possibilidade de roubos por parte de outros sobreviventes e de grupos que, diante da dificuldade em se encontrar alimento, tornaram-se canibais. Essa nova configuração de mundo apresenta-se como um espaço caótico, onde a tranquilidade não tem espaço e os personagens têm de se manter em estado constante de alerta.

Outro aspecto presente e recorrente nessas obras é a divisão do grupo de sobreviventes em dois polos. Um deles é composto por aqueles personagens que, mesmo vivendo nesse novo mundo, ainda se esforçam para serem fiéis aos princípios de ética, de moral e de cidadania presentes no mundo anterior ao evento apocalíptico. Por outro lado, o outro grupo é composto por aqueles que reconhecem que o mundo pós-apocalíptico é diferente do anterior e possui uma estrutura organizacional muito menos complexa, em que as leis que regiam a sociedade humana e os princípios de ética e moral não mais existem, sendo a lei da sobrevivência a única vigente. Desse modo, situações tais como roubos, assassinatos e, ao extremo, até mesmo o canibalismo são justificadas e aceitas por esse grupo, ao passo que, cometendo essas ações, eles estão buscando garantir a sobrevivência dos seus pares.

Nessas narrativas, os personagens passam a viver em um mundo que pode ser comparado às sociedades mais primitivas da nossa história. Não há energia elétrica, água potável, alimento em abundância, nenhum tipo de tecnologia e conforto e, além disso, há um retorno ao nomadismo, haja vista que, por não se caracterizar mais com uma sociedade organizada e, relativamente, segura, não há meios de se viver de forma sedentária, já que há, por exemplo, a necessidade de se estar sempre em busca de suprimentos básicos para a sobrevivência.

Diante do exposto sobre as características gerais do pós-apocalipse, propõe-se a análise do livro pós-apocalíptico *The Road*, de Cormac McCarthy neste artigo, a fim de verificar as características deste gênero na obra em questão.

O livro, publicado em 2006, narra a história de um pai e de um filho que sobreviveram a um evento pós-apocalíptico. Durante toda a narrativa, o leitor não fica sabendo o real caráter do evento que causou tal destruição em massa e abalou as estruturas do antigo mundo. Além disso, os dois personagens principais não são nomeados, sendo tratados apenas como pai e filho. O enfoque da narrativa se dá na relação de cumplicidade entre os dois e, principalmente, na busca de ambos pela sobrevivência e na tentativa de se manterem firmes aos seus ideias em meio a esse mundo devastado, de serem os "good guys", os mocinhos, como assim se denominam. Nessa obra, pai e filho compõem o grupo de sobreviventes que continuem seguindo os princípios de ética e de moral que regiam e organizavam o mundo pré-apocalíptico.

Em *The Road*, os dois personagens principais passam a narrativa caminhando juntos pela estrada, buscando chegar à costa do país, pois esse era o lugar que, pelas deduções do pai, estaria livre do caos provocado pelo apocalipse. Dessa forma, o litoral torna-se um lugar idealizado pelos personagens, um destino utópico de caminhada final pela estrada. Entretanto, não há nenhum indício que evidencie que esse lugar pode estar diferente do resto do mundo. Essa visão esperançosa do pai com relação à costa não se dá comprovada em fatos, mas, sim, baseada nas suas intuições e sensações. Assim, esse caminho da esperança é de incertezas, é tão obscuro quanto às cidades pelas quais pai e filho passam. É um caminho que leva do incerto para o incerto, do obscuro para o obscuro. A esperança, por sua vez, que é, geralmente, simbolizada como luz, no caso de *The Road*, torna-se escuridão.

Diante desse mundo em ruínas, o pai tem a responsabilidade de exercer um dos mais difíceis papéis nesse tempo: a paternidade. O filho não conheceu o mundo anterior ao evento, ele já nasceu em meio a essa destruição. Cabe ao pai a inteira responsabilidade de criar o garoto, sendo a sua preocupação, evidente em todo o desenrolar da história, criar o filho embasado nos princípios em que eles acreditam, princípios esses que regiam o mundo anterior ao apocalipse. Por presenciar o medo expressado pelo filho ao se deparar com tantas situações de roubos, assassinatos e canibalismo presentes nesse novo mundo, o pai tenta provar para ele que a chama que ilumina esse mundo obscuro, de incertezas está dentro dele e que os dois carregam essa luz, que representa a esperança, "[...] the fire signifies that vitality that burns within the ardent heart, the mystery that is the spark of life itself and that needs no reason to

exist […]”[6] (BLOOM, 2009 p.187). Essa ideia de serem os “portadores da chama” faz com que os personagens encontrem sentido em continuarem vivos e lutando por sua sobrevivência nesse mundo em que a esperança, a luz e a vontade de viver são, praticamente, nulas.

No desenvolvimento da narrativa, o pai tem vários flashes de memórias do seu passado, do pré-apocalipse e de momentos do início desse novo mundo. Nessas lembranças, é apresentada para os leitores a figura da sua esposa e mãe de seu filho que, por não encontrar mais sentido em sobreviver na situação em que o mundo estava e se questionar sobre o que é sobreviver, acaba por cometer suicídio.

Esse ato da mãe é bastante significativo no contexto deste mundo pós-apocalíptico, ao passo que a sua morte pode representar que todas as referências, geralmente associadas à figura feminina e materna, tais como o cuidado, o acolhimento e o amparo materno, desapareceram. É como se surgisse um mundo individualista ao extremo, em que cada um deve lutar por sua própria sobrevivência, um mundo em que o coletivo e o cuidado com o outro não mais existisse. Além disso, a própria maneira como a morte da mãe se dá é significativa e contribui para a análise acima desenvolvida, pois é ela quem tira a própria vida, ao notar a sua inadequação nesse novo mundo.

Diante do exposto, entende-se que as narrativas pós-apocalípticas não se tratam apenas do retrato de um mundo em ruínas no que se diz respeito aos modos de organização social do mundo, mas também de um tempo em que se percebe a ruína dos valores éticos e morais, que, como dito anteriormente, foram substituídos pela necessidade de sobreviver, pelo medo, pelo horror diante de uma sociedade em pedaços. Isso significa que, em um tempo apocalíptico, em que os valores que regulam a vida social despareceram, o que sucede aos sujeitos é um embrutecimento afetivo, moral, de caráter que implica unicamente a luta diária por manter-se vivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACCOLI, R., MOYLAN, T. (ed.) **Dark Horizons:** science fiction and the dystopian imagination. London: Routledge, 2003.

[6] [...] o fogo significa aquela vitalidade que queima dentro de um coração ardente, o mistério que é faísca da própria vida e que não precisa de razão para existir. (BLOOM, 2009, p. 187- tradução minha)

BEALE, Lewis**. Picturing The Worst Happening:** Picturing The Worst That Can Happen. New York Times, Jul. 7, 2002.

BLOOM, Harold. **Bloom's Modern Critical Views:** Cormac McCarthy, New Edition. New York: 2009

CORMAC, McCarthy. **The Road**. New York: Vintage Books, 2006.

GREER, John M. **A History of the End of Time: Apocalypse**. London: Quercus, 2012.

HOBSBAWN, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX. 1941-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MEMÓRIA ATIVADA E CULTURA RESGATADA: UMA ANÁLISE DE "ASA BRANCA" (RICARDO RAMOS)

Thiago Ferigati Squiapati NICOLAU
UNIFAFIBE (Bebedouro)/ISEB (Barretos)
thiagoferigati@yahoo.com.br

RESUMO

O trabalho em referência objetiva retratar sobre os aspectos temáticos e formais que constituem o conto "Asa Branca", de Ricardo Ramos, registrando como se configura a noção espaço-temporal e a relação com os personagens envolvidos na trama. A pesquisa também investiga sobre o fenômeno da intertextualidade presente, referindo-se a outras narrativas e elementos da cultura brasileira sugeridos pela fábula. Os passos do trabalho privilegiam o levantamento semântico dos vocábulos, a investigação dos operadores narrativos, e, no tocante ao aspecto temático, registrará a vida de um taxista de origem nordestina que, mesmo longe de sua terra natal, encontra, na paisagem e na rotina de trabalho experienciada na cidade grande, os símbolos de sua terra de origem que desencadeiam a chamada introjeção ou interiorização. Desenvolvido com base em uma pesquisa bibliográfica, o trabalho tem como fundamentação teórica os pressupostos de Julieta de Godoy Ladeira (1995), que afirma que Ricardo Ramos insere, frequentemente, em sua prosa de ficção, as chamadas "figuras severinas" que vivem na cidade de São Paulo, considerados "estrangeiros" que buscam uma nova oportunidade de vida, que permanecem oscilando "entre a seca e a garoa" e que são marcados por dramas individuais em que conflitam a sua origem e a sua vivência na cidade grande. Os resultados obtidos na pesquisa auxiliam na compreensão de como a urbe é representada no conto, sobretudo no que diz respeito ao aspecto da memória evocada pelo protagonista, o qual rememora imagens dos aspectos físicos e culturais de sua terra de nascimento.

Palavras-chave: Ricardo Ramos. Asa Branca. Solidão. Incomunicabilidade.

1. INTRODUÇÃO

"Asa Branca" é um conto que aborda o tema da **incomunicabilidade** e da **solidão** no contexto de trabalho de um taxista. A narrativa registra o trabalho de um taxista chamado Severino, de origem nordestina, que percorre, à noite, as ruas de uma cidade grande, distante de sua terra natal: "Tarde da noite. A neblina veio de repente e fria, com os seus capuchos calados, rolando, ganhando corpo pelos edifícios, a copa das árvores, molhando o asfalto. No ponto de táxis, somente um carro". (RAMOS, 1978, p. 41).

O conto registra as contradições existentes no universo urbano, constituído pela relação entre o homem e a cidade grande: primeiro há a apresentação do conflito entre a ação do trabalho e o próprio ritmo da cidade, ou seja, uma oposição entre a atividade do trabalho do taxista e a cidade parada: "Faz o serviço uma coisa viva, quando a cidade se enrola deserta e nenhum freguês aparece", e, em seguida, há a apresentação do conflito entre o silêncio da

cidade (espaço) e o silêncio de Severino (personagem), que é apresentado, no conto, como um estrangeiro: “O silêncio um instante. E nesse vazio, dominou e só ficou a cidade. A névoa, os focos de luz branca, a praça embiochada. Como o vulto do vigia, também solitário” (RAMOS, 1978, p. 41). A figura do “vigia”, representa uma projeção, por parte de Severino, da condição de uma pessoa que, assim como ele, se encontra deslocada e solitária no meio da noite: “Severino é mais ele agora de noite” (RAMOS, 1978, p. 42).

Há, ainda, mais indícios de oposições que marcam o cenário do trabalho de Severino, como a própria temperatura do ambiente (frio x quente): “Apesar do **frio**, está quente. O **calor** da jaqueta, das meias de lã, o aconchego. Está um som embalante, quase íntimo. De anúncios que se abrandam porque é noite, não há pressa, muito tempo para comprar. Talvez daí a sensação de calma” (RAMOS, 1978, p. 42- grifos nossos). Ao contraste quente X frio corresponde a oposição dentro (táxi) X fora (rua). Solidão e silêncio ambientam a situação dramática de Severino.

A rotina de trabalho de Severino é constituída apenas pelo “diálogo” com o rádio, sua única companhia certa no trabalho, fato que contribui para intensificar a solidão na vida da personagem protagonista: “O para-brisa embaciado, gotejante, nublando ainda mais os globos de luz que se vão afastando e branqueiam a avenida. Severino está encolhido, modorrendo mas desperto, ouvindo rádio. A voz do locutor é a única presença dentro da noite” (RAMOS, 1978, p. 41).

2. AS RELAÇÕES INTERTEXTUAIS PRESENTES EM “ASA BRANCA”

Em “Asa Branca”, objeto de estudo, o espaço citadino não é necessariamente sinônimo de atividade, embora esta esteja pressuposta no próprio fato de que o trabalho de Severino é noturno, momento em que a cidade dorme e ele, migrante nordestino (estrangeiro), trabalha: “É bom o trabalho noturno, cortando a cidade que se desdobra e silencia, apenas o motor, a brisa, o resto dormente” (RAMOS, 1948, p. 41); “Quando acordado é como se dormisse o silêncio com o rádio por dentro, aquela voz de longe e tudo feito uma redoma só para ele” (RAMOS, 1948, p. 42).

O título do conto remete à canção “Asa Branca”, de autoria de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, uma importante referência da música popular brasileira, que conta a história de um nordestino que, por causa da seca, mudou de sua região e, longe de sua terra natal, se sente desprotegido por causa da solidão:

> Hoje longe, muitas légua
> Numa triste solidão
> Espero a chuva cair de novo
> Pra mim vortar pro meu sertão
>
> Espero a chuva cair de novo
> Pra mim vortar pro meu sertão
>
> Quando o verde dos teus "óio"
> Se "espaiar" na prantação
> Eu te asseguro não chore não, viu
> Que eu vortarei, viu
> Meu coração[1]

A relação entre o título e a situação dramática protagonizada por Severino é importante pelo fato de que o taxista vive o isolamento e o silêncio, peregrinando por uma cidade grande, com saudade de sua terra natal, já que se percebe como um desconhecido pela maioria dos habitantes da metrópole, sendo, por ela, reduzido aos limites de sua função profissional.

A solidão e a incômoda situação de "estrangeiro", de homem desintegrado do espaço urbano em que se vê forçado a viver, além de reforçada pelo silêncio da noite e da cidade que dorme, é reiterada pela música do rádio. À melancolia da situação atual de Severino parece juntar-se a memória da irremediabilidade de sua situação anterior. Observe-se:

> A voz nasalada como de cego. Ali cantando no escuro. A canção conhecida, esquecida quase, num instante acordada. Com o arrepio dos seus versos. Com a sua ave de arribação, asa branca, se retirando também. E a recordação de que era um conto agourento, de miséria, de tristeza que vai embora com a gente. Para nunca mais voltar (RAMOS, 1978, p. 42).

Um dado importante para a compreensão do conto é a referência à "asa- branca", que é um pássaro que emigra de sua região natal por causa da seca. Há, pois, uma similaridade entre as posições de Severino, do eu-lírico da música "Asa Branca" e da própria ave em questão, todos migrantes que fogem da seca. Assim, os signos linguísticos citados corroboram para demonstrar o "apego" à própria terra de origem.

Diferentemente do que acontece na maioria das narrativas analisadas deste trabalho, a personagem protagonista tem o nome de Severino. Entretanto, o nome "Severino" também indica o anonimato, pois está desprovido de sobrenome e, além disso, presta-se a demarcar a

---

[1] Disponível em <http://letras.terra.com.br/luiz-gonzaga/47081/>. Acesso em 08 04 2011.

condição de migrante nordestino da personagem. Literariamente, é um nome ligado ao sofrimento, à migração forçada e à vida dura e difícil, dados afirmados por *Morte e Vida Severina*, poema dramático de João Cabral de Mello Neto, que estabelece a passagem do nome próprio (referência ao particular) para substantivo coletivo (referência a uma categoria ou tipo social). Vejamos, a propósito, o trecho do poema *Morte e Vida Severina* em que o retirante explica quem é Severino:

> — O meu nome é **Severino**,
> como não tenho outro de pia.
> Como há **muitos Severinos**,
> que é santo de romaria,
> deram então de me chamar
> **Severino de Maria**;
> como há muitos **Severinos**
> com mães chamadas Maria,
> fiquei sendo **o da Maria**
> **do finado Zacarias.**
> [...] Somos **muitos Severinos**
> iguais em tudo na vida:
> na mesma cabeça grande
> que a custo é que se equilibra,
> no mesmo ventre crescido
> sobre as mesmas pernas finas
> e iguais também porque o sangue,
> que usamos tem pouca tinta.
> [...] Mas, para que me conheçam
> melhor Vossas Senhorias
> e melhor possam seguir
> a história de minha vida,
> passo a ser o **Severino**
> que em vossa presença emigra (MELO NETO, 1988, p. 70-72).

Severino, no conto “Asa Branca”, remete tanto a um nome específico da personagem principal e, simultaneamente, a boa parte da população de migrantes que vai viver nas grandes cidades brasileiras por causa da problemática da seca.

3. O INDIVÍDUO SOLITÁRIO E O SILÊNCIO COMO EIXOS TEMÁTICOS

Ricardo Ramos insere, frequentemente, em sua prosa de ficção, as chamadas “figuras severinas” que vivem na cidade de São Paulo, considerados “estrangeiros” que buscam uma nova oportunidade de vida, que permanecem oscilando “entre a seca e a garoa” e que são marcados por dramas individuais em que conflitam a sua origem e a sua vivência na cidade. O

escritor tem um olhar atento para a heterogeneidade humana que constitui a massa urbana de cidades grandes como São Paulo. De acordo com Julieta de Godoy Ladeira:

> Apesar de tantas figuras *severinas* povoarem a obra de Ricardo Ramos, poucos escritores de São Paulo foram mais ligados a esta cidade do que ele. E raros escreveram sobre ela *vendo-a* como ele a viu. Ele a enxergava realmente. A paisagem de São Paulo, suas estações cambiantes, mudanças, o espírito da cidade, estão documentados em sua obra (LADEIRA, 1995, p. 120).

Há, ainda, outras evidências no texto que provam que Severino é realmente um *estrangeiro* na cidade em que vive. Além do próprio nome semantizar isso, há a indicação, no texto, por meio da **rememoração**, de que a música fala da vida da personagem, de suas lembranças da terra, comovendo-a e trazendo todo o seu passado para o momento presente em que vive. A referência, no texto, a "som caetano", deve-se ao fato de que o cantor Caetano Veloso gravou a música "Asa Branca" no início da década de 70, adicionando, em sua interpretação, considerada mais "melancólica", o vocábulo "nhã". Este vocábulo ("nhã") refere-se, no conto, ao "nhã-nhã-nhã" (do "som caetano") e se aproxima do ritmo marcado pelos "violeiros de feira" da região Nordeste, configurando, uma espécie de colagem reiterada e inserida no conto "Asa Branca":

> Ouvindo, a cabeça encostada no banco do carro, Severino anda no meio da música. Lentamente. Naquele andor de carreiro, antigo e ronceiro. Revendo a paisagem, a letra, na mistura de cor e palavra, os seus feitios. E sentindo que não é só o canto familiar, é mais, tem um jeito de agora, como se ele mesmo tivesse retornado, e recantado, e revivido. A voz nasalizada continua, seguida pelos novos instrumentos. A canção gonzaga, o som caetano, ela se retira secamente e no entanto volta, sem melodia, apenas modular, como rajadas, levas que vêm, pés pisando, repinicando, batendo pelo chão, se quebrando e insistindo, **nhã**, e falhando, e crescendo, e sumindo, **nhã**, **nhã**, cega, rude, surdamente, a dormência arrancada e da garganta que é feita um homem chorando, e acabando, **nhã** (RAMOS, 1978, p. 42).

Com o termo "nhã" ritmadamente repetido no conto, ratifica-se a ideia de uma ativação da memória da personagem em sua condição de *estrangeiro* que sente saudade de sua terra natal. O silêncio, a solidão e a incomunicabilidade fazem com que Severino se volte para si mesmo, estabelecendo, via memória, uma ponte entre a sua vida anterior e a sua vida atual na cidade grande:

> O silêncio um instante. E nesse vazio, terminou tudo e só ficou a cidade. A névoa, os focos de luz branca, a praça embiocada. Como o vulto do vigia,

> também solitário. [...] Aí Severino se sentiu estrangeiro, foi então que ele se viu nortista e de empréstimo. Solto no meio da garoa, com a frágil proteção de um carro pequeno. E com frio, e acordado, quando todos estavam dormindo (RAMOS, 1978, p. 42-43).

Severino, na cidade grande, é um ser reduzido à função de trabalho que realiza, à condição de mercadoria na sociedade de consumo. Ele apenas sobrevive com o seu carro (instrumento de trabalho), à espera de possíveis clientes, tendo como única companhia do som da música que toca no rádio.

A oposição marcada entre a origem da personagem e a cidade da garoa constitui o drama humano que, sob certo ângulo, se universaliza no conto. A condição de Severino é, também, a de muitos outros que vivem a mesma situação dramática de serem *estrangeiros* na própria terra, dado reiterado no final do conto: "Ali como um fantasma, sentado entre túmulos cinzentos de janelas apagadas. Ali como um perdido, esquecido até das ruas, parado sem ter para onde ir. O serviço noturno a mesma encruzilhada" (RAMOS, 1978, p. 42-43).

No desfecho do conto, temos Severino totalmente concentrado em seu trabalho, em silêncio, solitário e refletindo seus desencontros e a impossibilidade de comunicar suas angústias, em uma paisagem noturna em que a neblina reforça o isolamento social da personagem: "O rádio tornou a falar, anunciando. O Severino ligou o motor, saiu devagar. E foi tocando. O seu carro pelo asfalto, nhã, furando a neblina, branca asa cortando, branca, sobre a noite grande de inverno" (RAMOS, 1978, p. 43). O táxi, em seu movimento de partida, é associado, no conto, ao vôo de arribação da asa branca na canção. Entretanto, Severino vive, no presente, situação oposta à da ave: ele não vai migrar, ele já migrou. Seu movimento não marca a busca de um lugar melhor, registra que essa busca já se frustrou.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A preocupação de Ricardo Ramos com o drama humano protagonizado por suas personagens é uma constante em seu projeto literário. Ele explora as relações entre a personagem e sua situação dramática, oferecendo ao leitor uma percepção crítica do contexto social, cultural e econômico em que tal drama se manifesta.

O anonimato é uma característica típica das personagens protagonistas dos contos analisados, simbolizando as marcas profundas da perda da individualidade ou, ainda,

tomando-se, aqui, como referência o conceito de “sociedade unidimensional” proposto por Herbert Marcuse (1967), registrando vidas solitárias e oprimidas que perderam a dimensão “dos valores idealistas [...], isto é, a dimensão da autonomia, da personalidade e do humanismo” (FARIA; MENEGHETTI, 2002, p. 3).

A unidimensionalidade da sociedade contemporânea, ideia formulada por Herbert Marcuse, implica um engolfamento do indivíduo por uma existência alienada que tem uma única dimensão que está em toda a parte e, ao mesmo tempo, tem todas as formas:

> Surge assim um padrão de pensamento e comportamento unidimensionais no qual as idéias, as aspirações e os objetivos que por seu conteúdo transcendem o universo estabelecido da palavra e da ação são repelidos ou reduzidos a termos desse universo. São redefinidos pela racionalidade do sistema dado e de sua extensão quantitativa (MARCUSE, 1967, p. 32).

É essa unidimensionalidade que uniformiza as diversas vidas fragmentariamente representadas nos contos de *Circuito fechado*. A literatura de Ricardo Ramos, no conto aqui analisado e em boa parte das narrativas do livro *Circuito fechado*, nos faz constatar a falência de boa parte das utopias vinculadas à cidade da modernidade. Neste sentido, os contos do livro fazem um balanço amargo da traição e da falência dessas utopias pela ordem dominante na vida das grandes cidades, que esmaga o indivíduo, reduzindo-o à condição de peça descartável e anônima na engrenagem da grande metrópole, o que faz ele sentir falta de sua terra natal.

A narrativa analisada, assim como as outras do livro, faz uma espécie de inventário dos modos e modelos da modernidade de vida na cidade grande, que, dada a sua estrutura e a sua natureza, abriga personagens que têm suas histórias marcadas por uma “pobreza de experiência”, que consiste na própria super-atomização de vivências restritas, cada vez mais, à célula individual. E esse indivíduo, visto como um ser único que tem uma vida única, é, também, um anônimo na sociedade de massa. É dessa fratura, estabelecida entre as muitas vivências individuais (e suas idiossincrasias) e o delineamento dos grandes traços estruturais que regem e, por vezes, sobredeterminam a vida nas grandes cidades (que passaram, em alguns grandes centros urbanos, de metrópoles a megalópoles) que o narrador de Ricardo Ramos tem de extrair elementos para narrar, escrever, contar histórias.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. Experiência e Pobreza. In: ___. **Obras escolhidas 1: Magia e técnica, arte e política.** Tradução Sérgio P. Rouanet. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 114-119.

_____ . O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: ___. **Obras escolhidas 1: Magia e técnica, arte e política.** Tradução Sérgio P. Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 197-221.

CULTURA NORDESTINA INTOCADA PELO JAZZ. Disponível em . Acesso em: 15 04 2011.

FARIA, J. H. de; MENEGHETTI, F. K. **As organizações e a sociedade unidimensional: as contribuições de Marcuse.** In: ENCONTRO DE ESTUDOS ORGANIZACIONAIS, 2., 2002. Anais ... Recife: OBSERVATÓRIO DA REALIDADE ORGANIZACIONAL: PROPAD/ UFPE: ANPAD, 2002.

INSINUAÇÕES TROPICALISTAS. Disponível em . Acesso em: 15 04 2011.

LADEIRA, J. G. Reflexões fragmentadas sobre Ricardo Ramos. In: ___. **O desafio de criar o sonho e o chão da palavra escrita.** São Paulo: Global, 1995. p. 111-130.

MARCUSE, H. **Ideologia da sociedade industrial.** Tradução de Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

MELO NETO, J.C. de. **Morte e vida severina e outros poemas em voz alta.** 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988. p. 69-112.

RAMOS, R. de M. **Circuito fechado.** 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1978.

A VANGUARDA PAULISTANA NOS ANOS DE CHUMBO E A HISTÓRIA DO MPA (MOVIMENTO POPULAR DE ARTE DE SÃO MIGUEL PAULISTA)

Valdemir CAMARGO (UNESP/ASSIS)

RESUMO

A urbanização elitista e especulativa da cidade de São Paulo promoveu a formação de uma imensa mancha urbana, onde se verifica um processo de segregação sócio espacial intenso. Entretanto, ao longo da história da cidade, surgem formas de resistência popular, impulsionadas por movimentos sociais que combatem a exclusão. Para tentar compreendê-los, estudos sobre movimentos sindicais, associações de bairros, e projetos populares de educação e cultura foram desenvolvidos nos diferentes bairros que compõem a imensa periferia paulistana. Dentre os bairros mais carentes dessa periferia, destaca-se São Miguel Paulista, situado no extremo leste da zona leste da cidade. Com uma história que remonta aos tempos da fundação da cidade de São Paulo, o bairro passou por um vigoroso processo de urbanização, promovido pela industrialização e pela migração, a partir da segunda metade do século XX. Nesse processo de desenvolvimento, desponta, no final da década de 1970, a partir de um enfrentamento ocorrido entre artistas locais, a prefeitura e a igreja, em torno do direito de uso e ocupação de uma pequena capela jesuítica, o Movimento Popular de Arte (MPA), cuja atuação é significativa. Este trabalho é sobre a produção artístico-literária do MPA e sobre um tema delimitado: a cultura como ação política, a fim de colocar em debate as contradições sociais. Para tanto, analisaremos o conteúdo de peças teatrais, composições musicais, entre outras manifestações culturais realizadas pelo MPA, relacionando essa produção à situação sociopolítica da comunidade em que se estabelece.

Palavras-chave: direito a cidade; movimentos sociais; vanguarda cultural; ditadura militar.

No campo da produção artístico-literária, de acordo com Poglioli (1964), o termo é empregado para definir o momento em que a arte assume o *ethos* revolucionário, transformando-se na definição que indica a ação política através da produção artística. A arte de vanguarda assume, assim, o papel de denúncia contra a sociedade técnico-burguesa apontando a falta de perspectiva dessa sociedade para além do produtivismo e do lucro.

Trata-se, então, de uma questão que envolve a noção de modernidade enquanto consciência da metalinguagem, cuja capacidade de entender a existência do artifício artístico está vinculada à interpretação dos aspectos da sociedade moderna, ou seja, da fase de desenvolvimento da sociedade capitalista e a transformação do tempo em um objeto mensurável e negociável (tempo linear). A arte de vanguarda observa e analisa a sociedade moderna materialista, apontando suas contradições, seus valores egoístas e

individualistas; sociedade que prega uma ideia abstrata de liberdade e humanismo que, associada à noção de fazer e obter resultados.

Quanto ao desenvolvimento da cidade capitalista, Henry Lefevbre (1967), elabora uma abordagem sobre a problemática da questão urbana colocando-a nos seguintes termos, a transição da cidade renascentista caracterizava-se por uma certa reminiscência do valor de uso do espaço da cidade e de relações sociais ainda não pautadas pelo tempo acelerado do produtivismo técnico proporcionado pelo advento da indústria a partir do século XVIII. A passagem da fase comercial-bancária, característica do Renascimento, para a fase industrial do modo de produção capitalista, promoveu o desaparecimento de tais reminiscências proporcionando uma nova forma do urbano, onde o espaço da cidade vê seu valor de uso transformado em valor de troca, e a vida de relações submetida pela lógica do tempo linear. Esse modelo de urbanização avaçou e suas características só se tornaram mais profundas, acentuando a desigualdades de direito ao acesso e uso do espaço da cidade. Por isso, já na década de 1960, o mundo observou a emergência da problemática contemporânea, o direito a cidade. Henry Lefevbre (1967) e David Harvey (2014), apontam para a segregação socioespacial urbana, denunciando a especulação fundiária urbana, com base na Teoria da Renda da Terra, de Karl Marx (1886), como uma estratégia da reprodução ampliada do capital.

Nos últimos anos, percebemos a ocorrência de uma série de protestos exigindo mais democracia e transparência no sentido de uma maior participação popular na tomada de decisões, tanto no âmbito local quanto nacional, dos governos. A crise da doutrina neoliberal, evidenciando o uso corporativo do Estado pelas grandes empresas e pelos grupos organizados de poder, colocou em questão o modelo de democracia representativa, o discurso da racionalidade econômica e as políticas governamentais calcadas na lógica da contenção de gastos públicos e na eficiência dos mercados.

Os protestos populares que vêm ocorrendo desde 2008, em diferentes lugares do mundo, em países árabes do Norte da África e do Oriente Médio, que acabaram denominados como a *"Primavera Árabe";* nos Estados Unidos, como o movimento *"Ocupa Wall Street";* na Europa, os protestos contra as políticas de combate à crise fiscal definidas pela "*Troica*", e as manifestações brasileiras, em muito remetem ao ambiente vivido na década de 1960.

Observadas as especificidades históricas de cada momento, sem deixar de considerar suas semelhanças, cumpre lembrar que, nos dois momentos, trata-se de movimentos sociais de caráter urbano que refletem não apenas uma crise estrutural

cíclica de reprodução do capital, mas, um questionamento sobre valores e princípios sociais, sobretudo naquilo que envolve a relação entre o que representa o público e o privado, o desenvolvimento dos meios de comunicação e a expansão quantitativa e qualitativa das classes médias urbanas.

Seguiu-se, aos movimentos sociais da década de 1960, discurso midiático-corporativo-estatal bem articulado, que conseguiu absorver e transformar os protestos em meras manifestações representativas dos direitos civis das minorias, não permitindo que houvesse uma discussão mais profunda sobre a crise do capitalismo. Formou-se um discurso ideológico neoliberal ensurdecedor que fez com que as vozes de protesto fossem baixando até que não pudessem ser ouvidas. Acontece que, como afirma Reguillo (2005, p. 199), os "xamans" do mercado estavam errados, e as questões sociais foram se avolumando e o entendimento acerca do que significava ser proletário, jovem e pobre, foi avançando na medida em que a corporação Estado-Capital foi se deixando mostrar por intermédio das políticas neoliberais.

Como a insatisfação popular em relação ao modo de governar, baseado na racionalidade econômica e na concessão de privilégios fiscais e monetários aos conglomerados transnacionais, vai se tornando evidente, a única resposta encontrada pelos governos vincula-se à repressão policial sobre o direito de uso e ocupação do espaço urbano. Essa resposta vem de encontro ao processo de gentrificação urbana, adotado pelos governos desde o início dos anos de 1980, na tentativa de formular novas estratégias de segregação e controle social sobre a cidade, com base na concepção da recuperação de áreas urbanas degradadas e da necessidade de ampliação das estratégias de segurança pública, como postula Carlos (2007, p. 84-85).

Entretanto, observaram-se movimentos sociais de resistência à postura empregada pelos governos. Convém assinalar que os movimentos sociais, segundo Fernandes (2000, p.59-86) constroem estruturas, desenvolvem processos, organizam e dominam territórios das mais diversas formas, sendo que, no debate contemporâneo destacam-se os conceitos e as categorias utilizadas, assim como os paradigmas teóricos que lhes dão suporte. De acordo com Gohn (2011, p. 1-19), podem ser identificados cinco eixos teóricos que definem os movimentos sociais atualmente: cultural; justiça social; resistência social; teorias pós-coloniais e teorias com ênfase nos aspectos institucionais das ações coletivas.

No caso do Brasil, para que ocorra uma melhor compreensão dos atuais movimentos sociais se faz necessário considerar as transformações ocorridas em nossa sociedade e em nossa economia ao longo do período 1964-1985, uma vez que, como

afirma Marcelo Ridenti (2014), foi durante os anos de Ditadura Militar que deu-se a organização da atual ordem produtiva, do poder judiciário, do sistema partidário, da previdência e dos mecanismos de assistência social, da indústria cultural, do complexo de telecomunicações, das polícias, dos bancos e finanças, do sistema de ensino, inclusive nas universidades e na pós-graduação, que caracterizaram a conclusão de um longo processo de revolução burguesa, iniciado no final do século XIX, que modernizou o país sem permitir que suas estruturas econômicas e sociais, fundadas no poder patrimonialista da terra, fossem de fato destruídas.

Cabe salientar, aqui, que o ambiente artístico-literário brasileiro do período, observou o surgimento de diversas correntes artístico-literárias, dentre elas, destaca-se a arte engajada do CPC (Centro Popular de Cultura), a poesia concreta, a Tropicália e a poesia marginal, esse ambiente era formado por jovens poetas, geralmente universitários e que contavam com poucos recursos financeiros e técnicos para a realização e divulgação de sua arte, o que era feito, então, por meio de livros e cadernos de poesia editados de forma artesanal e distribuídos ou vendidos de mão em mão nas ruas, portas de teatros, cinemas, bares, shows e nas universidades; o importante era que chegassem ao público e contribuíssem para a divulgação de suas ideias, que abordavam temas diversos como a luta de classes, sexo e sexualidade, uso de drogas e a política, marcando não somente uma preocupação com o historicismo de conteúdo crítico, mas também com a questão estética do que produziam.

Eram artistas que não se definiam por uma escola ou movimento específico de vanguarda e que procuravam aproveitar todas as fontes, desde o modernismo até a vanguarda concretista, o que faziam de maneira espontânea e intuitiva, sem se prender a amarras conceituais muito rígidas. O que eles queriam mesmo era poder se expressar livremente num período em que as coisas não estavam fáceis. O país passava pela fase de endurecimento do regime militar, após a decretação do Ato Institucional nº 5 em 1968 e que determinou a perda de direitos políticos, a cassação de mandatos e a demissão de professores universitários tidos como subversivos, juntamente com a prisão, tortura e assassinato de dissidentes políticos, tudo isso somado a censura dos meios de comunicação.

Nesse período, ficou marcada a disputa entre os representantes da arte engajada do CPC (Centro Popular de Cultura) e os integrantes da Tropicália, defensores de uma arte sem compromissos diretamente expressos com a luta de classes e mais voltados para a preocupação estética o que, inclusive, os aproximou dos poetas concretistas. Ressalta-se que, segundo Hollanda (1980), o surgimento da Tropicália e o

fortalecimento dos movimentos estudantis universitários na virada da década de 1960 para a década de 1970 introduzem novas temáticas na produção cultural do país: sexo, drogas, liberdade, juventude, feminismo e sexualidade, substituindo os temas do discurso crítico da luta de classes, típico das manifestações das vanguardas culturais da primeira metade dos anos sessenta, representadas, entre outros, pelo já citado CPC, e constituindo-se, dessa forma, uma nova vanguarda cultural brasileira.

Para Schwarz, o discurso tropicalista era incapaz de demonstrar que as contradições da sociedade brasileira eram historicamente determináveis e, portanto, passíveis de serem superadas. Em entrevista concedida à Heloísa Buarque de Hollanda, na Faculdade de Letras da UFRJ, em outubro de 1978, José Celso Martinez Corrêa dizia que a crítica de Schwarz demonstrava a incapacidade do pensamento marxista tradicional de entender a linguagem de corpo que estava sendo falada pelos tropicalistas e que o erotismo e a subversão de valores e comportamentos apareciam como demonstração da insatisfação com o momento de permanência do regime ditatorial que promovia a inquietação, a dúvida e a crise da intelectualidade: *"estávamos no Eros e na Esquerda!"*.

A questão que se colocava neste debate era, portanto, se a produção artístico-literária, priorizar o conteúdo historicista por meio do discurso direto voltado para as bases da sociedade, como propunha o CPC (Centro Popular de Cultura) e o fazia com vistas a uma revolução socialista ou nacional-popular, ou pelo uso do discurso indireto, cuja ênfase seria a estética e o simbólico, empregado pela Tropicália, promovendo uma forma de guerrilha anárquica, que partiria da busca pela emancipação transformadora do indivíduo, para então se chegar ao coletivo social por meio de sua ação no interior das estruturas da indústria cultural, mas sem que isso, necessariamente, tivesse como objetivo a tomada do poder, ou seja, uma condição de desbunde quanto aos padrões comportamentais vigentes tanto na direita conservadora e retrógrada, quanto na esquerda revolucionária ancorada no discurso marxista-leninista.

Ao analisar essa problemática em torno da sociologia da cultura e a interpretação da obra individual que marcou a produção artístico-literária dos anos 1960-1970 por meio de uma síntese do pensamento de Otto Maria Carpeaux e António Cândido, Bosi (2002, p. 29) observa que nenhum dos métodos vigentes era capaz, em termos dialéticos, de solucionar sozinho o compromisso com uma criação estética individual e o processo social de uma nação colocado e situado em termos históricos.

Em meio a este ambiente, em 1978, a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, passou a desenvolver uma política cultural para a cidade que buscava identificar

e “revitalizar” sítios históricos e/ou artísticos na sua periferia com base no pressuposto da inexistência de uma produção cultural viva e de qualidade nessas comunidades operárias de origem migrante. Desse modo, chegou-se à pequena Capela Jesuítica de São Miguel Arcanjo, construída por volta de 1600, por padres jesuítas, junto ao aldeamento indígena que se situava na margem esquerda do rio Tietê, à montante da Vila de São Paulo de Piratininga, e considerada marco fundador do bairro homônimo.

Arantes (1984, p. 150), no entanto, reflete sobre a concepção de arte e de cultura que embasava a proposta, dizendo: “Esse trabalho partia do pressuposto que a meu ver era falso. Os que me convidavam a fazê-lo consideravam a área onde se localizava esse bem, [...] uma área culturalmente muito pobre, com uma produção local praticamente inexistente ou muito insignificante. [...]”. Porém, não foi preciso muito tempo para que o pesquisador lá encontrasse uma gama de experiências sociais diversificadas, contrariando concepções preestabelecidas do órgão responsável pela cultura da cidade, que subestimava as experiências pessoais e sociais dos moradores de São Miguel Paulista.

Opondo-se ao projeto desenvolvido em parceria entre a prefeitura da cidade e a igreja católica, proprietária da capela, que pretendia transformá-la em museu de arte sacra jesuítica, um grupo de artistas locais funda o MPA, Movimento Popular de Arte de São Miguel Paulista, e apresenta um projeto que tinha como objetivo transformar a pequena capela em um centro cultural no qual fosse possível promover e divulgar sua produção artístico-literária. O grupo alcança seu intento durante um breve período de aproximadamente um ano, ocupando a capela e promovendo diversas formas de intervenção cultural, dentre as quais se destacaram as apresentações teatrais, musicais e os varais de poesia. Passado esse breve período, a prefeitura e a igreja exigiram a desocupação da capela dando início ao processo de transformação da mesma em museu. O grupo então passa a ocupar a Praça Padre Aleixo Mafra, onde a pequena capela se localiza. Os espetáculos passaram a ser realizados ao ar livre e eram encerrados com um grande baile de forró.

As produções artísticas do grupo tiveram a preocupação de denunciar as condições de vida da população local e, ao mesmo tempo, o momento político do país, ainda vivendo sob a repressão da ditadura militar. Tendo em vista o significado e a importância que esse movimento social representou para a cena cultural e política paulistana do final da década de 1970 e início da de 1980, assim como por acreditar que as experiências ali vivenciadas podem contribuir para uma melhor compreensão das

atuais formas de mobilização e reivindicação social, alguns pesquisadores têm se debruçado sobr ele.

Além disso, segundo Morais (2010, ed. 43), é necessário iluminar experiências como o Movimento Popular de Arte (MPA), cujo objetivo inicial era o de encontrar uma forma de revitalizar a Capela de São Miguel Arcanjo, resistindo à massificação e ao nivelamento da cultura popular. Essa necessidade, utilizando-nos das palavras de Ecléa Bosi (1982, p. 23), mostra que: "[...] empobrecedora para a nossa cultura é a cisão com a cultura do povo: não enxergamos que ela nos dá, agora, lições de resistência como nos mais duros momentos da história da luta de classe". E, para, Sposito (1987), a relação entre arte e política, movimentos populares e Estado, cultura de massas e cultura popular é um importante aspecto a ser explorado naquilo que diz respeito a produção do MPA – Movimento Popular de Arte de São Miguel Paulista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Antonio Augusto. **Produzindo o Passado. Estratégias de Construção do Patrimônio Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Origens Históricas de São Miguel Paulista**. São Paulo: Unicsul, 2000.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **A cidade**. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

FERNANDES, Bernardo Mançano. **Movimento social como categoria geográfica.** São Paulo: Terra Livre – Publicação da Associação dos Geógrafos do Brasil, 1986.

GOHN, Maria da Glória. **Teorias sobre os movimentos sociais: o debate contemporâneo**.*https://www.google.com.br/?gfe_rd=cr&ei=fhjOVJW8EMGU8Qe1ioHwAg&*

HARVEY, David. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

LEFEVBRE, Henri**. O direito a cidade**. São Paulo: Centauro Editora, 2010.

MORAIS, Isabel Rodrigues de. **São Miguel Paulista – Capela de São Miguel Arcanjo: Interfaces da Memória do Patrimônio Cultural**. Dissertação de Mestrado – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2007.

POGLIOLI, Renato. **Teoría del arte de vanguardia**. Madri: Revista Occidental, 1964.

REGUILLO, Rossana. Utopias e Heterotopias Urbanas. A disputa pela cidade possível. In: SERRA, Monica Allende (org.). **Diversidade Cultural e Desenvolvimento Urbano**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

RIDENTI, Marcelo. As oposições à ditadura: resistência e integração. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá; REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo. **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.

SPOSITO, Marília Pontes (coord.). **Memória do Movimento Popular de Arte no Bairro de São Miguel Paulista: Cultura, Arte e Educação**. USP, FFCL, 1987.

Panfleto de divulgação da programação do MPA (acessado em 15 de Fevereiro de 2014)

https://pt-br.facebook.com/VivaMPA

Manifesto artístico e político MPA (acessado em 15 de Fevereiro de 2014)

https://pt-br.facebook.com/VivaMPA

Manifesto MPA nas eleições de 1982 (acessado em 15 de Fevereiro de 2014)

https://pt-br.facebook.com/VivaMPA