ANAIS
XI SEMINÁRIO DE PESQUISA / V SIMPÓSIO DE LITERATURA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS – QUESTÕES LITERÁRIAS CONTEMPORÂNEAS (1980-2010)

2010

UNESP – Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara

Apoio

CAPES

PROPG
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO

FAPESP

Fundunesp
Fundação para o Desenvolvimento da UNESP

Reitor
Herman Jacobus Cornelis Voorwald

Vice-Reitor
Julio Cezar Durigan

Diretor
José Luis Bizelli

Vice-Diretor
Luiz Antonio Amaral

Comissão organizadora

Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente (Presidente)
Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel (Vice-presidente)
Profª Drª Ana Luiza Silva Camarani
Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires
Prof. Dr. João Batista Toledo Prado
Profa. Dra. Karin Volobuef
Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan
Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Profa. Dra. Renata Junqueira
Profª Drª Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite

Apoio Técnico
Rita Enedina Benatti Torres

Apoio Acadêmico
Claúdia Barbieri
Fábio Gerônimo Mota Diniz
Vanessa Chiconelli Liparaci

Editoração
Adalberto Luis Vicente
Maria Célia de Moraes Leonel

Sumário

Lista de Autores - Textos .....p. 4

Lista de Autores – Comunicações .....p. 5

I - Textos ..... p. 6

II - Comunicações .....p. 228

Lista de Autores - Textos

Adriana Rodrigues Simões (FAPESP)
Ana Luiza Pereira Bruno (CAPES)
André Luiz Rodriguez Modesto Pereira
Bianca Cristina de Camargo (CNPq)
Bianca Cristina de Carvalho Ribeiro (CAPES)
Breno Rodrigues de Paula (CAPES)
Carlos Rocha (CAPES)
Claudia Regina Bergamim
Daniel Leite Machado
Delvanir Lopes (FAPESP)
Elaine Cunha de Oliveira Alves
Emerson Cerdas (FAPESP)
Érika Bergamasco Guesse
Fabiula Neubern (FAPESP)
Franco Baptista Sandanello (CNPq)
Isabelle Regina de Amorim-Mesquita
Jassyara Conrado Lira da Fonseca (CNPq)
Jucely Aparecida Azenha (CNPQ)
Júlio Cézar Alves de Melo Lima
Júlio Cezar Bastoni da Silva (CAPES)
Karina de Oliveira (FAPESP)
Kelli Mesquita Luciano
Lilian Yuri Yoshimoto (CAPES)
Marcela Ulhôa Borges Magalhães (CAPES)
Marco Aurélio Rodrigues (FAPESP)
Michele Cristina Voltarelli Barbon (CAPES)
Michelle Aranda Facchin
Mirella Guidotti (CAPES)
Narayana Anunciato Alves (CNPq)
Natalia Helena Wiechmann (CAPES)
Patrícia Aparecida Antonio (FAPESP)
Paula Ap. Volante
Paulo Eduardo de Barros Veiga (CAPES)
Rafhael Borgato
Rosilene Frederico Rocha Bombini
Simone Aparecida Alves Lima
Thárea Raizza Hernandes
Thiago Miguel Andreu (CAPES)
Vanessa Chiconeli Liporaci (CAPES)

Lista de autores – Comunicações

Alcides Cardoso dos Santos
Alexandre Bonafim Felizardo
Alexandre de Melo Andrade (CAPES)
Alexandre Silveira Campos
Aline Brustello Pereira
Aline de Jesus Sena
Ana Cláudia da Silva (CNPq)
Ana Luiza Silva Camarani
Ana Maria Domingues de Oliveira
Andressa Cristina de Oliveira (FAPESP)
Célia Pedrosa
Cícera Rosa S. Yamamoto
Claudia Barbieri (CAPES)
Claudia Fernanda de Campos Mauro
Delvanir Lopes
Eliana Maria de Melo Souza
Ettore Dias Medina (CAPES)
Fernando Henrique C. Cordeiro (CAPES)
Gilca Machado Seidinger
João Carlos Biella
Josette Monzani
Jucely Aparecida Azenha (CNPQ)
Juliano Antunes Cardoso
Karin Volobuef
Kelcilene Grácia-Rodrigues
Kelli Mesquita Luciano
Laila Rotter Schmidt
Luciana Maria di Leone (CAPES/PEC-PG)
Márcia Valéria Zamboni Gobbi
María Dolores Aybar Ramírez
Maryllu de Oliveira Caixeta
Michela Mitiko Kato Meneses de Souza
Natalia Helena Wiechmann (CAPES)
Patrícia Aparecida Antonio (FAPESP)
Paula Cristina Piva
Rauer Ribeiro Rodrigues
Roseli Deienno Braff
Sidney Barbosa
Silvana Vieira da Silva
Sílvia de Cássia Rodrigues Damacena de Oliveira
Sônia Helena de O. Raymundo Piteri
Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite
Thiago Miguel Andreu (CAPES)

I – TEXTOS

O LÚDICO E SEUS DESDOBRAMENTOS NA POESIA DE JACQUES PRÉVERT E MARIO QUINTANA

Adriana Rodrigues Simões (FAPESP)
Guacira Marcondes Machado Leite
Programa de Pós-graduação em Estudos Literários- Araraquara

A proposta deste projeto de Mestrado é desenvolver uma comparação entre a obra do poeta francês Jacques Prévert (1900 – 1977) e do gaúcho Mario Quintana (1906 – 1994), levando em consideração, principalmente, o caráter lúdico da poesia dos dois autores.

Com essa proposta, temos como objetivo apontar o elemento lúdico em Jacques Prévert e em Mario Quintana, mostrando como este elemento aparece na poesia de ambos e investigando as diferenças e as semelhanças em seu modo de aparecimento. Além disso, será ainda fundamental para o projeto considerar a herança moderna que ambos os poetas possuem e procurar uma ligação entre essa poesia da modernidade e o aparecimento do lúdico.

Até o presente momento constatamos que este elemento com o qual pretendemos relacionar as duas obras poéticas se revela de diferentes formas. Dentro da poética do francês Jacques Prévert, o lúdico se manifesta no uso de jogos com a linguagem em seus poemas. O poeta francês brinca constantemente com as palavras, inovando a língua francesa, reabilitando-a, desconstruindo enunciados para criar outros sentidos.

Desde seu livro de estréia em 1946, *Paroles*, o poeta francês brinca com as palavras utilizando jogos que transgridem a ordem lógica, criando sentidos duplos e inesperados, usando gírias, anagramas, trocadilhos, jogos de palavras, bilingüismos, neologismos e explorando a polissemia dos sintagmas. Ao identificar esses procedimentos na poesia de Jacques Prévert, consideramos sua intrínseca ligação com a poesia lúdica teorizada por Johan Huizinga (1971), e pretendemos mostrar que os jogos com as palavras utilizados pelo poeta francês o inserem naquele universo lúdico que acompanha a poesia desde que ela nasceu.

Já Mario Quintana trabalha com o lúdico em um nível mais temático, este elemento aparece na tentativa moderna do poeta de busca das origens da poesia. Em seu segundo livro, *Canções*, o lúdico aparece ligado ao universo infantil. De um modo geral, apesar de tematizarem o mundo infantil, as canções extrapolam-no ao mesclarem este mundo a temas recorrentes na obra do poeta, como a morte,

o tempo e as contradições do mundo moderno. Encontramos nos temas do livro uma tentativa de Quintana de reaproximação da poesia com o seu passado primitivo.

O outro livro que utilizamos é *O aprendiz de feiticeiro*. O título da obra refere-se à famosa balada de Goethe de título homônimo. Ao realizar essa intertextualidade com o autor alemão, além da intenção metapoética, o poeta, de maneira essencialmente moderna, relaciona a poesia à magia e, conseqüentemente, a todo o passado mítico e lúdico ao qual já nos referimos. Entretanto, podemos dizer que esta última intenção é contraditória e exemplifica a afirmação de Friedrich (1991) sobre a poesia moderna, cindida entre o dilema de intelectualizar-se, ao mesmo tempo em que se sente atraída pela magia. Esse dilema moderno é intrínseco à obra poética de Quintana, dividida entre o lirismo e a ironia, a magia e a racionalidade, a poesia e a prosa.

Até agora em nossa pesquisa, já pudemos localizar o elemento lúdico nas obras que comparamos e também pudemos perceber que a ligação de cada poeta com esse elemento se dá de maneiras distintas. Enquanto Prévert trabalha com o jogo na estrutura da língua francesa, jogando com as palavras nos níveis semântico, sintático e fonológico, Quintana sintoniza-se mais com a temática lúdica e mítica. Apesar de valerem-se deste elemento de formas diferentes, o elemento principal de ligação para a comparação que fazemos entre as duas poéticas é o lúdico.

Inicialmente, durante a nossa pesquisa anterior e para compor este projeto, utilizamos a teoria de Huizinga exposta em *Homo ludens* e um ensaio crítico de Umberto Eco sobre este livro, "Huizinga e o jogo" (1989). Neste ensaio Eco aponta o que considera os equívocos da teoria do jogo do autor suíço, dentre eles a principal objeção é o fato do historiador das idéias trabalhar com o elemento lúdico, mas não mencionar o jogo enquanto conjunto de regras.

Nesse sentido, pretendemos utilizar as considerações de Eco em nossas análises, principalmente o conceito jogo como conjunto de regras. Este conceito, em nossa concepção, aplica-se melhor à poesia de Prévert, pois nela a manifestação do lúdico se dá nas combinações com a linguagem, criando infinitas possibilidades para esta poesia. Sendo assim, para que possamos fazer uma análise do elemento lúdico nos dois poetas como nos propomos, torna-se imprescindível um levantamento acerca da teoria do jogo, tanto do jogo como conjunto de regras quanto do jogo-comportamento. Ainda nos jogos de palavras ou regras do jogo, utilizaremos os livros *Os chistes e sua relação com o inconsciente* de Sigmund Freud, *O riso* de Henri Bérgson, *Formas simples* de André Jolles e os ensaios "Mots et jeux de mots chez Prévert" de Régis Boyer, "Le synthème dans les *Paroles* de Prévert" de Pierre Parlebas. Pretendemos também seguir algumas indicações de Eco sobre pensadores que escreveram sobre o jogo, como Friedrich Schiller em *A educação estética do homem*, Immanuel Kant em *Crítica da faculdade do juízo*, ambos da perspectiva da filosofia, Dewey em

Experiência e natureza no campo da pedagogia e Ludwig Wittgenstein em *Investigações filosóficas* levando mais em consideração a linguagem. No estágio em que nossa pesquisa se encontra, ainda estamos realizando essa leitura e levantando dados acerca da teoria do jogo.

Como corpus do trabalho que pretendemos desenvolver tomaremos os livros *Paroles* e *Choses et outres* de Prévert e *Canções* e *O aprendiz de feiticeiro* de Quintana. Para a análise dos poemas utilizaremos os livros originais de Prévert.

Como já frisamos, buscaremos também subsídios para a nossa pesquisa de mestrado em autores que tratam da questão da modernidade literária, em especial da modernidade poética, como Octavio Paz nos livros *O arco e a lira*, *Os filhos do barro* e *Os signos em rotação*, Hugo Friedrich em *Estrura lírica moderna*, Maurice-Jean Lefebve em *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*, Michael Hamburguer em *A verdade da poesia* e Alfonso Berardinelli em *Da poesia à prosa*. Também utilizaremos as obras sobre poesia dos brasileiros Alfredo Bosi: *O ser e o tempo da poesia* e *Leitura de poesia* e Antonio Candido *Estudo analítico do poema* e *Na sala de aula*.

Por entendermos que os jogos praticados pelos integrantes do grupo surrealista influenciaram a poética de Prévert, assim como, de certo modo, a filosofia do surrealismo influenciou Quintana, utilizaremos obras produzidas pelos integrantes deste movimento e de estudiosos que se debruçaram sobre questões acerca do surrealismo, como: *Manifestos do surrealismo* de André Breton, *Surrealismo* de Marilda de Vasconcellos Rebouças e *De Baudelaire ao surrealismo* de Marcel Raymond.

Além disso, na abordagem da poesia de Prévert e Quintana, ao procurarmos as similaridades e as diferenças que as caracterizam vamos lançar mão da literatura comparada, como já o fizemos na fase inicial deste estudo desenvolvida durante a iniciação científica. Utilizaremos, desse modo, as obras *Literatura comparada* de Sandra Nitrini, o artigo "A fundação da literatura brasileira" de Regina Zilberman e outros artigos do livro *Literatura comparada* organizado por Eduardo de Faria Coutinho e Tania Franco Carvalhal.

Referências

BECKER, Paulo. *Mario Quintana*: as faces do feiticeiro. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, EDIPUCRS, 1996.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo. Cosac & Naify, 2007.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

_____, Alfredo. (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

BOYER, Régis. Mots et jeux de mots chez Prévert, Queneau, Boris Vian, Ionesco: essai d'étude méthodique. *Studia Neophilologica*, Stockholm, n. 2, p. 317-358, 1968.

CANDIDO, Antonio. *Estudo analítico do poema*. São Paulo: FFLCH-USP, 1996.

_____, Antonio. *Na sala de aula*: caderno de análise literária. São Paulo: Ática, 1985.

COUTINHO, Eduardo de Faria; CARVALHAL, Tania Franco. (Org.). *Literatura comparada*: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DEWEY, John. Experiência e natureza.Traduções de Murilo Otávio Rodrigues, Anísio S. Teixeira e Leonidas Contijo de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

ECO, Umberto. Huizinga e o jogo. In: _____ *Sobre os espelhos* e outros ensaios. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 269-285.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise M. Curioni e tradução de poesias de Dora F. da Silva. São Paulo: Duas cidades, 1991.

HAMBURGUER. Michael. *A verdade da poesia*: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*: o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1971.

KANT, Immanuel. Crítica da faculdade do juízo. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense, 1995.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*: história, teoria e crítica. São Paulo: Edusp, 1997.

PARLEBAS, Pierre. Le synthème dans les *Paroles* de Prévert. *Poétique*, Paris, n. 28, p.496-510, 1976.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____, Octavio. *Os filhos do barro*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PRÉVERT, Jacques. *Poemas*. Tradução e seleção de poemas de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

_____, Jacques. *Choses et autres*. Paris: Gallimard, 1972.

_____, Jacques. *Paroles*. Paris: Gallimard, 1949.

QUINTANA, Mario. *Mario Quintana*: Poesia completa. Organização Tania Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

WITTGEINTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER DE ORIGEM NEGRA EM MACHADO DE ASSIS

Ana Luiza Pereira Bruno (CAPES)
Wilton José Marques
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários- Araraquara

O presente artigo procura realizar uma leitura da representação da mulher de origem negra na obra de Machado de Assis a partir do conto "Mariana", publicado em 1871. Essa leitura tem o intento de mostrar a pertinência da reflexão sobre a personagem feminina de origem negra em Machado de Assis, além de tentar delinear qual foi seu papel no trato literário da temática da escravidão. Pretende-se ainda lançar um olhar para a elaboração estética da mulher de origem negra, refletindo, sobretudo, sobre a condição oprimida da mulher de origem negra em uma sociedade de classes. Em decorrência da relativa escassez de estudos que versem sobre a relação do autor com a temática da escravidão tem-se o desafio de dialogar com a crítica existente, ainda que grande parte desta considere Machado de Assis um absenteísta, mantendo-se alheio às questões sociais de seu tempo, como a escravidão. A dimensão humana e o rompimento com o *status quo* vigente na representação da mulher de origem negra pela literatura brasileira oitocentista sugerem que o posicionamento ideológico machadiano é marcadamente de repúdio à escravidão, desautorizando, deste modo, a apregoada postura absenteísta. Além disso, o autor estaria antecipando uma crítica à opressão feminina e de classe em meados do século XIX.

O conto "Mariana", construído a partir da temática da escravidão, tem como mote o amor de uma escrava por seu senhor. Este conto foi publicado em janeiro de 1871 no *Jornal das Famílias*, um periódico ao qual Machado de Assis esteve ligado no período entre 1864 e 1878. Pensando-se na fábula, o conto narra a história da vida de Mariana, uma escrava doméstica que se apaixona por seu senhor e que, impedida de viver aquele amor devido à sua condição social, suicida-se. Esquematicamente o conto apresenta como trama ou seqüência de eventos narrativos: 1) O encontro de velhos amigos, entre eles Macedo e Coutinho, o primeiro recém-chegado da Europa, amigos de longa data, membros da elite brasileira do século XIX, 2) Coutinho inicia sua confidência a respeito da experiência pela qual passou quando uma escrava de sua casa apaixonou-se por ele, 3) A escrava, Mariana, ao saber que Coutinho, o senhor moço, se casaria com uma prima de nome Amélia, adoece gravemente, 4) Devido ao sofrimento de Mariana a família resolve buscar saber os verdadeiros motivos da doença dela, 5) Suspeitam ser uma "doença de amor", 6) A escrava foge pela primeira vez para evitar maiores sofrimentos e é resgatada por Coutinho, 7) O amado de Mariana é descoberto: é

Coutinho, 8) Às vésperas da data do casamento a escrava foge novamente, 9) Coutinho a encontra, mas já seria tarde, ela suicida-se diante dele, 10) Depois de toda a agitação, a noiva do rapaz desiste do casamento e ele, quinze anos após o ocorrido, relata a história ao grupo de amigos em uma tarde de conversas.

A narrativa principal é a que aparece primeiro e tem como narrador Macedo, trata-se da narrativa secundária e comporia uma moldura na qual está encaixada a narrativa principal, que tem como narrador um personagem da narrativa anterior, Coutinho.

Macedo pergunta a respeito do casamento, se Coutinho teria ou não se casado. Coutinho justifica a impossibilidade de realização de seu casamento e dado o clima de recordações, interrompe o silêncio e afirma que seu casamento não aconteceu, por circunstâncias exteriores à sua vontade, e que ele havia sido amado muitas vezes, mas por nenhuma mulher como foi por uma cria de sua casa

> Chamava-se Mariana, continuou ele alguns minutos depois, e era uma gentil mulatinha nascida e criada como filha da casa, e recebendo de minha mãe os mesmos afetos que ela dispensava às outras filhas. Não se sentava à mesa, nem vinha à sala em ocasião de visitas, *eis a diferença*; no mais era como se fosse pessoa livre, e até minhas irmãs tinham certa afeição fraternal (ASSIS, 2006, p. 773). (grifo nosso).

A começar por essa primeira descrição de Mariana, percebe-se a visão senhorial de Coutinho, que deixa entrever traços da representação de mundo da elite à qual pertence o narrador. Representante da elite escravocrata da época, ele descreve as características da escrava buscando atribuir a ela, ao menos no início da narrativa, um *status* de pessoa livre. Em sua descrição, Mariana teria tido uma educação semelhante à das irmãs,

> Quando chegou aos quinze anos teve desejo de saber francês, e minha irmã mais moça lho ensinou com tanta paciência e felicidade, que Mariana em pouco tempo ficou sabendo tanto como ela (...) como tinha inteligência natural, todas estas coisas lhe foram fáceis. (ASSIS, 2006, p.773).

Neste momento seria útil pontuar a insistência do narrador em reafirmar algumas características do estereótipo atribuído às mulatas. Sobre esse tema, Teófilo Queirós Júnior em seu livro *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira* (1982) afirma que haveria uma convenção literária homogênea quando se fala da mulata na literatura brasileira. A partir de seu *corpus* de análise, com diferentes objetivos a mulata aparece como aquela que provoca e estimula sexualmente o senhor em função de sua presença constante no ambiente doméstico e de sua situação política de indefesa. A mulata seria, pois o tipo cobiçado e disputável, segundo Roger Bastide, possuidora de uma beleza *sui generis* "de mulher branca, com o acréscimo dessa pontinha de fogo, dessa lascívia atraente que lhe dá

o sangue negro, segundo consta" (ROGER BASTIDE *apud* QUEIRÓS JÚNIOR, 1982, p. 29). O início da descrição de Mariana sugere que a personagem irá fugir de tal estereótipo, uma vez que o narrador enaltece suas virtudes e busca elevá-la à condição política de pessoa livre.

O sofrimento de Mariana seria agravado a partir da notícia do casamento de Coutinho com a senhorita Amélia e causaria uma mudança repentina no comportamento de Mariana. Segundo o narrador, "Mariana notou as minhas prolongadas ausências, e, com uma *dissimulação assaz inteligente*, indagou de minha irmã Josefa a causa delas. Disse-lho Josefa. Que se passou então no espírito de Mariana? Não sei;" (ASSIS, 2006, p. 774) (grifo nosso)

Nesse momento é possível afirmar com Queirós Júnior ser

> verdade que [a mulata] não entrou [na literatura] desprovida de encantos e sem o reconhecimentos de certas qualidades que lhe foram sendo invariavelmente associadas como inerentes: bons sentimentos, senso de solidariedade humana, alegria, vigor físico, graça, beleza, senso estético, gosto pela vida, certas habilidades domésticas, ou mais exatamente culinárias, muita higiene pessoal e bastante musicalidade – afinação, ritmo e graça, ao cantar e dançar. Em contraposição, não menos destacados são seus defeitos: irresponsabilidade, sensualidade, amoralismo, infidelidade... (QUEIRÓS JÚNIOR, 1982, p. 33)

As qualidades atribuídas à escrava e os supostos benefícios e privilégios concedidos seriam, de algum modo, similares ao mecanismo social vigente na relação entre as classes dos proprietários e a dos homens livres dependentes. Deste modo, Mariana, consciente de que não estar correspondendo às expectativas de gratidão, dada a afronta de se apaixonar por seu senhor, deseja não haver recebido tais benefícios. A personagem tem consciência da lógica ou nexo ideológico que define o paradigma da relação entre senhores e dependentes na sociedade brasileira do século XIX, o favor (Cf. SCHWARZ, 2000).

O narrador é ambíguo ao afirmar sentir-se lisonjeado com o amor de Mariana, muito embora tenha advertido que surgiu em seu espírito uma ideia que a razão pode condenar, porém segundo ele mesmo, os costumes da época aceitam-na perfeitamente. Assim, diz ele "qualquer que seja a condição de uma mulher, há sempre dentro de nós um fundo de vaidade que se lisonjeia com a afeição que ela nos vote".

Porém Mariana se revela acima de tais veleidades, sobretudo de envolvimento sexual com Coutinho, e suas fugas são emblemáticas na medida em que indicam vestígios de sua alteridade. Em sua primeira fuga, Coutinho é fundamentalmente contrário à primeira descrição que faz de Mariana. Diante da fuga da escrava ele exclama "-creio que devemos fazer esforços para *capturá-la*, e uma vez restituída à casa, colocá-la na *situação verdadeira do cativeiro*" (ASSIS, 2006, p. 778) (grifo nosso)

Com o suicídio de Mariana, torna-se perceptível a opção da personagem pela via do confronto direto com seu antagonista. Isto é, a realidade do amor impossível a faz seguir pelo enfrentamento simbolizado, inicialmente, em sua fuga, quando se supõe senhora de seu destino e em seguida, embora seja mesmo considerada uma insolente por seu ato de rebeldia e ingratidão, Mariana, contraria as ordens e põe fim à própria vida.

A afronta de Mariana, ousando ser ingrata diante de tantos "privilégios" que recebia suscita a discussão a respeito dos personagens que rompem a ordem e esfacelam a hierarquia social. Esse tema foi bastante trabalhado por Roberto Schwarz, em sua discussão sobre as relações entre senhores e dependentes na ficção machadiana. Aqui se pretende aprofundar a questão articulando-a à temática da escravidão.

A partir da discussão acima, a hipótese primeira para realização deste trabalho, qual seja, o posicionamento machadiano quanto à representação da mulher de origem negra aproxima-se mais do cânone sociológico do que do literário. Para Queirós Júnior, a Sociologia como ramo do conhecimento contribuiu para se buscar uma outra concepção de mulata. Porém, infelizmente, como afirma o crítico, "faltou a difusão de tais conhecimentos e persistiu a imagem da mulata como a literatura havia traçado" (QUEIRÓS JÚNIOR, 1982, p. 90).

Nesse sentido, entende-se que o autor estaria aprofundando as reflexões sobre liberdade e escravidão de um modo ainda mais subjetivo, valendo-se da metáfora do amor para representar a dupla escravidão a que as escravas eram submetidas (política e amorosa/afetiva), sem, contudo deixar de problematizar de um lado a manutenção de um estereótipo de mulata na literatura brasileira e de outro a existência de uma consciência latente em Mariana que a faz agir segundo seus próprios valores, ainda que isto custe, no limite, sua própria vida.

Afirmamos, finalmente, com Queirós Júnior que "a literatura no Brasil funciona como eficiente recurso de sustentação da situação preconceituosa reinante", sobretudo no que tange à mulata estereotipada, porém é possível ressalvar que embora não de maneira explícita, mas em uma leitura *a contrapelo*, Machado de Assis tenha contribuído para a reformulação do estereótipo de mulata que vem operando desde há muito na literatura brasileira.

Aqui se chega ao segundo momento que a pesquisa busca compreender que é exatamente a maneira artística de que se vale o artista na representação da personagem feminina de origem negra. Assim, o próprio papel do artista e intelectual torna-se complexo uma vez que no Brasil do século XIX

> privados pela ordem escravista de alternativas econômicas, os intelectuais românticos tiveram como destino natural (e único) o aparelho burocrático do Estado. E, regida basicamente por critérios clientelistas, a burocracia era instável e ineficiente, sendo sua

> própria instabilidade condição essencial ao sistema de clientela (MARQUES, 2010, p. 19)

A saída para os escritores seria a realização do que o autor denomina "cumplicidade cabisbaixa", que seria a forma possível para que tais letrados pudessem garantir tanto o reconhecimento público em si quanto a conseqüente possibilidade de ascensão social, através uma margem de manobra possível. Aqui se recupera a leitura a contrapelo, entendendo que o conto "Mariana" manteve-se à margem, nunca houvera sido republicado até 1998 quando John Gledson o incluiu no volume 1 de *Contos Uma antologia.*

Do ponto de vista estrutural, o ângulo de visão do narrador segundo Schwarz nos romances iniciais é o ponto de vista dos dependentes e nos romances da maturidade é a visão do dominante que predomina. Assim, embora datado entre a produção inicial, o conto "Mariana" já antecipa os narradores que serão verificados na 2ª fase porque seu ângulo de visão é o do dominante.

Deste modo, a novidade da representação literária da mulher de origem negra reside justamente na consideração de seu caráter ou dimensão humana. Assim, Mariana é distinta da representação literária que, exclusivamente, reforça estereótipos. A personagem contribui para a manutenção do estereótipo na medida em que romanticamente se apaixona por seu senhor, mas reconhecendo uma consciência latente que lhe permite agir segundo seus valores ela torna-se distinta do cânone literário daquele momento.

Para concluir, Machado de Assis não teria praticado propriamente uma "literatura missionária" e panfletária em relação à escravidão (cf. DUARTE, 2007, p. 243). Mas o nível de sofisticação dos recursos narrativos, como o enredo, o foco narrativo e a caracterização de personagens, construídos a partir de uma dimensão complexa e humana, no caso de Mariana, permite refletir sobre a escolha estética machadiana apresentando uma protagonista de origem negra, subvertendo o estabelecido literário e conferindo a tal personagem um *status* de alteridade não verificável na literatura precedente.

Referências

ASSIS, Machado de. "Mariana". In: *Obra Completa v. II*. Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S/A, 2006.

CRESTANI, Jaison Luís. *Machado de Assis no Jornal das Famílias.* São Paulo: Nankin: EDUSP, 2009.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Machado de Assis afrodescendente* – escritos de caramujo [antologia] Organização, ensaio e notas: Eduardo de Assis Duarte. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Pallas / Crisálida, 2007.

GIACOMINI, Sonia Maria. *Mulher e Escrava. Uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil.* Rio de Janeiro: Vozes, 1988.
MARQUES, Wilton José. "Favores e Afrontas". In: *Gonçalves Dias: o poeta na contramão (literatura e escravidão no romantismo brasileiro*. São Carlos: EdUFSCar, 2010.
QUEIRÓS JÚNIOR, Teófilo de. *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira.* São Paulo: Ática, 1975, reimpressão 1982. [Ensaios; 19]
SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

THE LORD OF THE RINGS E A ESTÉTICA DA FINITUDE

André Luiz Rodriguez Modesto Pereira
Karin Volobuef
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

A obra do autor inglês John Ronald Reuel Tolkien (1892 – 1973), em especial *The Lord of the Rings*, tem sido, por um lado, objeto de polêmicas e discussões, por outro, negligenciada como assunto digno de um trabalho sério. Frente ao silêncio ou ao alvoroço paira sempre a questão do valor e da importância de sua obra diante da literatura de vanguarda e da constante busca pelo novo. Seguindo uma corrente diversa, Tolkien recupera antigas tradições – em geral não incorporadas ao cânone ocidental, como os textos em inglês arcaico e das tradições pagãs nórdicas e germânicas –, atualizando-as, através da narrativa romanesca, em uma forma que, ao mesmo tempo em que pode parecer antiquada, ou fora de moda, é indiscutivelmente uma obra de seu época, visto que incorpora, também, elementos de tradições mais recentes, como o romance de viagens, o *Märchen*, a epopeia, o romance de formação, e, de certa forma, algo da narrativa de memórias – já que o texto teria sido escrito primeiramente pelas próprias personagens do livro, a saber, Bilbo, Frodo e Sam. O processo de escrita de *The Lord of the Rings* pode, então, ser considerado mais como uma síntese de diversas correntes literárias do que uma busca de ruptura e inovação diante delas.

Essa mistura de elementos, mesmo aqueles pertencentes ao domínio do maravilhoso, são submetidas a um estilo narrativo de caráter realista, conforme notado por Christine Brooke-Rose (1981), criando, assim, diversas tensões, como entre: o final feliz (cômico) e o trágico; o maravilhoso e o verossímil; o indivíduo (ligado à trajetória do romance) e o coletivo (ligado ao espírito da epopeia)

etc. Analisando *The Lord of the Rings* através das categorias do realismo de Philippe Hamon, a autora considera que as características exteriores ao universo do maravilhoso – como o deslocamento do herói do centro do texto e o não reconhecimento desse herói; o excesso de descrições sobre o cenário e informações sobre o contexto da história, bem como do passado e de outras eras da Terra-média –, de uma maneira geral, tornam a narrativa confusa e estruturalmente fraca. Embora o texto de Brooke-Rose tenda a uma valorização negativa da obra tolkieniana, ele é de fundamental importância para a ampliação do foco de nossa pesquisa, criando relações, não só com o universo da narrativa romanesca, mas também com a narrativa realista.

Outra contraposição relevante para o nosso trabalho pode ser vista nos textos teóricos do próprio Tolkien. Os elementos que permitem construir essa contraposição estão descritos nos ensaios "On Fairy-Stories" e "Beowulf: the monsters and the critics". O primeiro desses ensaios é lido frequentemente como uma espécie de poética tolkieniana. Nele estão descritos a importância do que o autor chama de histórias de fadas, a função dessas histórias e, especialmente, o seu modo de construção, através do elemento maravilhoso. Dentre as funções assumidas pelas histórias de fadas, Tolkien considera o que ele chama de eucatástrofe como a mais importante. A eucatástrofe é, na verdade, a boa catástrofe, o final feliz. O autor ressalta que mesmo esse estado de felicidade não é a regra do universo dos contos de fadas, mas representa antes um estado de exceção em meio a conflitos, a fome e a diversos desafios. Entretanto, a mera possibilidade de um final feliz é um consolo em meio a tantos infortúnios. Nesse sentido, Tolkien aproxima o conto de fadas do evangelho – a felicidade da possibilidade de salvação, segundo a crença cristã –, sendo este a própria realização da eucatástrofe entre os homens.

Já no ensaio "Beowulf: the monsters and the critics", a principal ideia surge de maneira quase oposta ao que é dito em "On Fairy-Stories, pois a característica predominante do universo do paganismo nórdico, ao qual o poema *Beowulf* se refere, é de uma atmosfera mais pessimista, onde até mesmo os deuses estão condenados à morte. No poema, a trajetória do herói não é diferente. Após enfrentar três monstros, a história se encerra em um tom de lamento, com o funeral de Beowulf.

A oposição entre o pessimismo do paganismo nórdico e o otimismo do universo dos contos de fadas pode ser, em linhas gerais, considerada de modo análogo às trajetórias dos heróis da narrativa romanesca e dos romances realistas. Nas primeiras, as personagens centrais apresentam características, muitas vezes, sobre-humanas e após uma série de aventuras alcançam o prêmio desejado e um final feliz. Já nos romances, a personagem central é desprovida de quaisquer traços que indiquem uma superioridade à média dos seres humanos ou ao meio no qual eles vivem; além disso, seu destino tende frequentemente ao fracasso.

Em *The Lord of the Rings* encontramos esses elementos bastante misturados. Por um lado, temos personagens que remetem à tradição da narrativa romanesca, como: Aragorn, o rei cujo retorno é aguardado; Legolas, Gimli; e ainda personagens de caráter quase divino, como Gandalf, Saruman e o inimigo Sauron. Por outro lado, no primeiro plano da narrativa, encontramos os hobbits, que em sua relativa pequenez e fragilidade podem até mesmo serem comparados a homens modernos lançados em tempos heroicos.

Entretanto, até mesmo a trajetória dos hobbits pode ser distinguida em dois polos. O primeiro é o que os conduz ao sucesso: após a guerra, Sam passa de jardineiro a prefeito; Merry e Pippin são reconhecidos como heróis. Frodo, por sua vez, segue uma trajetória diversa. Seus esforços para levar o Anel através da terra de Mordor não são devidamente reconhecidos, exceto por Sam, que o acompanhou por todo o caminho. Frodo se torna, então, uma personagem relativamente "marginalizada", sem quaisquer honras típicas do estatuto de um herói romanesco.

A fusão de estilos e conteúdos resulta em uma obra de difícil classificação em termos de gêneros literários. Por esse motivo, consideramos-na como um texto de gênero híbrido, ou de caráter enciclopédico, conforme disposto por Northrop Frye em *Anatomia da Crítica* (1973), procurando analisar de que forma esses diferentes elementos se combinam para a produção de um efeito estético.

Além da mistura de gêneros, Tolkien situa sua narrativa em uma época de transição, no momento em que as figuras pertencentes a um universo mágico (como os elfos e os ents) abandonam ou se extinguem da Terra-média, deixando-a completamente sob o domínio dos homens. Dessa forma, instala-se o domínio da mortalidade e a finitude do homem e da natureza são definitivamente afirmadas. Assim, o autor impõe um fim também a sua narrativa, encerrando-a juntamente com a Terceira Era e o distanciamento do homem do mundo maravilhoso. A organização da história da Terra-média em três eras já está, aparentemente, inserida em "The Music of the Ainur" relatada em *The Silmarillion*, uma música composta de três movimentos cantada por divindades chamadas Ainur, criada sobre um tema dado inicialmente por Eru, o único acima, o deus criador. O verdadeiro papel a ser desempenhado pelos homens estaria além dessa música, o que poderia corresponder ao período que tem início na Quarta Era da Terra-média.

O *corpus* de análise desse trabalho se detém, essencialmente, sobre o romance *The Lord of the Rings*, considerando os três volumes em que foi dividido, *The Fellowship of the Ring, The two Towers* e *The Return of the King*, como uma obra única, conforme a intenção original do autor. Entretanto, deve-se considerar que a obra pertence a um conjunto de textos maior, que inclui também *The Silmarillion, The Hobbit*, entre outros. Esses textos também serão eventualmente consultados, de modo que possam auxiliar a completar lacunas existentes em nosso principal *corpus* de análise.

A análise do texto terá como foco a questão dos gêneros literários, verificando os contrastes e semelhanças dispostas em um texto de caráter bastante heterogêneo como *The Lord of the* Rings. A nossa base teórica estará principalmente nas teorias dispostas em *A anatomia da crítica* (1973) de Northrop Frye, nos textos teóricos do próprio J. R. R. Tolkien, na fortuna crítica já existente sobre o autor e também nos trabalhos de André Jolles, Max Lüthi e Lucie Armitt, que se dedicam respectivamente às formas simples, aos contos de fadas e ao romance de fantasia, complementando a teoria de Northrop Frye.

Já no ensaio "On Fairy-Stories", temos uma forte sugestão da relação entre *The Lord of the Rings* e os contos de fadas. André Jolles, em *Formas Simples*, afirma que o elemento maravilhoso nos contos de fadas não surge apenas da representação do sobrenatural, mas pelo fato de que nesse tipo de conto o mundo ser apresentado, não como ele é, mas sim como deveria ser. Essa proposta é semelhante a de J. R. R. Tolkien, para quem os contos de fadas tem maior relação com a desejabilidade do que com uma mera cópia do mundo real, o Mundo Primário.

Lucie Armitt, em *Fantasy Fiction: An Introduction*, apresenta uma interessante análise de *The Lord of the Rings* como narrativa cartográfica. De carta forma, a cartografia é uma tentativa de dominar o mundo, fazer com que ele seja contido, domado, em uma folha de papel. Para isso, seus limites são redefinidos, diminuídos para que possem ser recolocados dentro de molduras e parâmetros bem definidos e limitados. No entanto, o que é representado em um mapa é na verdade algo muito maior, que se espalha para além das molduras e bordas de uma folha de papel.

Ora, um processo semelhante ocorre na escrita de *The Lord of the Rings*. O romance publicado é apresentado como uma tradução do diário de Bilbo, posteriormente completado por Frodo e Sam. Ao relatar suas viagens, observações e experiências, esses três hobbits fizeram uma tentativa semelhante de preservar, sistematizar e fazer com que todo o universo observado, em suas características físicas, culturais e linguísticas, esteja contida em seu relato.

Contudo, não são só as dimensões de um livro que limitam seu trabalho, mas o próprio tempo de vida de cada personagem. Em uma de suas cartas, Tolkien alega que principal tema de seu romance é, na verdade, a morte e a busca pela imortalidade. Frente a isso, é notável como a motivação de algumas das principais personagens, principalmente o inimigo Sauron, seja a de continuar vivendo indefinidamente, ou de conservar o mundo ao redor de maneira imutável. Todavia, qualquer ação contra a própria natureza em constante mudança do mundo ou do próprio ser resulta em um efeito negativo.

Diante disso, a única forma legítima de se tentar preservar esse mundo é através da arte. Ao criar uma obra de arte, o artista cria um novo universo no qual a mente do autor e dos espectadores

(ouvintes, leitores etc) poderão entrar. Se o mundo em eterna mutação não pode ser concretamente preservado, ele pode ser conservado em uma esfera subjetiva, com apelo ao imaginário e à memória. Quando situa sua narrativa em uma época de mudanças, Tolkien parece enfatizar tanto a necessidade de conservação desse passado quanto os meios para conservá-lo. *The Lord of the Rings*, então, surge como um monumento a um passado e acabado, finito; mas que é resgatado e revelado por meio da arte em toda sua magnitude. Não é por acaso, então, que a obra se desenvolve sob uma forma bastante abrangente, que não pode ser denominada de outra maneira que não enciclopédica. A estética tolkieniana parte do reconhecimento da finitude do mundo, do homem e da própria arte para revelar o que é transcendente e infinito, aproximando-se, dessa forma, do sublime.

Referências

ANDERSON, Douglas A. **Tales Before Tolkien**: The Roots of Modern Fantasy. New York: Del Rey Book, 2003.

ARMITT, Lucie. **Fantasy Fiction**: An Introduction. New York: Continuum, 2005.

AUDEN, W. H. **At the end of the quest, Victory.** Disponível em: <http://www.nytimes.com/1956/01/22/books/tolkien-king.html> Acesso em: 27 dez 2007a.

_____. **The Hero is a Hobbit.** Disponível em: <http://www.nytimes.com/1954/10/31/books/tolkien-fellowship.html#> Acesso em: 26 dez 2007b.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2002

BRAIT, Beth. **A personagem**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

BROOKE-ROSE, Christine. **A Rhetoric of the Unreal**: Studies in Narrative and Structure, specially of the Fantastic. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1985.

CARTER, Lin. **O senhor do Senhor dos Anéis:** o mundo de Tolkien. Tradução de Alves Calado. Rio de Janeiro: Record, 2003.

CURRY, Patrick. **Defending Middle-Earth.** London: Harper Collins Publishers, 1998.

EAGLETON, Terry. **Depois da teoria**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Debates, 52).

FERRE, Vincent. **Tolkien:** nas margens da Terra-média. Porto: Europa-América, 2004.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

HILLEGAS, Mark R. (Ed.). **Shadows of Imagination:** The Fantasies of C. S. Lewis, J. R. R. Tolkien and Charles Williams. Carbondale: Univ. of Illinois Press, 1969.

JOLLES, André. **Formas simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KOTHE, Flávio R. **O herói**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987. (Princípios, 24).

LEWIS, C. S. **A experiência de ler**. Tradução e notas de Carlos Grifo Babo. Porto: Porto Editora, 2003.

LOBDELL, Jared. **The Rise of Tolkienian Fantasy**. Chicago: Open Court, 2005.

LÓPEZ, Rosa Sílvia. **O narrar ritualístico (*The Lord of the Rings* de J. R. R. Tolkien)**. 1997. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. **O senhor dos anéis & Tolkien**: O poder mágico da palavra. São Paulo: Arte e Ciência Editora; Devir Livraria, 2004.

LÜTHI, Max. **Once upon a Time**: On the Nature of Fairy Tales. Trad. Lee Chadeayne e Paul Gottwald. Bloomington: Indiana University Press, 1976.

_____. **The European Folktale**: Form and Nature. Trad. John D. Niles. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

_____. **Fairytale As Art Form and Portrait of Man**. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1987. (Folklore Studies in Translation Series).

MELETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

POLACHINI, Lúcia Lima. **O senhor dos anéis: estrutura e significado**. 1984. Dissertação (Mestrado em Letras) – IBILCE, Universidade Estadual Paulista.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad. Jasna Paravich Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2006.

SIMONSEN, Michèle. **O conto popular**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

SHIPPEY, Tom. **J. R. R. Tolkien:** Author of the Century. London: HarperCollinsPublishers, 2000.

_____. **The Road to Middle-Earth:** How J. J. R. Tolkien Created a New Mythology. New York: Houghton Mifflin, 2003.

SUÁREZ, Luz P. **Homero y Tolkien:** resonancias homéricas en The Lord of the Rings. Buenos Aires: Edulp, 2006.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Perspectiva, 1969. (Debates, 14).

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

TOLKIEN, J. R. R. **The Lord of the Rings:** The Fellowship of the Ring. New York: Ballantine Books, 1966a.

_____. **The Lord of the Rings:** The Two Towers. New York: Ballantine Books, 1966b.

_____. **The Lord of the Rings:** The Return of the King. New York: Ballantine Books, 1966c.

_____. **As cartas de J. R. R. Tolkien**. Organização de Humphrey Carpenter. Curitiba: Arte & Letra Editora, 2006a.

_____. **The monsters and the critics and other essays**. London: HarperCollinsPublishers, 2006b.

WILSON, Edmund. **Oo, Those awful orcs!** Disponível em: http://jrrvf.ifrance.com/sda/critiques/the_nation.html. Acesso em: 19 fev. 2008.

ZIMBARDO, Rose A.; ISAACS, Neil D. (Ed.). **Understanding The Lord of the Rings:** The Best of Tolkien Criticism. New York: Houghton Mifflin Company, 2004.

O REALISMO LITERÁRIO E A CONSTRUÇÃO DO EFEITO DE REALIDADE NOS CONTOS "O ALIENISTA", "A SERENÍSSIMA REPÚBLICA" E "EVOLUÇÃO" DE MACHADO DE ASSIS

Bianca Cristina de Camargo (CNPq)
Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Programa de Pós-Graduação: Estudos Literários - Araraquara

A pesquisa está em fase inicial, e temos, como *corpus* do trabalho, os contos de Machado de Assis "O alienista", "A Sereníssima República" publicados em *Papéis Avulsos* (1882), e "Evolução", presente em *Relíquias da Casa Velha* (1906). Nosso objetivo é realizar análises literárias dos contos machadianos selecionados, procurando estudar os mecanismos literários que foram capazes de produzir o efeito de realidade, tão fortemente festejado nos textos machadianos. Além de observarmos como se dá o realismo nos contos, a partir das reflexões de R. Jakobson e dos conceitos de mimesis e verossimilhança. Assim, poderemos perceber a relação de Machado de Assis com o seu tempo, e sua realidade. A escolha desses três contos citados se deu por meio da leitura de alguns textos machadianos, e da posterior constatação que esses textos apresentam características marcantes do autor, como a ironia; fornecem argumentos para a discussão da relação entre literatura e realidade.

A expressão artística é a condensação de uma orientação mimética e de outra expressiva. Entende-se por orientação mimética o modo como cada qual somos afetados pelo mundo externo, e orientação expressiva "como aquela através da qual isto [mundo externo] afeta o nosso próprio mundo por um processo reflexivo." (HUGUES, 2001 p.49)

Sendo assim, a impressão de real, é construída por meio da capacidade do autor de comunicar, de modo criativo, os fatos cotidianos, ou seja, transfigurar o real, baseando-se em sua própria experiência de mundo, que é dada pela combinação da imaginação – "capacidade de sermos afetados por um mundo extramental" (HUGUES, 2001 p.53) - e do entendimento – capacidade de unificar tal afeto.

O conceito de *mimesis* é o termo mais geral e recorrente usado pela teoria da literatura para nomear as relações entre literatura e realidade, e surge pela primeira na obra *Poética* (impressa pela primeira vez em 1536) de Aristóteles. Para Aristóteles, a poesia é gerada e motivada pela imitação, ao que o autor justifica com a afirmação que a ação de imitar é congênita e peculiar à raça humana. Além disso, é por meio da imitação que os homens apreendem as primeiras noções de mundo.

O imitar é da natureza humana, e segundo Aristóteles: "[...] nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres." (ARISTÓTELES, 1993, p. 27). No entanto, só se compraz da representação aquele que conhece o original, e o que desconhece se agrada da cor e da forma.

Para ele, o enredo e as personagens devem obedecer à verossimilhança e à necessidade da narrativa. A verossimilhança, em termos aristotélicos, não reside em narrar o que realmente aconteceu, mas o que poderia ter acontecido, o possível, diante da organização interna da narrativa. Sendo ela considerada o critério fundamental para a construção mimética.

Já Barthes, estudando as noções aristotélicas em seu artigo "Efeito de Real" (1971), fala da existência de uma nova verossimilhança que se opõe à verossimilhança clássica. Todavia, para definir estas acepções fala sobre "detalhes supérfluos" que são esquecidos pela análise estrutural; porém, esses detalhes estão presos a um sintagma referencial e sintático na narrativa. E a singularidade da descrição (ou do detalhe inútil) no tecido narrativo aponta para algo importante no discurso: o fato de que tudo é significativo.

Segundo o próprio autor, "esse novo verossímil é muito diferente do antigo, pois não é nem respeito às leis do gênero, nem mesmo sua máscara, mas provém da intenção de alterar a natureza tripartida do signo, para fazer da notação do puro encontro de um objeto e de sua expressão". (BARTHES, 1971, p.43/44). No entanto, a denotação do real, faz com que as descrições se tornem conotativas, pois a denotação direta do real se torna uma categoria do real e causa um *efeito de real.*

A idéia de *mímesis* pode ser confundida com o conceito de realismo; no entanto, tais conceitos não se comportam da mesma maneira em uma obra literária, se considerarmos a ideia de " efeito de realidade". Sendo assim, estudaremos o realismo literário apoiando-nos em dois artigos do russo

Roman Jakobson: *Do Realismo na Arte*, publicado em 1921, e *Dois tipos de Linguagem e Dois tipos de Afasia*, que data de 1956. No primeiro, o autor discute a confusão feita pela história da arte acerca do termo realismo e afirma:

> O que é realismo para o teórico da arte? É uma corrente artística que propôs como seu objetivo ,reproduzir a realidade o mais fielmente possível e que aspira ao máximo de verossimilhança. Declaramos realistas as obras que nos pareçam verossímeis, fieis à realidade.E já se evidencia a ambigüidade: 1-trata-se de uma aspiração, uma tendência, isto é, chama-se realista à obra cujo autor em causa propõe como verossímil (significação A). 2- Chama-se realista a obra que percebida por quem julga como verossímil (significação B).(JAKOBSON, 1971 p. 120)

Jakobson propõe diversas significações para o realismo literário, e dentre elas inclui aquela que seria a soma das características da escola literária do século XIX, que tinha como slogan a fidelidade à realidade e à verossimilhança, e afirma que sob a vigência da escola realista se reúnem as obras mais verossímeis de toda a produção literária[1].

Já no outro artigo, *Dois tipos de Linguagem e Dois tipos de Afasia,* Jakobson defende que em cada gênero literário há a predominância de um tropo ou de outro , e segundo ele:

> O primado do processo metafórico nas escolas romântica e simbolista foi sublinhado várias vezes, mas ainda não se compreendeu suficientemente que é a predominância da metonímia que governa e define efetivamente a corrente literária chamada de ”realista”, que pertence a um período intermediário entre o declínio do Romantismo e o surgimento do Simbolismo, e que se opõe a ambos.Seguindo a linha das relações de contigüidade, o autor realista realiza digressões metonímicas, indo da intriga à atmosfera e das personagens ao quadro espaço- temporal (JAKOBSON, 1969 p. 57)

A nossa escolha pelo teórico russo incide exatamente na possibilidade de verificação dos tropos responsáveis pelo efeito de realidade. Pode ser um caminho bastante interessante para a compreensão dos mecanismos literários responsáveis por tal efeito de sentido.

Na semiótica mais recente, o efeito de realidade é entendido como “(...) as ilusões discursivas de que os fatos contados são ‘coisa ocorridas’, de que seus seres são de ‘carne e osso’, de que o discurso, enfim, copia o real” (BARROS, 2005, p.59), sendo produzido pela ancoragem, e pelos procedimentos de tematização e figurativização. Temas e figuras reproduzem o imaginário social, e pelo encadeamento deles há a produção, no texto, de um determinado efeito. Além disso, são os temas

[1] Nota-se que essa produção literária se refere até a data de publicação do artigo, 1921. No entanto, devido as obras dos modernismos, atualmente esta afirmação pode ser contestada.

e figuras que materializam, nos textos, as representações, interpretações e julgamentos do mundo que nos cerca.

Até o presente momento, realizamos a leitura orientada da bibliografia indicada sobre Machado de Assis e sua obra, e estudo das considerações teóricas sobre mímesis e verossimilhança, além da leitura sistemática das teorias da semiótica de orientação greimasiana sobre as noções de tema e figura. Ademais, iniciamos a análise do conto "Evolução", a medida que os temas e figuras neles inscritos foram estudados.

Referências

ARISTOTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

ASSIS, Machado de. *Os melhores contos de Machado de Assis.* 14ª ed / seleção de Domínio Proença Filho, São Paulo: Global, 2002.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAKTIN, M. *Questões de Literatura e Estética*. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1988.

BAPTISTA, Abel Barros. A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis. Campinas. SP: Editora da Unicamp, 2003.

BARROS, Diana L. Pessoa de . Teoria Semiótica do Texto. 4ª Ed. São Paulo: Editora Atica, 2005.

BARTHES, Roland. "O efeito de Real". In: *Literatura e Semiologia. Pesquisas semiológicas.* Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 31ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. *Machado de Assis: O enigma do olhar*. São Paulo: Editora Ática, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. 3ª ed. ver. e ampl. São Paulo: Livraria Duas Cidades,1955.

CASTELLO, José Aderaldo. *Machado de Assis: crítica*. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1959.

_____. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*.São Paulo: Editora Nacional, 1969.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 1999.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil.* 7ª ed. São Paulo: Global, 2004.

GLEDSON, J.. *The deceptive realism of Machado de Assis.* Liverpool; Francis Cacins, 1984.

GOTLIB, N. B. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática,1985.

HUGUES, Fiona. O Espaço Estético entre a Mímesis e a Expressão. Trad. Paulo Pimenta Marques. In: DUARTE, Rodrigo et FIGUEIREDO, Virginia. *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

JABOBSON, R. *Do Realismo Artístico*. In: EIKHENBAUM, Boris. *Teoria da Literatura: Formalistas Russos.* Porto Alegre: Editora Globo S. A, 1971.

JAKOBSON, Roman. *Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia* in *Lingüística e Comunicação* Trad. Isidoro Blisktein e Jose Paulo Paes. São Paulo: Cultrix: __.

LIMA, Luiz Costa.. *Mimesis e modernidade***:** formas das sombras. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 6ª ed. ver. São Paulo: EDUSP, 1988.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4ª Ed.. São Paulo: Editora 34, 2000.

SECCHIN, Antonio Carlos, BASTOS, Dau & JOBIM, José Luís, orgs. *Machado de Assis: novas perspectivas sobre a obra e o autor no centenário de sua morte.* Niterói / Rio de Janeiro: EDUFF / De Letras, 2008.

O SIMBOLISMO NA POESIA DE JORGE DE LIMA

Bianca Cristina de Carvalho Ribeiro (CAPES)
Guacira Marcondes Machado Leite
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Araraquara

Ao observar o panorama da poesia brasileira moderna, encontramos na obra de Jorge de Lima as principais diretrizes e contradições da poesia brasileira da primeira metade do século XX, tal como observa Alexei Bueno (2008), em nota introdutória à sua *Poesia Completa*. Nascido em 1893, em Alagoas, e situado historicamente no segundo período modernista de nossa literatura, Jorge de Lima publicou uma obra poética vasta que começa logo na infância e que tem como marco inicial os *XIV Alexandrinos*, de 1914, nos quais o poeta ainda demonstra formação parnasiana. Depois adere ao modernismo nos livros *Poemas*, de 1927, *Novos Poemas*, 1929 e *Poemas Negros*. Em 1935, escreve com Murilo Mendes *Tempo e Eternidade*, com o intuito de "restaurar a poesia em Cristo". A religiosidade permeará as obras seguintes, porém acompanhada de uma crescente complexificação das

imagens (ANDRADE, 1997), seguindo a mesma tendência à desrealização e ao hermetismo apontada por Friedrich (1978). Em suas obras finais, o *Livro de Sonetos*, de 1949 e *Invenção de Orfeu*, de 1952, o poeta atinge então o seu ponto alto no trabalho com as imagens, analogias e símbolos, além de alto grau de musicalidade.

As características apontadas nos levam a buscar nos princípios simbolistas, a matriz do desenvolvimento poético de Jorge de Lima, buscando estabelecer mais um parâmetro sobre os elos entre o simbolismo francês e o modernismo brasileiro. Sem a pretensão de classificar o poeta dentro de uma ou outra escola, buscamos analisar aqui a historicidade do poeta, nos termos apresentados por João Alexandre Barbosa (2005), em *As ilusões da modernidade*, onde o autor propõe um quadro de reflexão em que se vincule história e poema, para uma maior apreensão da modernidade poética:

> Não simplesmente o texto na história ou o seu reverso, mas o modo através do qual o poema tem a sua existência marcada pela consciência de que as linguagens da história – aquelas que forjam a circunstancialidade do poeta – são os limites para os quais aponta sempre a organização da linguagem do poema. (BARBOSA, 2005: 34)

Ainda segundo Barbosa (2005), os procedimentos da composição trazem a marca da história. Por isso entendemos que a obra de Jorge de Lima, ao apresentar diversos procedimentos, reflete o desenvolvimento da poética da modernidade entre nós. Poética essa marcada por aquilo que o crítico chama de *consciência de leitura*, através da qual os poetas modernos fazem o questionamento crítico da história e da cultura.

Foi a partir do Simbolismo que a criação poética passou a estar ligada a consciência, que passa a atuar como instrumento, ao mesmo tempo, controlador e procriador de novos espaços criativos. A valorização da metalinguagem e da reflexão critica é apenas uma das heranças simbolistas. Sabemos que o simbolismo, ao buscar se contrapor à visão predominantemente mecanicista e positivista do século XIX, estabeleceu princípios que constituíram a base da modernidade poética.

A busca de uma linguagem essencial, livre de preceitos utilitaristas e didáticos; a inserção no mistério inexorável de nossa existência; a relação intuída entre todas as coisas; a musicalidade intraduzível que rege o mundo; a liberação do verso e a valorização da sugestão em vez da comunicação são princípios que desencadearam o movimento de construção de linguagem não-representativa.

Em *Signos em rotação*, Octavio Paz (1996) faz diversas menções à "influência" dos simbolistas franceses nos diversos modernismos do início do século XX. Segundo o poeta-crítico, os modernistas adotaram alguns métodos de associação poética herdados diretamente do simbolismo, tais como as analogias e sinestesias, e utilizaram-nas para intuir o ritmo nos versos livres. Em suas palavras: "o

período moderno se divide em dois momentos: o "modernista", apogeu das influências parnasianas e simbolistas da França, e o contemporâneo" (PAZ, 1996: p. 32).

Anteriormente à Octavio Paz, Edmund Wilson ampliou os domínios de difusão do simbolismo na literatura do século XX, em *O Castelo de Axel* (1987). O crítico inglês observou que o Simbolismo, ao irradiar os novos princípios e procedimentos em escala internacional, acabou manifestando-se em duas tendências: a irônica-coloquial, na qual se filiariam Corbière, Laforgue e Eliot, e a sério-estética, que se desenvolve a partir das poéticas de Baudelaire, Verlaine e Mallarmé.

Observamos então que essas duas tendências seriam o desenvolvimento dos dois princípios que, segundo Paz (1993), constituem a poesia moderna do Romantismo ao Simbolismo: a analogia e a ironia. A analogia estaria ligada à concepção das *correspondências universais*, valorizada pelos simbolistas da linha sério-estética, e a ironia estaria ligada à *consciência do tempo*, preconizada pelos românticos e desenvolvida na linha coloquial-irônica da poesia moderna.

No caso brasileiro, o simbolismo constituiu-se como uma das principais fontes de inovações literárias. O movimento trouxe elementos novos ao parnasianismo e opôs-se ao naturalismo e ao realismo em vigor na literatura brasileira do final do século XIX, preparando terreno para o modernismo, de acordo com uma tendência universal da lírica moderna.

A objetividade, a nomeação e a representação foram substituídas pelo caráter sugestivo, vago e inédito das novas imagens poéticas. Houve a profusão do verso livre e a inserção de elementos orais na poesia, os quais também promoveriam o efeito de estranhamento desejado. Enfim, era o início da renovação poética moderna.

Alguns de nossos poetas modernistas tiveram reconhecida formação simbolista, tal como Manuel Bandeira e Cecília Meireles. Mas é possível detectar a herança simbolista em outros poetas brasileiros do século XX, assim como em Jorge de Lima.

Ao observar o percurso poético do alagoano, vimos que ambas as manifestações simbolistas citadas por Wilson (1987) estão presentes em sua obra, embora seja mais evidente a herança da vertente sério-estética.

Em artigo sobre o simbolismo francês e o modernismo brasileiro, Machado (2004) chama a atenção para a manifestação da tradição coloquial-irônica no caso de Jorge de Lima e cita como exemplo o poema "Essa negra fulô", do livro *Novos Poemas*, de 1929. Trata-se de uma estilização da narrativa oral, onde há utilização de recursos próprios da fala, tais como repetições, termos suprimidos, vocabulário corrente e, principalmente, a desobediência às regras sintáticas formais, que trazem novidade ao poema, liberto das regras e temáticas parnasianas.

Jorge de Lima recupera em suas obras da fase modernista, o elemento primitivo dos rituais africanos e das canções populares, resgatados pela memória e pela imaginação do poeta. Os termos africanos trazem o elemento estrangeiro aos poemas, o Outro (in) apreensível, de que fala Salete Cara (1983). A busca pelo outro está ligada à busca da poesia universal, da linguagem primeva que une a todos.

A musicalidade, tão valorizada pelos simbolistas, está presente em toda obra de Jorge de Lima. Os simbolistas, seus precursores e seguidores viam na música a forma máxima de expressão, capaz de atuar nas mais profundas esferas da existência humana, sem restringir-se aos conceitos e preceitos.

Além do uso da métrica, das rimas, assonâncias e aliterações - recursos sonoros – o poeta também desenvolve o ritmo através das analogias. Octavio Paz (1996) observa que "adotar o princípio de analogia significa regressar ao ritmo". A afirmação da analogia no lugar dos recursos sonoros tradicionais proclama o triunfo da imagem sobre o conceito e a lógica (PAZ, 1996).

Na última fase de Jorge de Lima, mais ligada à linha sério-estética do simbolismo, o tom erudito e outras características geram o efeito de sonoridade sugestiva e encantatória. Nessas obras, os esquemas métricos e as rimas funcionam como elementos rítmicos, assim como os versos livres. Porém, se nesse aspecto há uma retomada de algumas regras clássicas, há por outro lado, o uso inusitado das imagens, que conferem novidade e estranhamento aos poemas, tal como no soneto "Se essa estrela de absinto desabar":

Se essa estrela de absinto desabar
terei pena das águas sempre vivas
porque um torpor virá do céu ao mar
amortecer o pêndulo das vidas.

Sob o livor da morte coisas idas
já são as coisas deste mundo. No ar
as vozes claras, tristes e exauridas.
Há sombras ocultando a luz solar.

Galopes surdos, cascos como goma.
Viscosos seres, dedos de medusas
Contando silenciosos coisas nulas.
Verdoengo e mole um ser estranho soma:
Crânios como algas, vísceras confusas,
massas embranquecidas de medulas.

Nesse soneto, o poeta fala da visão apocalíptica do envenenamento das águas, fala da morte dos seres. Mas a leitura é um tanto enigmática, por demandar o conhecimento do intertexto. Além disso, por um jogo de linguagem inicial (“águas sempre vivas”) e por uma série de imagens relacionáveis a esse jogo (“cascos como goma”, “viscosos seres”, “crânios como algas” etc) confundimos o referente: são as águas ou as águas-vivas? (ANDRADE, 1997).

Para os simbolistas, o poema hermético é concebido como enigma e o poeta como conhecedor e tradutor dos mistérios. Essa vertente da poesia moderna herda de Mallarmé e do simbolismo o culto a Orfeu, o poeta primordial que mergulha no mistério e busca o insondável. Mallarmé, considerado figura central do simbolismo, defende que a poesia seja a representação órfica do universo.

Vemos que no seu aprimoramento do trabalho com a linguagem poética, Jorge de Lima, assim como Orfeu, viaja ao desconhecido, ao inferno, ao inconsciente. Trata-se da poesia voltada para o tema da criação, para a qual o poeta assume papel de demiurgo – ele não só (re)organiza, como cria o mundo com seu canto, com seu trabalho essencial com a linguagem.

Em outros poemas do *Livro de Sonetos*, fica claro que a imagem limiana já não se dá mais simplesmente por imitação e sim por analogias novas, que afastam a poesia de uma função representativa. Esse procedimento de analogia herda de Baudelaire, o poeta romântico precursor do simbolismo, a noção das correspondências, segundo a qual todas as coisas, visíveis e invisíveis, se relacionam. O mundo é uma floresta de símbolos a serem decifrados pela capacidade intuitiva do poeta.

Nesses e em outros aspectos, temos verificado como a poesia de Jorge de Lima se relaciona com as poéticas dos precursores do simbolismo e da modernidade, tais como Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, tanto nos procedimentos quanto nos temas desenvolvidos. Vale notar que os três poetas foram doutrinadores da modernidade. Todos defendem a capacidade do poeta de ver além da realidade, realizando as correspondências existentes tanto no plano espiritual, como no plano material, corpóreo.

Para Octavio Paz (1996), o dualismo ocidental promoveu a perda da unidade, mas cabe ao poeta resgatar a unidade perdida: “Nossa busca tende a redescobrir ou a verificar a universal correspondência dos contrários, reflexo de sua identidade original” (PAZ, 1996). Para isso, os poetas buscaram unir realidades distantes. Sem se esquecer que o homem é uno e cindido ao mesmo tempo.

A busca da (impossível?) superação do dualismo é expressa na poesia de Jorge de Lima, como foi observado por Luciana Stegagno Picchio (1997), ao comentar sua obra com as seguintes palavras:

> uma das obras mais complexas de toda poesia moderna, e não só brasileira, na qual o regional e o universal , o antigo e o moderno, a tradição e a inovação, o trivial e o sublime estão intimamente ligados (PICCHIO, 1997:544)

Essas considerações expressam o caráter complexo de uma poesia não redutível a classificações simplistas. A leitura proposta busca entender alguns fundamentos de tal complexidade, resgatando aqui um aspecto de sua historicidade, a relação com o simbolismo, visto o reconhecido diálogo das poéticas da modernidade com seus princípios.

Referências

ANDRADE, F. S. O Engenheiro Noturno: A lírica final de Jorge de Lima. São Paulo: Edusp, 1997.

BALAKIAN, A. O Simbolismo. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BARBOSA, J. A. As ilusões da modernidade. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates; 198)

BASTIDE, R. Poetas do Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Duas Cidades, 1997. CARA, S. A. A recepção critica. O momento Parnasiano-Simbolista no Brasil. São Paulo: Editora Ática, 1983. (Ensaios; 98)

COUTINHO, A. A Literatura no Brasil. Simbolismo, impressionismo, transição. Vol. 4. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969.

_____ . Nota editorial. In: LIMA, J. Poesia Completa (org Afranio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

CUNHA, F. O Livro de Sonetos de Jorge de Lima. In: LIMA, J. Poesia Completa (org Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

DUTRA, W. Descoberta, integração e plenitude de Orfeu. In: LIMA, J. Poesia Completa. (org Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

FARIAS, J. N. O Surrealismo na obra de Jorge de Lima. Rio Grande do Sul: EDPUCRS, 2003.

FAUSTINO, M. “Revendo Jorge de Lima”. In: _____. De Anchieta aos concretos: poesia brasileira no jornal. Organização de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FEIDELSON JR, C. “The Symbolistic Imagination”. In: _____ . Symbolism and American Literature. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

FRIEDRICH, H. Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marise M. Curione. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GOMES, A. C. (org.) A estética simbolista. São Paulo: Cultrix, 1984.

_____. A poética do indizível.

LIMA, J. Poesia Completa. (org Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MACHADO, G. M. O Simbolismo francês e a poesia do modernismo brasileiro: o caso de Jorge de Lima. In: XVI Seminário do CELLIP, 2004, Londrina. Anais do XVI Seminário do CELLIP. Londrina, 2004.

MERQUIOR, J.G. “O Modernismo e três dos seus poetas (Mario de Andrade, Manuel Bandeira e Jorge de Lima)”. in:_____. O Elixir do Apocalipse. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

MOCKEL, A. Esthétique du Symbolisme: propos de Littérature. Bruxelas: Palais des Academies, 1962.

MURICI, A. Panorama do movimento simbolista brasileiro. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PAES, J. P. Revisitação de Jorge de Lima. In:_____. Armazém Literário.São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PAZ, O. A outra voz. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. O arco e a lira. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. Signos em Rotação. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PEYRE, H. A Literatura Simbolista. São Paulo: Cultrix, 1983.

RAYMOND, M, De Baudelaire ao Surrealismo. Tradução Fulvia e Guacira Machado Leite. São Paulo: Edusp, 1997.

TELES, G.M. A descontínua unidade. In: LIMA, J. Os melhores poemas de Jorge de Lima. Seleção de Gilberto Mendonça Teles. São Paulo: Global, 1994.

WILLER, C. “Foi o simbolismo um gnosticismo?”. In: _____. Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

WILSON, E. O Castelo de Axel: Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1987.

ESTUDOS COMPARATIVOS ACERCA DO ESPAÇO E DO TEMPO EM "O GATO PRETO" E O PROCESSO.

Breno Rodrigues de Paula (CAPES)
Luiz Gonzaga Marchezan
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

As articulações funcionais do espaço e do tempo apresentam-se como fatores de extrema importância para o estudo da narrativa literária e também como elemento de fundamental valor em determinadas obras literárias. A função do espaço e do tempo pode variar de acordo com cada obra literária, dependendo do gênero, do período literário e do autor. O presente trabalho, em sentido amplo, tem como objetivo fazer um estudo acerca das categorias fundamentais da narrativa, em específico, com o intuito de levantar quais são as possibilidades e os recursos narrativos que os escritores dispõem para instaurá-los. Almeja, dessa maneira, verificar como o espaço e o tempo são trabalhados. Para tanto, partiremos da hipótese que ambos possam ter funções. Partindo deste ponto, analisaremos quais são as funções do espaço e do tempo nas narrativas das obras "O gato preto", conto de Edgar Allan Poe, *e* **O processo**, romance de Franz Kafka. Desta forma, pretendemos trabalhar e elencar as características narrativas de um conto e de um romance no que tange ao tratamento do espaço e do tempo.

Objetivaremos ressaltar as especificidades de como Poe e Kafka retratam o espaço e o tempo. Com este percurso, esperamos demonstrar que ambas categorias narrativas podem ter a função de auxiliar na obtenção de efeitos pré-determinados segundo uma proposta de criação poética. Pretendemos estudar, desta forma, os principais aspectos narrativos do conto e do romance em questão, de modo a ressaltar as suas especificidades, inventariando as suas funções narrativas. Portanto, o corpus do presente projeto é composto por duas obras: um conto, "O gato preto", de Edgar Allan Poe; e um romance, **O processo**, de Franz Kafka.

O método adotado para se proceder a análise proposta foi o hipotético – dedutivo, por ser o que mais se adapta à natureza da pesquisa. Partimos da hipótese de que o espaço e o tempo possuem funções nas narrativas das obras "O gato preto", conto de Edgar Allan Poe, e **O processo**, romance de Franz Kafka. As funções variariam de acordo com cada obra, assim como a maneira da forma que é trabalhado o

espaço e o tempo em ambas as obras. Em seguida, será feito o estudo comparativo entre as espacialidades das duas narrativas como teste da hipótese, o que nos levará a uma interpretação dos dados e, conseqüentemente, a uma conclusão. Devido ao aspecto dedutivo do método adotado, partiremos das características gerais do espaço e do tempo na narrativa literária, até as características especificas dos mesmos no referido conto de Poe e no romance de Kafka. Será feito um levantamento dos conceitos de espaço e de tempo, em sentido lato, de como ambos podem se apresentar na narrativa literária, nos seus amplos aspectos narrativos.

O presente projeto é desenvolvido em três fases. Cada fase está de acordo com as etapas do método dedutivo. Na primeira fase, esta que a presente pesquisa acaba de finalizar; partimos das características gerais do espaço e do tempo na narrativa literária, na qual foram estudado e levantado, em um primeiro momento, o "espaço tópico" e o "espaço descrito", além dos conceitos de espaço na narrativa literária; em um segundo momento, estudamos os "valores temporais da narrativa", usando a terminologia de Adan Mendilow, focando no "Tempo cronológico da ação" e no "Tempo ficcional", além dos conceitos de tempo na narrativa literária.

Na segunda etapa, que se iniciará neste segundo semestre; estudaremos as características sistêmicas de espaço e de tempo, em especial o conceito de "poética do espaço" desenvolvido por Gaston Bachelard e a teoria do "Cronotopo" desenvolvida por Mikhail Bakhtin na sua obra **Questões de Estética e Literatura**. Pretendemos, nesta etapa, fazer uma revisão bibliográfica sobre a teoria de Bachelard e de Bakhtin, de modo que elas poderão ser úteis para parâmetros de análise do conto de Poe e do romance de Kafka em questão.

Na terceira etapa, em um primeiro momento, analisaremos e descreveremos a maneira com que Poe instaura e trabalha as categorias do espaço e do tempo no conto "O gato preto". Em um segundo momento, analisaremos e descreveremos o modo como Kafka trabalha as categorias narrativas do espaço e do tempo no romance **O processo**. Por fim, devido ao percurso do método, poderemos verificar: primeiro, se o espaço e o tempo auxiliam nos projetos poéticos de Poe, desenvolvido na sua **Filosofia da composição**; e no Realismo fantástico, característicos do romance de Kafka; segundo, a maneira como cada autor trabalha e instaura o espaço e o tempo no conto e no romance em questão, verificando, desta forma, se cada obra possui maneiras diferentes no que tange ao tratamento dado ao espaço e ao tempo no seu respectivo processo narrativo e gênero.

Referências

ANDERS, Günters. Kafka: pró e contra. São Paulo: Perspectiva, 1969.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. Questões de estética e de literatura. São Paulo: HUCITEC, 1988.

BENJAMÍN, Walter. Kafka. In: __. A modernidade e os modernos. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975. p. 77-106.

BORGES, Jorge Luis. A história da eternidade. São Paulo: Globo, 2001.

BOURNEUF, Roland, O universo do romance. Coimbra: Almedina, 1976.

CAMUS, Albert. *L'espoir et l'absurde dans l'ouvre de Franz Kafka*. In: __. *Essais*. Bruges: Gallimard, 1965. p. 199-211.

DIMAS, A. Espaço e romance. São Paulo: Ática, 1985.

ELIAS, Norbert. Sobre o tempo. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1998.

FIORIN, José Luiz. As astúcias da enunciação: As categorias de pessoa, espaço e tempo. Concurso de Livre – Docência junto ao Departamento de Lingüística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1994.

FONTANILLE. Les spaces subjectifs. Paris: HACHETE, 1989.

GENETTE, Gerard. Figuras. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GENETTE, Gérard. Discurso da narrativa. Tradução de F. C. Martins. Lisboa: Vega, [s.d.].

GOTLIB, N.B. Teoria do Conto. São Paulo: Ática, 1988.

KAFKA, Franz. O processo. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis*: Desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.

LINS, Osman. Lima Barreto e o espaço romanesco. São Paulo: Ática, 1976.

MARMORATO, Lília Maria Soares. A expressão artística do medo nos contos de Edgar Allan Poe. Mestrado em estudos literários – Universidade Metodista de Piracicaba, 1979.

MENDILOW, Adan. O tempo e o romance. Porto Alegre: Globo, 1972.

MIELIETINSKI, E. M. O mitologismo em Kafka. In. __. A poética do mito. Rio de Janeiro, 1987. p. 404 – 425.

MUIR, Edwin. Tempo e espaço. In: __. A estrutura do romance. Rio de Janeiro: GLOBO, 19__. p. 35 – 51.

NUNES, Benedito. O tempo na narrativa. São Paulo: Ática, 2000.

POE, Edgar Allan, O gato preto. In:__.Histórias extraordinárias. São Paulo: Abril, 2003. p. 39 – 48.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In. : __. Ensaios e poemas. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

POUILLON, Jean. O tempo no romance. São Paulo: CULTRIX, 1974.

RICOEUR, Paul, *La configuration du temps dans le récit de fiction*. Paris: Éditions du seuil, 1984.

RICOEUR, Paul. *Le temps raconté*. Paris: Éditions du Seuil, 1985.

TISON – BRAUN, Micheline. *Poétique du paysage: essai sur le genre descriptif*. Paris: A. – G. Nizet, 1980.

O LUGAR DE *RESSURREIÇÃO* NA TRADIÇÃO DO ROMANCE ROMÂNTICO BRASILEIRO

Carlos Rocha (CAPES)
Wilton José Marques
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Araraquara

Considerações Iniciais

O romance romântico brasileiro tinha como objetivo expressar a imagem de país independente, um país livre. Daí a recorrência das descrições da natureza, dos índios e dos costumes, sobrevalorizando a temática da cor local. Ao desenvolver tais temáticas, de forma idealizada, o romance romântico elaborou uma realidade forjada, isto é, o efeito de realidade era dissonante em relação à sociedade que tencionava recriar. Nesse sentido, criou-se aqui a problemática de inverossimilhança, que, por sua vez, se expressou através de uma incongruência ideológica. De todo modo, a desenvoltura desse processo gerou no público leitor um gosto pelo romance de pouca complexidade temática.

A presente pesquisa pretende analisar o romance *Ressurreição* (1872), de Machado de Assis, à luz dessa tradição romanesca, evidenciando como o autor tratou as problemáticas de verossimilhança, de incongruência ideológica e do público leitor. Pretende-se, ainda, entender a relação de *Ressurreição* com o projeto literário do escritor. Para tal investigação, dar-se-á uma atenção especial ao estudo do narrador e aos recursos constitutivos da estrutura composicional do texto.

O intuito do romance no Brasil e as suas complicações

No Brasil, dado o processo de independência, nas primeiras décadas do século XIX, fez-se necessário a criação e divulgação de um discurso eminentemente nacionalista, seja para expor as supostas grandezas da nação, seja para criar um espírito patriótico. Para promover esse discurso, a literatura foi eleita como instrumento de convergência das características sociais e naturais do país, criando, assim, a sua imagem. Nesse sentido, a literatura brasileira, nesse período, teve por intuito expressar a identidade nacional.[2] Se essa expressão não apresentava uma ruptura essencial com o que vinha sendo feito com os árcades no século anterior, ela possibilitou ao menos pintar as cores e costumes nacionais de maneira mais independente, tal qual fizeram os europeus.[3] Dessa maneira, os nossos escritores estavam imbuídos na criação desse processo de identidade nacional.

Outro aspecto que veio corroborar a construção desse discurso foi a implantação e a divulgação do Romantismo, no território brasileiro, sob a tutela de Gonçalves de Magalhães e seu grupo. A escola romântica em si carrega características que tendem a trazer ao primeiro plano, justamente, as cores locais e o espírito de nacionalidade. Com efeito, necessidade política e intenção literária se coadunaram de forma única. Tem-se, portanto, explícito o papel da literatura neste período: expor a imagem de país livre.

[2] *Cf.* Antonio Candido expõe que, dentro do conceito de espírito de nacionalidade fomentado pela escola romântica, a literatura ajudou, ou melhor, tentou criar a imagem de povo brasileiro, corroborando para o estatuto de povo independente (2006, p. 429-437 (a)).

[3] *Cf.* Antonio Candido: "a Ilustração favoreceu a aplicação social da poesia, voltando-a para uma visão construtiva do país, a independência desenvolveu nela, no romance e no teatro, o intuito patriótico, ligando-se deste modo os dois períodos, por sobre a fratura expressional, na mesma disposição profunda de dotar o Brasil de uma literatura equivalente às européias, que exprimisse de maneira adequada a sua realidade própria ou como então se dizia, uma 'literatura nacional'" (2006, p. 327 (a)).

Da perspectiva desse projeto literário, o romance romântico, de modo geral, caracterizou-se pela expressão das cores locais, assim como a poesia havia sido a pedra de toque nos primeiros anos desse movimento (CANDIDO, 2006, p. 429 (a)). Talvez, para esse propósito, o romance tenha sido o gênero mais adequado do que a poesia, uma vez que esta é concisa, sintética, e aquele é mais analítico e objetivo. A esse respeito, Antonio Candido salienta que é inerente ao gênero romance uma descrição de

> lugares, paisagens, cenas; épocas, acontecimentos; personagens-padrões, tipos sociais; convenções, usos, costumes – foram abundantemente levantados, quer no tempo (pelo romance histórico, que serviu de guia), quer no espaço. Uma vasta soma de realidade observada, herdada, transmitida, que se elaborou e transfigurou graças ao processo normal de tratamento da realidade no romance; um ponto de vista, uma posição, uma doutrina (política, artística, moral) mediante a qual o autor opera sobre a realidade, selecionando e agrupando os seus vários aspectos segundo uma diretriz (*Idem*, 2006, p. 431(a)).

No anseio de construir a tão sonhada imagem da nação, o romance romântico brasileiro se alimentou da descrição pitoresca da natureza e dos costumes. Realça-se, portanto, a importância desse gênero à realização dessa tarefa um tanto árdua.

Se este gênero se encaminha "resolutamente para a descrição", ele não deixa de constituir um "estudo das relações humanas em sociedade" (*Ibidem*, 2006, p. 431(a)). Essa segunda característica transforma o romance em um espaço de análise crítica do processo histórico-social do país, isto é, uma criação artística com referências de tempo e espaço. Essa vertente não foi desenvolvida intencionalmente nos primeiros romances; e isso, a princípio, constituiu o senão do gênero no país.

Além disso, o romance é a "realidade elaborada por um processo mental que guarda intacta a sua verossimilhança externa, fecundando-a interiormente por um fermento da fantasia, que a situa além do cotidiano – em concorrência com a vida" (*Ibidem*, 2006, p. 429 (a)). Dessa maneira, no Brasil a forma desenvolvida de romance criou um descompasso com o próprio gênero, já que as intensas descrições da natureza e dos costumes encobriram os estudos das relações humanas na sociedade local. Resultando em uma representação forjada da realidade.

Sendo assim, do esforço dispensado para a criação, por meio da literatura, da imagem do país, o que se viu foi o efeito de real ter força, por meio do discurso, de realidade. E desse modo, pôde ser idealizado bem ao gosto romântico, atendendo ao intuito que se pretendia. Em outras palavras, é daí que nasce o problema de verossimilhança do romance brasileiro em relação à própria realidade que retratava: o

efeito de real não representava ficcionalmente a realidade, a criava. Antonio Candido ainda explica que o "eixo do romance oitocentista é pois o respeito inicial pela realidade, manifesto principalmente na verossimilhança que procura imprimir à narrativa" (2006, p.430 (a)), contudo, no "Brasil o romance romântico (...) elaborou a realidade graças ao ponto de vista, à posição intelectual e afetiva que norteou todo o nosso Romantismo, a saber, o Nacionalismo literário" (*Ibidem*, 2006, p. 431(a)).

A partir desta perspectiva, é, por exemplo, lícita a ausência do negro, como também é lícito o apagamento da escravidão na representação elaborada da realidade nos primeiros romances. O mesmo acontecendo com a imbricação entre as práticas do *Favor* e um falso *Liberalismo.* A coexistência desses expedientes passa a fazer sentido apenas mediante uma análise, isto é, as suas ausências confirmam a idealização do texto literário, camuflando outro intuito: a permanência do *status quo*.

O símbolo maior dessa elaboração da realidade ficou por conta da idealização do índio, que de exterminado foi tratado como herói brasileiro, figura maior do Nacionalismo literário. Contrasta-se, assim, "à vocação [do romance] de elaborar conscientemente uma realidade humana, que extrai da observação direta, para com ela construir um sistema imaginário e mais durável" (*Ibidem*, 2006, p. 429 (a)).

Dessa tentativa de exprimir uma visão de nação e de espírito patriótico, que foi caríssima ao Romantismo, criou-se um simulacro entre a realidade e o seu efeito de real. Em outras palavras, forjou-se uma realidade a partir do universo ficcional, provocando uma oscilação entre verossimilhança e inverossimilhança, gerando, com isso, incongruências ideológicas. A esse respeito, o crítico Roberto Schwarz comenta que "a comédia ideológica" estava montada (2000, p. 12 (a)), uma vez que

> a liberdade do trabalho, a igualdade perante a lei e, de modo geral, o universalismo eram ideologia na Europa também; mas lá correspondiam às aparências, encobrindo o essencial – a exploração do trabalho. Entre nós, as mesmas idéias seriam falsas num sentido diverso, por assim dizer, original. A Declaração dos Direitos do Homem, por exemplo, transcrita em parte na Constituição Brasileira de 1824, não só escondia nada, como tornava mais abjeto o instituto da escravidão. A mesma coisa para a professada universalidade dos princípios, que transformava em escândalo a prática geral do favor. (*Idem*, 2000, p. 12 (a)).

Com efeito, o romance brasileiro produziu o descompasso entre realidade e seu efeito de real.

O lugar de *Ressurreição* na tradição do romance romântico brasileiro

Já no prólogo de *Ressurreição*, Machado de Assis esclarece que sua idéia não era escrever um romance de costumes, mas tentar "o esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres", uma vez que se trata de "um ensaio", em virtude de o gênero ser novo para ele (*Idem*, 2004, p. 116 (b)). O autor estabelece, assim, um diálogo "diferenciado" com os romances românticos anteriores à *Ressurreição*, visto que o foco da obra é o "contraste de dous caracteres", o qual expõe as inconstâncias de seu protagonista – Félix.

Além disso, o narrador heterodiegético de *Ressurreição* tem uma forma peculiar de narrar a complexidade do personagem principal. Por meio da focalização onisciente, este narrador sabe dos pensamentos de Félix, expondo, assim, a problemática psicológica do personagem para o leitor. E mais, o narrador, por vezes, faz intervenções na narrativa, explicando não só o comportamento de Félix, mas também os recursos narrativos que utiliza para criar o romance, seu caráter pedagógico.

Muda-se, portanto, não só a temática, mas também a maneira de narrar e a relação entre narrador e leitor: deixam-se de lado, aparentemente, as descrições pitorescas, os costumes para atentar às ações e intenções de um indivíduo membro da classe dominante da sociedade brasileira do século XIX.

Tem-se, nesse sentido, um ente ficcional, assim como o protagonista, complexo na sua maneira de narrar. A essa complexidade que a presente pesquisa pretende analisar juntamente com as possíveis soluções encontradas pelo autor aos problemas de verossimilhança, de congruência ideológica e do público leitor.

Referências

ASSIS, Machado de. *Ressurreição*. In: ***Obra Completa***, vol 1. 10ª reimpressão. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004 (b).

_____. *Instinto de Nacionalidade*. In: ***Obra Completa***, vol 3. 10ª reimpressão. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004 (a).

AUERBACH, Erich. Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BARTHES, Roland. *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*. In: **Análise Estrutural da Narrativa**. Rio de Janeiro: Editora Vozes Limitada, 1972.

BOSI, Alfredo. ***"Brás Cubas em três versões"***. In: *Teresa: revista de Literatura brasileira*. Programa de Pós-graduação da Área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. N1 (2000). São Paulo: Ed. 34: Imprensa Oficial, 2006.

CALDWELL, Helen. O Otelo Brasileiro de Machado de Assis. Um Estudo de Dom Casmurro. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editoral, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos 1750 – 1880*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006 (a).

_____. *O Escritor e o Público*. In: ***Literatura e Sociedade***. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro obre Azul, 2006 (b).

CHIAPPINI, Ligia. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Editora Ática, 1990.

COMPAGNON, Antoine. O Demônio da Teoria: Literatura e Senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

Dal FARRA, Maria Lúcia. *O Narrador Ensimesmado*. São Paulo: Editora Ática, 1978.

FUCHS, Catherine. "***As problemáticas enunciativas: esboço de uma apresentação histórica e crítica***". In: ***Alfa revista de Lingüística***. V.29 Tradução Letícia M. Rezende. São Paulo: Alfa, 1985.

GENETTE, Gérard. Discurso da Narrativa. 3ª Ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Editora Veja, 1995.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os Leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial; Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. (tradução de Octavio Mendes Cajado). São Paulo: Cultrix, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1976.

LUKÁCS, Georg. O romance como epopéia burguesa. Trad. Letizia Zini Antunes. Ad Hominem. São Paulo, Estudos e Edições Ad Hominem, n. 1, p. 87-136, 1999.

MAGRIS, Claudio. *"O romance é concebível sem o mundo moderno?"* In. ***O Romance: A Cultura do Romance***. Franco Moretti (org.), vol. 1. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Ed. Cosacnaify, 2009.

MUECKE, D.C. *Ironia e o Irônico*. (tradução Geraldo Gerson de Souza). São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

PASSOS, José Luiz. Machado de Assis: o romance com pessoas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Nankin Editorial, 2007.

SANTIAGO, Silviano. "Jano, Janeiro". In: *Teresa: revista de Literatura brasileira*. Programa de Pós-graduação da Área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. N1 (2000). São Paulo: Ed. 34: Imprensa Oficial, 2006.

SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000 (a).

_____. *Machado de Assis: um mestre na periferia do capitalismo*. 4ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000 (b).

SENNA, Marta de. *Alusão e Zombaria*: Considerações sobre citações e referências na ficção de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.

TACCA, Oscar. *As Vozes do Romance*. (tradução de Margarida Coutinho Gouveia). Coimbra: Livraria Almeida, 1983.

TODOROV, Tzventan. *As estruturas narrativas*. (tradução Leyla Perrone-Moisés). São Paulo: Perspectiva, 2004.

A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO DA ESCRITA NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA

Claudia Regina Bergamim
Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Araraquara

Esta pesquisa se situa no campo amplo das relações entre história e literatura, apoiando-se na produção literária contemporânea, mais especificamente no seguinte *corpus*: *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), de José Saramago, *Nove noites* (2002),

de Bernardo Carvalho, e *O outro pé da sereia* (2006), de Mia Couto. O objetivo desta pesquisa é analisar as relações intertextuais que se explicitam no processo de construção narrativa desses três romances contemporâneos em língua portuguesa.

O método de análise se ancora no levantamento dessas referências intertextuais – levantamento não exaustivo, mas suficiente para sustentar uma discussão em duas direções complementares: uma que dê conta da especificidade de cada um dos romances, no sentido de verificar como seu autor mobilizou tais referências na constituição de um corpo textual coeso e significativo, e outra que permita uma reflexão mais adensada sobre o modo pelo qual, na contemporaneidade, se entrelaçam história e ficção, uma vez que nos três romances as referências intertextuais remetem para contextos históricos específicos que se incorporam textualmente à narrativa ficcional (por meio de jornais, documentos oficiais, fotos, cartas, etc.), contribuindo para criar um efeito de veridicção que atesta a presença da história no romance. Metaforicamente, denomina-se, aqui, *espaço da escrita* essa construção intertextual que se deseja investigar e compreender.

Para falar da intertextualidade que perpassa esses romances, este estudo apóia-se em algumas teorias, com destaque para a de Laurent Jenny (1979), desenvolvida em "A estratégia da forma", sobre o condicionamento e as ideologias do trabalho intertextual. Para Jenny, a intertextualidade é uma "construção positiva", que enseja questões como a assimilação, "por um texto, de enunciados pré-existentes", e a relação desses enunciados "com o seu estado primeiro". (JENNY, 1979, p. 30). Tencionando ampliar a noção de intertextualidade para além da de transformação, Jenny propõe tratamentos que afetam enunciados intertextuais, tendo em vista a adaptação deles ao novo contexto em que se inserem, além das modificações imanentes desses enunciados. Jenny (1979, p. 44) discorre também sobre as "determinações ideológicas que resultam do próprio funcionamento dos textos".

A leitura dos romances que compõem o *corpus* desta pesquisa leva, de pronto, a reconhecer a intertextualidade que neles se estampa, e a ocorrência explícita e significativa desse procedimento, ao longo dessas narrativas, permite estabelecer a seguinte hipótese: a descrição dessas molduras ficcionais, compostas efetivamente pela intertextualidade, favorece uma reflexão sobre as relações entre história e ficção, na contemporaneidade, tendo em vista a natureza discursiva dessas duas modalidades textuais.

O termo intertextualidade é criado nos anos sessenta, por Julia Kristeva, a partir dos estudos bakhtinianos sobre o dialogismo (a multiplicidade de vozes que se cruzam num texto). A intertextualidade, de acordo com Kristeva, implica que "[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto." (KRISTEVA, apud SAMOYAULT, 2008, p. 16).

A intertextualidade com valor de referência é incluída nos trabalhos sobre literatura a partir dos estudos empreendidos por Roland Barthes. Essa perspectiva sobre a intertextualidade interessa particularmente a este estudo, que se ocupa de referências intertextuais presentes na construção do espaço da escrita na ficção contemporânea.

Compagnon (2001, p. 138), ao tratar da matéria da literatura, considera que a "literatura é o próprio entrelugar, a interface", podendo, pois, falar sobre si mesma sem, no entanto, deixar de falar do mundo, reafirmando o papel da intertextualidade como possibilidade referencial em literatura.

Samoyault reconhece a intertextualidade como noção necessária para a literatura, a qual, mesmo reclamando autonomia, não deixa de referir-se à literatura, "[a] tal ponto que o jogo da **referência** – a maneira como a literatura remete a si mesma – parece sempre contradizer o da **referencialidade** – o liame da literatura com o real. (SAMOYAULT, 2008, p. 101).

O recurso da intertextualidade pode problematizar os limites entre discurso sobre o real e discurso ficcional, introduzindo "um terceiro pólo", designado por Samoyault, de *référencialité* (referencialidade), que designa uma forma de "referência da literatura ao real, mas medida pela referência propriamente intertextual." (SAMOYAULT, 2008, p. 108).

A intertextualidade pode constituir-se também como trabalho de metalinguagem. A metalinguagem implica "consciência de linguagem" (CHALHUB, 2002, p. 41) e está presente no trabalho intertextual. A intertextualidade, segundo Chalhub (2002, p. 52), é "uma forma de metalinguagem, onde se toma como referência uma linguagem anterior". O autor de um texto poético pode resgatar sua própria produção, refletindo, a partir dessa "memória" que lhe pertence, sobre sua forma de criação, ou pode ainda realizar um trabalho de memória a partir de modelos anteriores. Também essa perspectiva interessa aqui, uma vez que, nos romances do *corpus* em questão, a intertextualidade, além de se constituir como referência do texto ficcional, é também tema da ficção.

A intertextualidade, processando-se, pois, por adaptação ao contexto, por modificação estrutural ou por determinação ideológica, explicita-se nas molduras ficcionais correspondentes aos romances do *corpus* desta pesquisa, constituindo-se matéria da literatura (apontando, assim, a presença da história nos romances selecionados), além de procedimento metalingüístico que tematiza a relação entre textos no fazer ficcional.

Toma-se como exemplo, dentre os três romances mencionados, a intertextualidade presente em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. O romance inclui várias referências intertextuais, dentre as quais se destacam as notícias atribuídas a jornais portugueses, em 1936, como "O Século" e o "Diário de Notícias", e as odes de Ricardo Reis. A economia da obra é perpassada por essas referências intertextuais explícitas, enxertadas na moldura ficcional, e o primeiro capítulo do romance já indica essa ordem de composição, quando Reis toma "papéis para guardar, estas folhas escritas com versos [...]" (SARAMAGO, 2006, p. 20), ou quando Reis decide ler os jornais, a fim de se "pôr em dia com a pátria [...]". (SARAMAGO, 2006, p. 25).

Laurent Jenny trata dos "problemas de enquadramento" relativos à intertextualidade, evitando-se que os textos reunidos se destruam entre si e também que o intertexto se desintegre. Na narrativa saramaguiana, as referências são incluídas na moldura sem, entretanto, afetar seu funcionamento, ou, de acordo com Jenny (1979, 25), "a multiplicidade dos discursos se aloja numa moldura narrativa coerente, até tradicional, o que impede a obra de proliferar ao acaso das formas recuperadas e sossega o leitor".

O ano da morte de Ricardo Reis corresponde a essa moldura tradicional, que se constrói por meio, basicamente, dos intertextos mencionados, os quais podem descrever-se, inclusive, como fórmula das ações principais do protagonista, na narrativa, o qual se divide entre "Ler as gazetas, neste primeiro dia também as da tarde, reler, medir, ponderar e corrigir desde o princípio as odes [...]". (SARAMAGO, 2006, p. 244). A esse uso de materiais do mundo real pelo universo ficcional Samoyault denomina "intertextualidade integrante", aquela que insere o mundo sem transfigurá-lo. Segundo Samoyault (2008, p. 114), "[f]ragmentos do real (prospectos, artigos de jornais, desenhos) podem migrar para a literatura, sem que esta seja afetada totalmente por isso. Cabe ao leitor praticar as idas e vindas que se impõem."

A intertextualidade com as informações jornalísticas permite que o cenário histórico europeu e o português sejam inseridos na ficção saramaguiana. Quanto a Portugal, esse país, segundo a perspectiva dos jornais portugueses, é descrito como um "oásis de paz", no qual "assistimos, compungidos, ao espectáculo duma Europa caótica e colérica" (SARAMAGO, 2006, p. 141), um país a que "não faltam alegrias [...] são palavras do periódico [...]" sobre "este oásis de paz". (SARAMAGO, 2006, p. 303).

A visão sobre Portugal apontada pelas informações dos jornais coincide com o engrandecimento de Salazar que também é promovido pelo noticiário. Trata-se, entretanto, de notícias pagas, conforme alerta, inclusive, o personagem Fernando Pessoa sobre os elogios feitos pela imprensa estrangeira a Salazar, dizendo que "são artigos encomendados pela propaganda, pagos com o dinheiro do contribuinte". (SARAMAGO, 2006, p. 283).

Segundo Jenny (1979, p. 44), o trabalho intertextual tem "função crítica sobre a forma", não sendo simplesmente "repetição pura". Jenny considera o uso do recurso da intertextualidade como uma forma de desvio cultural, uma vez que o procedimento de repetição permite "delimitar, para fechar num outro discurso, conseqüentemente mais poderoso." (JENNY, 1979, p. 44).

A intertextualidade com as odes de Ricardo Reis implica, dentre outras, modificações de ordem contextual, uma vez que os versos são dispostos em prosa no romance, adquirindo, portanto, nova configuração, a qual, inclusive, é comentada na narrativa, conforme se constata a seguir "[...] Mestre são plácidas todas as horas que nós perdemos, se no perdê-las, qual numa jarra, nós pomos flores [...] Não é assim, de enfiada, que estão escritos, cada linha leva seu verso obediente, mas desta maneira [...] é que os lemos [...]". (SARAMAGO, 2006, p. 20).

A esse tratamento do enunciado intertextual que incide na harmonização entre os textos integrados Jenny denomina "linearização", que corresponde à inserção gradativa de um texto em outro, de forma tal que "a uniformidade das linhas abole toda e qualquer fronteira ou vedação. A inserção nas linhas é igualmente ruptura da página ou do parágrafo que caracterizava o texto primeiro." (JENNY, 1979, p. 34).

A construção do espaço da escrita no romance *O ano da morte de Ricardo Reis* comporta, conforme foi possível exemplificar aqui, a intertextualidade enquanto função crítica, além de tratamentos da intertextualidade que são de ordem contextual, visando à sua harmonização na moldura ficcional. A descrição desse espaço de escrita ficcional, permeado pela intertextualidade, que se constitui como referência e também como tema

da narrativa, permite esboçar, ainda a título de exemplo, algumas reflexões sobre as relações entre história e literatura na contemporaneidade.

A primeira delas diz respeito ao reaproveitamento da história pela literatura contemporânea. Hutcheon, em sua *Poética do pós-modernismo*, trata da reinserção "problematizada" da história nas obras pós-modernas, e mais especificamente, da "metaficção historiográfica", modalidade do romance ficcional contemporâneo, cuja proposta é sintetizada como um processo de "atuar paradoxalmente (inserir e depois subverter)". (HUTCHEON, 1991, p. 136).

Segundo Hutcheon, o pós-modernismo exige postura histórica (opondo-se ao estereótipo de anistoricidade, pelo qual foi acusado o modernismo). Não que tal atitude seja algo excepcionalmente contemporâneo. A questão parece estar no "conflito edipiano" pós-moderno, uma vez que a história é, simultaneamente, necessária e adversária. (HUTCHEON, 1991, p. 121). Esse conflito que se estabelece entre a necessidade de história e sua simultânea subversão representa-se, na construção do espaço da escrita na narrativa saramaguiana, por meio dos tratamentos que afetam a intertextualidade, em seu caráter ideológico ou em sua adaptação ao contexto, remetendo à afirmação de Hutcheon (1991, p. 122), segundo a qual a "escrita pós-moderna da história e da literatura" permite reconhecer que "a ficção e a história são discursos".

Uma vez que o acesso aos fatos do passado é acessível por meio dos "vestígios textualizados", ou "documentos, provas de arquivos, testemunhos", Hutcheon defende a necessidade de se conhecer "o vínculo entre poder e conhecimento". O passado "pronto", "já inserido no discurso", é reavaliado pelo viés pós-moderno e entendido em função da escolha ou preterição a que foram submetidos os fatos. (1991, p. 31).

A presença explícita da intertextualidade na narrativa saramaguiana permite outra reflexão, dessa vez quanto à possibilidade de acesso aos fatos do passado. Segundo Hutcheon, o pós-moderno, utilizando e subvertendo os "ecos intertextuais" que correspondem à literatura e à historiografia do passado, por meio da ironia, não se intimida em mostrar que sobre o passado só existem, na verdade, textos escritos. (HUTCHEON, 1991, p. 157).

O ano da morte de Ricardo Reis, tomado aqui como exemplo, parece suficientemente elucidativo quanto ao papel da intertextualidade e quanto ao encaminhamento que se pretende dar às reflexões sobre as relações entre história e literatura em *Nove noites* e em *O outro pé da sereia*, os outros dois romances que

compõem o *corpus* desta pesquisa e que serão analisados no decorrer deste trabalho sobre a construção do espaço da escrita na ficção contemporânea.

REFERÊNCIAS

CHALHUB, S. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2002.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*: Literatura e senso comum. Tradução de Cleonice P. B. Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

CARVALHO, B. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

COUTO, M. *O Outro pé da sereia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*: História, Teoria, Ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LAURENT, J. "A estratégia da forma". *Poétique*, no. 27. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

SAMOYAULT, T. *A Intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SARAMAGO, J. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

E. A. POE: A UNIDADE DE EFEITO E A NARRATIVA FANTÁSTICA

Daniel Leite Machado
Ana Luiza Silva Camarani
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Araraquara

Conforme exposto em seu ensaio *The philosophy of composition*, a produção artística é, para Edgar Allan Poe, um processo lógico, analítico e consciente. Cada particularidade da obra, por mais insignificante que pareça, deve ser examinada minuciosamente antes de compor, com exatidão, o objeto definitivo, a fim de se atingir assim, ao final do texto, uma predeterminada unidade de efeito. Poe afirma ainda, a respeito de seu poema *The raven*, no citado ensaio, que "[...] nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo,

até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático." (POE, 1999, p. 103). De fato, uma análise de seus textos – inclusive seus contos – comprova a proposição citada e, na opinião de Julio Cortázar em *Valise de cronópio*, "de toda sua obra crítica, esta busca de um método parece ser o legado mais importante deixado por Poe às letras universais." (CORTÁZAR, 1993, p. 146).

Apesar da opinião de Cortázar, o ensaio de Poe é marcado por controvérsias, sendo considerado por alguns como um embuste ou uma sátira. Na realidade, a própria obra artística poeana não possui unanimidade no universo literário, tendo influenciado decisivamente muitos grandes escritores como Baudelaire, Borges, Lovecraft, mas sendo, por outro lado, alvo de críticas mordazes, como a de Carpeaux: "Poe é, como poeta americano, de segunda ordem. Também é de segunda ordem dentro da hierarquia da poesia universal: mas esse lugar é bastante honroso." (CARPEAUX, 2008, p. 1.478). Não obstante toda essa controvérsia quanto à qualidade e relevância de sua obra, Poe é, ainda assim, considerado por grande parte da crítica literária como o mestre do conto de horror. Lovecraft destina em seu livro *O horror sobrenatural na literatura* um capítulo específico, cujo título é o próprio nome de Poe, com o propósito de demonstrar sua importância, influência e novos rumos que a literatura iria tomar desde a publicação de seus textos. Todorov cita alguns contos poeanos em sua *Introdução à literatura fantástica* para fundamentar sua tese sobre a estrutura desse gênero literário, mas propõe que "De uma maneira geral, não se encontram na obra de Poe contos fantásticos, no sentido estrito [...]. Entretanto não só pelos temas, como pelas técnicas que elaborou, Poe fica muito próximo dos autores do fantástico." (TODOROV, 2003, p. 55). Discordando, entretanto, das opiniões de Todorov e seguindo uma linha teórica mais abrangente, como a de Remo Ceserani e Filipe Furtado; pode-se considerar que, justamente por utilizar uma estrutura de composição peculiar, específica e característica da literatura fantástica, grande parte da obra narrativa de Poe não só fica próxima, mas estabelece plena harmonia com tal gênero ou modo literário.

Fundamentado na ambiguidade gerada pela dicotomia entre o real e o sobrenatural, o fantástico possui ainda outras características particulares, compartilhadas por vários textos literários, e que se possibilitou agrupá-los sob essa mesma denominação. Tzvetan Todorov, Irene Bessierè, Louis Vax, Jacques Finné, Selma Calasans Rodrigues, Remo Ceserani, Filipe Furtado, Tobin Siebers e outros teóricos conseguiram compilar os vários elementos específicos e comuns a essas narrativas,

expondo suas regras, conexões, estabelecendo seus limites e comprovando, assim, que há uma estrutura própria inerente à literatura fantástica.

Relacionando-se, então, as informações acima, surgiu a seguinte proposição: como, primeiramente, grande parte de a obra poeana possui, de fato, íntima relação com o fantástico, o qual, por sua vez, caracteriza-se por um discurso próprio e peculiar, talvez uma análise do racional e sistemático método composicional de Poe – exposto em seus ensaios críticos e também revelados a partir da análise de seus contos – , poderá conduzir à inclusão de novos elementos ou procedimentos à estrutura já existente do fantástico, contribuindo, assim, para uma melhor e mais detalhada definição dessa categoria literária.

O objetivo da pesquisa tem sido, portanto, buscar evidências que possibilitem comprovar a hipótese proposta acima: de que alguns recursos da filosofia poeana para criação artística podem ser relacionados e integrados ao discurso fantástico. Para se atingir esse fim está sendo analisado, sob a ótica da própria teoria poeana – observando em especial suas reflexões em *The philosophy of composition* –, um *corpus* pré-definido composto de alguns contos produzidos por Poe e considerados como pertencentes ao universo da literatura fantástica, procurando, assim, desvendar e sistematizar seu *modus operandi* para construção de textos literários. Em seguida, verificar-se-á o que tais características reveladas possuem em comum e no que são contraditórios com as especificidades do fantástico e se contribuem para seu essencial efeito de ambiguidade entre o natural e o sobrenatural. Por fim, a partir dos resultados observados, há de se definir quais idéias e procedimentos da sistemática poeana podem ser incorporados à estrutura da literatura fantástica.

Deve-se, primeiramente, ressaltar que o estudo proposto possui uma perspectiva imanentista e estruturalista, privilegiando-se os aspectos internos da obra e focalizando aquilo que realmente compõe o texto artístico e sua relação e correspondência com outras obras, na forma de intertextualidades. Em relação ao *corpus* destinado à análise, foram selecionados para este trabalho seis contos de Poe, e, ainda, dois de seus ensaios críticos; todos relacionados abaixo. A preferência por esses textos artísticos se deu em razão de se tratarem de narrativas que melhor dialogam com a literatura fantástica e, no caso dos ensaios, foram escolhidos aqueles em que Poe procurou expor suas idéias sobre a construção artística, ou seja, seu método

composicional, e que, apesar de versarem sobre poesia, ainda assim, o processo criativo revelado também pode ser verificado nos textos em prosa.

- Contos: *The oval portrait*, *The man of the crowd*, *Ligeia*, *The black cat*, *William Wilson* e *The fall of the house of Usher*;

- Ensaios: *The philosophy of composition* e *The poetic principle*

Quanto à metodologia de pesquisa utilizada para comprovação da tese proposta, pode-se dividi-la em três etapas. Procede-se, inicialmente, uma análise minuciosa dos contos selecionados, observando, em paralelo, os ensaios críticos de Poe, em conjunto, ainda, com a aplicação – como uma ferramenta auxiliar e se for conveniente – de teorias literárias sobre narratologia, objetivando-se, desta maneira, identificar, compreender e explicitar um determinado elemento constituinte do método composicional de Poe.

Procura-se, na sequência, constatar se a utilização desse procedimento é comum a todos os contos relacionados no *corpus* ou, pelo menos, em sua maioria, com a finalidade de definir sua relevância e importância, e que, no caso de um uso contínuo, deverá funcionar, portanto, como peça fundamental na construção dos textos. Por fim, nesta etapa, cabe compreender a função que essa característica desempenha nas obras, quais as intenções do autor em servir-se dela na criação artística e, ainda, qual sua relação com as demais obras, tentando estabelecer, assim, ao final do estudo, uma síntese do fazer literário de Poe.

Definido, então, esse item específico da metodologia poeana, busca-se, neste terceiro passo, confrontá-lo à estrutura da literatura fantástica sistematizada através das principais teorias existentes de forma a verificar qual a possível relação existente entre as duas concepções. Nesse momento, a partir desse encontro entre as duas teorias, é possível identificar seus pontos de contraste, de correlação e de complementação, construindo, assim, pouco a pouco, uma leitura da literatura fantástica sob a ótica da teoria de Edgar Allan Poe.

Até o momento, a pesquisa já possibilitou identificar e examinar alguns procedimentos do método poeano para construção artística e que contribuem para a obtenção do efeito ambíguo da literatura fantástica, como a construção às avessas e sua relação com a unidade de efeito.

Poe estabelece, logo ao início de seu ensaio *The philosophy of composition*, que o desenlace, deve ser o ponto de partida para a construção da obra artística. Sendo, para Poe, a busca por uma unidade de efeito o ponto central de seu método composicional, é no epílogo, quase ao fim do discurso narrativo, que todas as vicissitudes do texto devem culminar, de modo causal e consequente, para um determinado ponto, o trecho no qual o efeito pretendido se realizará em sua máxima intensidade e a obra atingirá seu clímax. Por esse motivo Poe não consegue conceber outro modo de compor a obra literária que não seja a partir desse exato momento, o *dénouement*, como numa construção às avessas: "Nada é mais claro do que deverem todas as intrigas, dignas desse nome, ser elaboradas em relação ao **epílogo**, antes que se tente qualquer coisa com a pena." (POE, 1999, p. 101, grifo do autor). Em quase todos os contos de Poe, principalmente os pertencentes ao universo da literatura fantástica, percebe-se a utilização desse mesmo procedimento. Tendo-se preliminarmente em vista o *dénouement*, um acontecimento final e extremo, "[...] uma experiência dos limites [...]" (TODOROV, 2003, p. 101), no qual se objetiva um determinado efeito, Poe pode retroceder a história e o discurso narrativo e criar os devidos incidentes, descrições, comentários, diálogos que, pouco a pouco, de forma causal, reencontrarão aquele ponto derradeiro. Deve-se observar também que, iniciando a criação da obra a partir de seu epílogo, dá-se condição ao autor para determinar que todos os outros elementos que compõem a narrativa, mesmo pequenos detalhes, relacionem-se entre si de maneira a convergir para aquele ponto único, de forma a atingir, assim, uma **unidade de efeito**.

Quanto ao fantástico, sabe-se que Todorov utiliza outros dois gêneros vizinhos – o estranho e o maravilhoso – a fim de contribuírem para a definição do gênero. Com isso, se em um determinado momento o acontecimento mostrar-se real, a narrativa deve ser considerada como pertencente ao gênero estranho; se houver a aceitação sobrenatural, ao maravilhoso. Em função dessa conceituação apoiada em dois outros gêneros vizinhos, Todorov faz uma advertência quanto à fragilidade da literatura fantástica: "O fantástico leva pois uma vida cheia de perigos, e pode se desvanecer a qualquer instante. Ele antes parece se localizar no limite de dois gêneros, o maravilho e o estranho, do que ser um gênero autônomo." (TODOROV, 2003, p. 48). O fantástico, como quer Todorov, equilibrar-se-ia, delicadamente, numa tênue linha que separa o estranho do maravilhoso, obrigando-se a subsistir sob uma inexorável ambiguidade.

Assim, em vista da extrema fragilidade do fantástico, pode-se propor que, iniciando a composição da obra artística a partir de seu fim, é concedido, ao escritor, um maior e melhor domínio sobre a totalidade do discurso narrativo. Sabendo-se preliminarmente como se dará o termo da história, o artista pode controlar a construção de seu texto, articulando minuciosamente a sucessão de episódios, descrições, diálogos, e no caso do fantástico, estender ao máximo a hesitação, deixando justamente para os últimos parágrafos uma explicação racional, uma aceitação do sobrenatural, ou, ainda, uma permanência da ambiguidade em busca de uma forma ideal do fantástico. Da mesma maneira como se observa nos contos de Poe, nos quais o efeito ambíguo mantém-se até o final em função das narrativas terem sido compostas a partir do *dénouement*. Por esse motivo, esse procedimento poeano passa a contribuir de forma decisiva para a criação de uma narrativa fantástica ideal, no moldes estabelecidos por Todorov.

Outra colaboração desse método pode ser relacionada à função sintática do efeito fantástico. Conforme observado por Todorov o processo narrativo é construído através da relação de harmonias e desarmonias entre os incidentes narrativos. O processo, comumente, organiza-se da seguinte maneira: há uma disposição inicial estável; segue-se então, algum acontecimento que provoca um desarranjo na constituição original; inicia-se um movimento até a obtenção de uma nova estabilidade. No fantástico, “O elemento maravilhoso revela-se como o material narrativo que melhor preenche esta função precisa: trazer uma modificação à situação precedente, e romper o equilíbrio (ou o desequilíbrio) estabelecido.” (TODOROV, 2003, p. 174).

Novamente aqui a construção às avessas pode ter uma participação auxiliar na constituição desse sistema de relações da narrativa. Compondo, de início, o fim do discurso, bem como, determinando seu posicionamento na estrutura das relações diegéticas – ou seja, sua função sintática: estabilidade, instabilidade, busca e nova estabilidade – torna-se mais praticável precisar os demais incidentes narrativos que deverão produzir-se, a partir do início, até atingir-se novamente aquele ponto derradeiro. Em suma, a elaboração do *dénouement* permite uma melhor construção das harmonias e desarmonias da obra artística.

Obviamente esse método não é exclusivo da literatura fantástica e, por outro lado, também não lhe é indispensável. Pode-se, naturalmente, encontrar obras fantásticas que não apresentam sinais de que foram delineadas tendo-se como propósito

seu remate. A construção às avessas e a busca por uma unidade de efeito seria, então, uma técnica acessória, porém tão importante quanto os demais procedimentos de escritura da literatura fantástica.

Referências

ARAÚJO, Ricardo. **Edgar Allan Poe um homem em sua sombra**. Cotia: Ateliê, 2002.

BESSIÈRE, Irène. **Le récit fantastique – la poétique de l'incertain**. Paris: Larousse, 1974.

CESERANI, Remo. **O fantástico.** Tradução de Nilton Cezar Tripadalli. Londrina: Editora UFPR, 2006.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. E João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Debates, 104).

FINNÉ, Jacques. Notre héritage. In: ___. **La littérature fantastique**: essai sur l´organisation surnaturelle. Tradução de Fábio Lucas Pierini. Bruxelles: Université de Bruxelles, 1980.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna** – Problemas Atuais e Suas Fontes. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa.** Lisboa: Livros Horizonte: 1980.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [1988?]. (Vega Universidade).

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural na literatura**. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

PAES, José Paulo. As dimensões do fantástico. In : ___. **Gregos e baianos**. São Paulo: Brasiliense, p. 184-192,1985.

POE, Edgar Allan. **The complete tales and poems of Edgar Allan Poe**. New York: Penguin Books, 1982.

_____. **The unabridged Edgar Allan Poe**. Philadelphia: Running Press, 1983.

_____. **Os melhores contos de Edgar Allan Poe**. Tradução de José Paulo Paes. Estudo Crítico de Lúcia Santaella. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

_____. **Histórias extraordinárias**. Tradução de Brenno Silveira et al. São Paulo: Círculo do Livro, 1993.

_____. **Poemas e ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. rev. São Paulo: Globo, 1999.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Debates, 98).

_____. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Debates, 14).

VAX, Louis. **A Arte e a Literatura Fantásticas**. Tradução de João Costa. Lisboa: Arcádia, 1972.

POSSIBILIDADE DE TRANSCENDÊNCIA EM *SOLOMBRA*, DE CECÍLIA MEIRELES

Delvanir Lopes (FAPESP)
Ana Maria Domingues de Oliveira
Programa de Pós-Graduação em Letras – UNESP - Assis

> Esperamos assim. Por esperança, a espera
> vai se tornando sonho afável; mas descubro
> no olhar que te procura uma névoa de orvalho.
> (MEIRELES, 2001, p. 1264)

Neste artigo trabalharemos com a obra *Solombra,* de 1963, última publicada ainda em vida pela escritora Cecília Meireles. A respeito do título, um arcaísmo que segundo ela própria refere-se à sombra, grande parte da crítica busca salientar na nesta obra traços considerados já marcantes para a poetisa, como a constância da escuridão, dor e ausência de algo perdido.

Se grande parte dos estudiosos insiste nos aspectos da tristeza e de certo niilismo no fazer poético ceciliano, procuraremos demonstrar que, nos versos da poetisa de *Solombra,* aos traços de escuridão somam-se os clarões de luz, o que permite uma nova leitura dos poemas. Justifica-se assim o uso da palavra **possibilidade**, justamente para revelar que a luminosidade **pode**, também, ocorrer na obra da poetisa.

Entendendo transcendência como superação de limites, crer ao menos na sua possibilidade já é ter esperança, é voltar-se para o futuro. A existência não é simples estar-aí, mas sim manifestação do sempre possível. Transcender não é algo a ser alcançado num futuro distante, mas um aspecto permanente da constituição da existência do ser.

Não basta saber que transcender é “elevar-se sobre ou ir além dos limites de, situar-se para lá de” (HOUAISS, 2009, p. 1866), mas é preciso buscar a razão porque a superação acontece, se ela faz parte do ser humano, se nasce a partir da relação com o mundo, ou se parte de um ser divino. O pensador Heidegger, cujas ideias utilizamos para fazer o contraponto com as poesias cecilianas, nos diz a este respeito: “A metafísica **ultra** passa qualquer ente particular ou domínio de entes alcançando os entes

como um todo, o mundo e o próprio ser. [...] A metafísica é o acontecimento básico do Dasein." (INWOOD, 2002, p. 111, grifo do autor)

E em *Solombra,* de que modo a transcendência é entendida? Os estudiosos são unânimes em afirmar a transcendência/ metafísica ceciliana, mas não a entendem da mesma maneira. Para uns transcender indica a superação, que pode estar ligada à morte metaforicamente entendida, para outros indica anseio de relação com o absoluto, com Deus, e só acontece com a morte física; e para um terceiro grupo a transcendência nem é possível em Cecília Meireles, mas é um anseio que se pressente e não se experimenta; daí o que se constata é a impossibilidade metafísica. Iniciemos nosso estudo analisando a morte, que é o ponto de partida para a possibilidade de transcendência em *Solombra.* Para isso trabalharemos com as três últimas estrofes do segundo poema da obra, que não é numerado nem titulado, como todos os outros 28:

> Meus olhos vagos que já viram tanta morte,
> firmam-se aqui: voragens, quedas e mudanças
> tornam-me em lágrima. Oh derrotas! Oh naufrágios...
>
> A solidão tem duras leis: conhece aquela
> insuficiência de comandos e poderes.
> Sabe da angústia de limites e fronteiras.
>
> Entre mãos tristes vê-se a harpa imóvel. (MEIRELES, 2001, p. 1264)

A estrofe 3 está relacionada diretamente ao eu-lírico; já as demais revelam um pensamento mais genérico, como uma divagação relacionada à solidão. Os "olhos que já viram tanta morte", outrora incertos, tornam-se seguros. Contudo, firmam-se no que não sugere qualquer firmeza: "voragens, quedas, mudanças", o que nos levaria a uma conclusão paradoxal, caso não soubéssemos que as coisas, o mundo, a angústia e a morte, só aparentemente, mostram aspectos negativos do existir.

O olho, que no verso é uma metonímia do eu-lírico, é símbolo do entendimento intelectual e também da percepção sobrenatural. Ter olhos, para alguns povos, indica ser clarividente. Nos versos do poema, os olhos do eu-lírico que "viram tanta morte", mas que não eram a sua morte, firmam-se na voragem que indica "tudo aquilo que é capaz de tragar, sorver, destruir com violência; aquilo que provoca grandes arroubos, que arrebata, mortifica ou consome". (HOUAISS, 2009, p. 1959) São olhos de quem tem existência autêntica, uma vez que considera que as "quedas" no tempo e

no espaço dos olhos do mundo –"aqui" – revelam o quão sem sentido são as coisas, e que o apego a elas só pode levar ao abismo.

"Mudanças" também caracterizam o eu-lírico e os demais entes do mundo. Uma das mudanças mais substanciais é o vir-a-ser, que é o extinguir-se para o nascimento de outra coisa. O eu-lírico é constante mudança, desde quando é **atirado** no mundo ao nascer. Uma das mudanças que a autenticidade do eu lírico provoca é tornar-se "em lágrima", já que não lhe é fácil, mesmo aceitando a morte e o fato de que existir é estar em um redemoinho que destrói com violência e leva ao abismo, sentir-se impotente diante do tempo que consome tudo ou estar dividido entre o mundo terreno e o espiritual.

Por isso, como num lamento, o eu-lírico termina a primeira estrofe do poema em questão, dizendo: "Oh derrotas! Oh naufrágios...", que fazem parte justamente do processo de transcendência do eu-lírico. São dois termos que, somados com a **queda**, apresentam a mesma realidade: o malogro, a decadência, a ruína, todos experienciados nas situações limítrofes. Toda situação-limítrofe é vivida na solidão, às quais cada um deve superar.

> A solidão tem duras leis: conhece aquela
> insuficiência de comandos e poderes.
> Sabe da angústia de limites e fronteiras.

As situações-limite acontecem independentemente da vontade do sujeito que as vivencia e, por essa razão, fogem ao seu controle – "conhece aquela/ insuficiência de comandos e poderes". Se o eu-lírico não as viver e procurar transcendê-las, ninguém poderá fazer isso por ele. Mas, quando as aceita e vive, o eu-lírico se livra delas. Solidão não está, necessariamente, ligada à tristeza e a ela, como ao silêncio, Cecília retoma com frequência o que não quer dizer passividade na poetisa: "Minha infância de menina sozinha deu-me duas coisas que me parecem negativas, e foram sempre positivas para mim: silêncio e solidão. Essa foi sempre a área da minha vida." (MEIRELES, 1987, p. 59)

No último verso do poema, o fecho de ouro, onde lemos: "Entre mãos tristes, vê-se a harpa imóvel", aparentemente o eu lírico que estava tratando de **olhos** alterou seu raciocínio para **mãos**. Mas é só impressão, uma vez que, simbolicamente, "a mão é às vezes comparada com o olho: ela vê. O que o eu-lírico carrega nas "mãos tristes" parece dar-lhe poder para alcançar a luminosidade: a "harpa". Entendemos a

sinestesia usada pela poetisa pelo fato de que, ao tomar posse da própria existência, tomar as rédeas da vida rumo à autenticidade, como temos visto, o eu-lírico se vê cerceado pelo sentimento da angústia.

O eu-lírico vê uma harpa entre as mãos. É o que as suas mãos podem alcançar. E "a harpa liga o céu e a terra [...], ela simboliza as tensões entre os instintos materiais, representados por sua moldura de madeira e suas cordas de lince, e as aspirações espirituais, figuradas pelas vibrações das ditas cordas." (CHEVALIER, 2009, p. 484, grifos do autor)

Portanto, o sujeito-lírico tem em suas mãos os dois caminhos que pode seguir em sua existência, representados pela harpa: vê-se tensionado a escolher entre a materialidade ou espírito; o céu ou a terra. O poder de decisão está em suas mãos. No verso, a harpa permanece imóvel – "entre mãos tristes vê-se a harpa imóvel" –, esperando para ser tocada pelo eu-lírico: O canto da harpa "exalta a busca da felicidade cotidiana, numa vida em que nada é mais certo do que a morte próxima e nada mais incerto que o destino além-túmulo." (CHEVALIER, 2009, p. 484)

Em *Solombra* o eu-lírico tende, a todo momento, para o elevado em detrimento do transitório. Movimento este que se realiza no desprendimento dos vínculos com o que é terreno, proporcionando-lhe um olhar mais amplo sobre o homem, a existência e sobre si mesmo. As coisas do mundo são os utensílios usados para se chegar a algo superior ao ser. E é desse modo que o eu-lírico não teme a própria morte, mas procura encontrar nela a positividade, porque vê nela o meio de chegar ao transcendente.

O que percebemos até agora é que o próprio eu-lírico, iluminando a si mesmo passa a iluminar o mundo e, dessa forma, compreende a morte de outra maneira, sem medo. Num caminho de duas vias, quanto mais compreende a sua morte, mais compreende a si próprio, desprendendo-se de um ser inautêntico e adquirindo as feições de autenticidade, assegurando assim a vigência de sua liberdade.

De um modo geral o céu é o destino da transcendência, porque é sinal da manifestação "do poder, da perenidade, da sacralidade: aquilo que nenhum vivente é capaz de alcançar" (CHEVALIER, 2009, p. 227) e aparece em uma série de outros poemas de *Solombra.* Um deles é o poema que numeramos com o número 14, estrofes 4 e 5, que dialoga bem com o que temos analisado até então, ao afirmar:

Por que esperais, olhos severos, grandes nuvens?

> Tudo se vai, tudo se perde, - e vós, detendo,
> num preso céu, fora da vida, as águas densas
>
> de inalcançáveis rostos amados. (MEIRELES, 2001, p. 1272)

No 14º poema o eu-lírico reflete acerca da existência e entende que "tudo se vai, tudo se perde", e que as coisas só têm valor quando levam o eu-lírico à frente de si mesmo; e que, portanto, nada significam em si próprias. Quem pode esclarecer sobre a existência do homem, e mesmo sobre a morte, não parece ser uma entidade fora deste mundo, mas sim o próprio Eu-lírico, para quem o mundo existe: *Si no existe ningun 'ser ahí', tampoco 'es ahí' ningun mundo.*[4] (HEIDEGGER, 1993, p. 395) Nesse sentido podemos entender a admoestação que o eu-lírico faz aos outros "eus", ao "vós", quando os questiona: "Por que esperais, olhos severos, grandes nuvens?"; por que vós estais "detendo,/ num preso céu, fora da vida, as águas densas/ de inalcançáveis rostos amados!"? Por que transferir para outro ser ou outro ente ou outro espaço o que se realiza pelo próprio eu-lírico e no próprio mundo?

Às perguntas do eu-lírico apresentam como resposta que esperar é atirar-se ao futuro e sempre acreditar na possibilidade, é um aspecto imanente do ser humano, que é sempre lançado, que está à frente de si mesmo e aberto para o novo. E isso é o que faz com que o homem seja um existente, o fato de ser fora de si, ser sua possibilidade.

A alusão ao Deus transcendente e, portanto, fora desse mundo, como rígido, disciplinador e julgador ganha mais força pelo fato de que ele olha tudo, conhece e observa toda a sua existência, do inicio ao fim. O transcendente ou habita nas nuvens, num nível bem acima da humanidade ou elas são o lugar eleito para a sua manifestação. A simbologia da nuvem indica a manifestação sensível da glória de Deus, a relação possível entre céu e terra e a fecundidade da atividade celeste que ao chover fecunda o solo.

No poema 14 eu-lírico questiona os demais "eus" sobre o que eles esperam: por um Deus severo e julgador de suas ações, agora que estão próximos da morte e de alcançarem a transcendência final, tão esperada durante uma existência toda; por "grandes nuvens" em que esse Deus se manifeste, falando gravemente, soltando raios para indicar a manifestação da sua glória à humanidade? À questão lançada, o próprio eu lírico responde com certa desconfiança na existência do Absoluto, por que não vê necessidade da preocupação com um céu "fora da vida". O céu, nesse caso, está preso.

[4]. "Se não existe o 'ser-aí', também não se faz 'aí' nenhum mundo." (tradução nossa).

Símbolo da manifestação do transcendente e do poder, como já vimos, o céu deixa de ter esse sentido se está preso, se só se manifesta quando da morte física, se está encerrado fora desta vida.

Portanto, a conclusão é de que a transcendência e o Absoluto não são encontrados e nem precisam ser buscados fora deste mundo, mas nele mesmo. Não é necessário deixar o mundo para transcendê-lo ou manter uma relação com esse Ser absoluto, mas sim estar nele; não é preciso se afastar do mundo, mas vivê-lo intensamente, já que "o mundo é transcendente" (HEIDEGGER, 2001, p. 167) e nele busca-se a verdade do Ser. O homem está sempre procurando algo além de si mesmo, mas é limitado pelas fronteiras do mundo onde se encontra. Portanto, trata-se de uma transcendência no mundo, do mundo e com o mundo, de tal forma que mundo e o seu "eu" são inseparáveis. No projetar-se além de si mesmo o homem se transcende (se ultrapassa) no tempo e no espaço para realizar o projeto que é ele mesmo, pois tem que ser o que não é ainda e não ser mais o que é.

O poema 14 assim é concluído: "E vós detendo [...] as águas densas/ de inalcançáveis rostos amados". O eu-lírico que projetou a transcendência para fora de si mesmo e do seu mundo, colocou no céu "as águas densas". "As águas, massa indiferenciada, representando a **infinidade dos possíveis,** contêm todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de absorção." (CHEVALIER, 2009, p. 15, grifos do autor)

Nas "águas densas" concentram-se todas as possibilidades da existência, tanto as da vida quanto as da morte. Por isso, ao que questiona, parece incompreensível que se coloque o mistério do existir "num preso céu, fora da vida", a respeito do qual nada se pode falar com segurança. As águas são densas, ou seja, compactas, espessas, compostas de rostos, que são "amados" e "inalcançáveis".

O eu-lírico não se refere a qualquer rosto, mas aos que lhes são caros e dos quais sente saudade, porque não pertencem mais ao mundo. Eles estão nas "águas densas" e são "inalcançáveis". Não se pode mais ter contato com eles, mas apenas lembrar-se deles, fazendo-os renascer na memória. Mais uma vez o eu-lírico mostra que a vida se encerra neste mundo e que assim se dá a transcendência: por sua ação no mundo em que ele habita.

Concluímos que o eu-lírico, no desejo de ultrapassar-se, provoca a abertura do que os críticos chamam de Absoluto, que vem ao seu encontro. Portanto, o ser-humano passa a ser transcendente na medida em que existe fora de si. O estar-no-

mundo, relacionando-se com os outros ou com as coisas, ganha significação porque são meios para o ultrapassar-se. Assim, a fugacidade do tempo é superada na existência, nos momentos em que o eu-lírico de *Solombra* se reconstrói múltiplas vezes ao vencer vicissitudes e limites, de modo que a incompletude que vai se perdendo vá, ao mesmo tempo, sendo reconstruída.

Referências

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). trad. Vera da Costa e Silva (et al.). Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

HEIDEGGER, Martin. **El ser y el tiempo.** México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

_____. **Ser e tempo.** Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 2001, (v. 1).

HOUAISS, Antônio et al. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

INWOOD, Michel. **Dicionário Heidegger.** Trad. Luísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002,

MEIRELES, Cecília. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Obra poética.** Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1987.

INTERTEXTUALIDADE E DIALOGISMO NAS CANÇÕES DE RENATO RUSSO: POSSÍVEIS LEITURAS

Elaine Cunha de Oliveira Alves
Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

Em nossa pesquisa constatamos referências a obras literárias e autores consagrados, ora explícitas ora implícitas, nas canções de Renato Russo. Elas aparecem nos títulos de suas canções, em personagens criados nas suas canções narrativas, em citações nos encartes dos discos e finalmente diluídas nas ideias propostas e cantadas

nas canções desse compositor. Tais referências configuram-se, portanto, como um procedimento constitutivo das letras desse compositor ao longo da produção de sua obra.

Surge, então, a hipótese de que há um diálogo entre as letras das canções de Renato Russo e algumas obras literárias. Interessa-nos observar e analisar de que forma se dá esse diálogo. São meras referências? Há uma intenção do compositor? As letras das canções são releituras das obras literárias? De que maneira elas acontecem? Interessa-nos saber como esse diálogo é organizado e se cria novos sentidos dentro de outros contextos sócio-históricos.

Por conta disso, o embasamento teórico se iniciará pela leitura dos estudos de Mikhail Bakhtin, teórico russo da linguagem, segundo o qual, as palavras de um falante, inevitavelmente, estão sempre perpassadas pelas palavras do outro; que, para constituir seu discurso, um enunciador necessariamente leva em conta o discurso do outro, elabora seu discurso a partir de outros discursos.

A intertextualidade e o dialogismo parece ser o que acontece o tempo todo na obra de Renato Russo. A própria criação de seu nome artístico revela a necessidade da constituição do ‘ele’ – ele poeta, ele compositor, ele vocalista de uma banda de rock. Assim, Renato Manfredini Junior, ao assumir o nome artístico Renato Russo, afirma em entrevista que isso é uma homenagem ao iluminista suíço Jean Jacques Rousseau, ao filósofo inglês Bertrand Russel e ao pintor francês Henri Rousseau. A propósito, em 1982, período de transição do vocalista de sua primeira banda “Aborto Elétrico” para a formação da “Legião Urbana”, Renato fez apresentações solo, cantando ao violão, abrindo shows de outras bandas sob a alcunha de “O trovador Solitário”, trocadilho que dialoga com o codinome do “Caminhante Solitário” de Jean Jacques Rousseau. Nesses primeiros diálogos já percebemos a absorção e recontextualização de discursos. São os primeiros passos para uma obra que será definitivamente permeada pelo diálogo com os clássicos, objeto de nossa pesquisa.

Renato Manfredini Junior nasceu em 27 de março de 1960, na cidade do Rio de Janeiro. Aos sete anos mudou-se com a família para os Estados Unidos, aos nove voltou para o Brasil, Curitiba, aos 11 mudou-se para Brasília, onde viveria sua adolescência e parte da juventude. Como Brasília não oferecia muitas opções de entretenimento, os jovens costumavam se reunir em grupos formando as famosas turmas. Amigos contam que Renato era um aglutinador. “Puro magnetismo: Renato Russo juntava a sua ‘tchurma’ para fazer festas, ouvir discos de punk e conversar.” Segundo Carlos

Marcelo, Renato é importante articulador da geração do rock na década de 1980 funcionando como um propagador do movimento musical que começava a se difundir no Brasil. Estabelece "um importante diálogo com o público jovem, aproximando-se da concepção do artista como 'uma antena da raça', expressão de Ezra Pound, capaz de captar e filtrar, para a linguagem das letras das canções, os anseios de toda uma geração que viveu durante o regime militar e teve de reaprender a pensar o mundo, procurando outras formas artísticas com maior alcance representativo no referido contexto."

Ao falarmos no roqueiro Renato Russo, a primeira referência que vem à nossa mente é a linguagem. Certa vez, o próprio Renato falou: "Sou roqueiro, um letrista, mas alguns dizem que sou poeta". Arthur Dapieve escreveu na apresentação do livro *Depois do fim: vida, amor e morte nas canções da Legião Urbana:* "Renato Russo foi – e para todas as gerações que o cultuam, continuará sendo pelos séculos dos séculos – um poeta. Por mais que ele dissesse ser apenas um cara com 'um conjuntinho de rock'. Pois as letras que escreveu para o tal conjuntinho de rock mais popular da história do rock brasileiro, vendedor de mais de 12 milhões de discos, possuíram uma densidade, uma integridade e uma coerência (e também uma independência em relação a seu suporte melódico) que tornam plenamente justificado o seu estudo no campo das Letras".

É evidente que o trabalho de Renato Russo em suas canções interliga letra e música, sendo que as letras de todas as canções da Legião Urbana foram compostas por Renato. No entanto, por questões metodológicas, em nossa pesquisa, nos propomos a estudar e analisar apenas o que diz respeito às letras das canções.

Partindo das considerações de Bakhtin sobre dialogismo e polifonia e de Kristeva sobre intertextualidade, pretendemos verificar que a intertextualidade configura-se como um procedimento constitutivo das letras das canções de Renato Russo e a partir do diálogo estabelecido analisar as possibilidades de leitura e construção de novos sentidos, considerando novos sujeitos, tempo e espaço nas canções desse compositor. A base para essas análises serão as seguintes canções e obras: "A montanha mágica" X *A montanha mágica* de Tomas Mann; "A tempestade" X *A tempestade* de Shakespeare; "A via Láctea" e "Perfeição" X poemas homônimos de Olavo Bilac.

Segundo Bakhtin:

"Tudo o que me concerne chega à minha consciência, começando pelo meu nome, vindo do mundo exterior através das palavras dos outros (a mãe etc.), com sua entonação, sua tonalidade emocional e valorativa. Eu me conheço inicialmente através

dos outros: deles recebo palavras, formas, tonalidade, para formar uma noção inicial de mim mesmo [...]. Como o corpo se forma inicialmente dentro do seio materno (corpo), assim a consciência do homem desperta envolvida na consciência alheia. E mais tarde começa a aplicação sobre si mesmo de palavras e categorias neutras, isto é, a definição de si mesmo como pessoa sem relação com o eu e com o outro."

Referências

ARAÚJO, C. et all. *Conversações com Renato Russo.* Campo Grande, Letra Livre, 1996.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievsky.* Trad. Paulo Bezerra. 2ª Ed. Rio de Janeiro, Forense, 1997.

BARROS, D. L. P. E FIORIN, J. L. *Dialogismo, polifonia e intertextualidade: em torno de Bakhtin.* São Paulo, Edusp, 1994.

CASTILHO, A. & SCHLUDE, E. *Depois do fim. Vida, amor e morte nas canções da Legião Urbana.* 1ª Ed. Rio de Janeiro: Hama,2002.

DAPIEVE, Arthur. *Brock. O rock brasileiro dos anos 80.* Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.

FERNANDES JR., A. *Intertextualidade e movimentos de leitura em canções de Renato Russo, dissertação de mestrado,* Araraquara: 2002.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise.* São Paulo, Perspectiva, 1969.

MARCELO, Carlos. *Renato Russo: O filho da revolução.* Rio de Janeiro: Agir, 2009.

MARCHETTI, Paulo. *O diário da turma 1976-1986: a história do rock de Brasília.* São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais, solos, improvisos e memórias musicais.* Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda. 2000.

CIROPEDIA DE XENOFONTE: UM ROMANCE DE FORMAÇÃO NA ANTIGUIDADE?

Emerson Cerdas (FAPESP)
Maria Celeste Consolin Dezotti.
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

Uma das principais dificuldades do estudioso da *Ciropedia* de Xenofonte é classificar esta obra quanto ao gênero. A intensa polêmica sobre o enquadramento genérico da *Ciropedia* deve-se, principalmente, ao fato de a obra tratar de um tema histórico (a vida de Ciro, o Velho, fundador do Império persa) com liberdade, manipulando e infringindo, por meio da ficção, o material histórico conhecido. A partir disso, a obra tem sido designada de diversos modos: historiografia; biografia; história romanceada; biografia romanceada; romance filosófico; romance didático; tratado de educação; obra socrática (XENOPHON, 1972, p.V). Todas estas possíveis classificações revelam a amplitude do hibridismo de formas e temas encontrados na obra, e a riqueza polissêmica da *Ciropedia*. Neste artigo, procuraremos demonstrar de que modo a *Ciropedia* pode ser encarada como a mais antiga ancestral do Romance de Formação (*Bildungsroman*), um importante subgênero do romance moderno.

Críticos, como Lesky (1986), Bakhtin (1997) e Tatum (1989), classificam a *Ciropedia* como ancestral do Romance de Formação. No entanto, o que percebemos é que não há estudos aprofundados a respeito das estruturas do gênero presentes na *Ciropedia,* que tornaria possível tal abordagem do texto xenofonteano. O trabalho de James Tatum (1989) é um bom exemplo disso. Tatum, em *Xenophon's Imperial Fiction* (1989), faz um brilhante estudo a respeito da educação na *Ciropedia*, e do modo como a relação de Ciro com as personagens da narrativa promove o desenvolvimento de Ciro. Além disso, Tatum define que a *Ciropedia* se insere na tradição do romance como uma obra originária do Romance de Formação (1989, p.15), todavia, o crítico não analisa as estruturas que tornam esta classificação possível.

Para que tal abordagem, em nosso trabalho, não se torne mera especulação, é necessário levar em conta alguns conceitos da poética histórica que nos permitiriam tal aproximação anacrônica do conceito "Romance de Formação" para uma obra da antiguidade clássica. Assim, se o romance de formação, por um lado, é um gênero cujo paradigma se inscreve na obra de Goethe, *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796), de outro, como todo gênero, é fruto de um intenso e longo jogo de influências e transformações literárias. Como observa Todorov (1988, p.34), a origem

de um gênero repousa sempre em outros gêneros discursivos, ainda que tais processos dialógicos nem sempre sejam claros e evidentes ao pesquisador da poética histórica, devido ao fato de que muitas obras, que tiveram uma importante recepção em alguns contextos sociais e culturais, não sobreviveram pelo tempo. No entanto, como nos observa Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoievsky* (1981, p.91), "o gênero sempre conserva os elementos imorredouros da *archaia*", que são aqueles elementos estruturais primitivos de determinado gênero que se renovam em cada nova obra literária, e que, renovando-se, permanecem.

Neste sentido, o reconhecimento e análise destes elementos podem nos oferecer valiosas informações a respeito da história do gênero. Esta postura de análise leva em conta que o texto literário "[...] possui uma estrutura, quer dizer, é composto de partes interrelacionadas e, portanto, analisáveis" (D'ONOFRIO, 1976, p.10). Neste contexto, é necessário, antes da análise, delimitar quais são os elementos estruturais determinantes e que formam a *archaia* do *Bildungsroman*.

Jürgen Jacobs estabelece uma definição para *Bildungsroman* que, segundo Maas (2000, p.63), flexibiliza o conceito de modo que ele possa abranger uma grande diversidade de obras. Para o autor, as características que definem um "Romance de Formação" (apud MAAS, 2000, p.62) são:

> • a consciência do protagonista de que ele percorre um processo de aprendizado (concepção teleológica da educação);
> • o percurso do protagonista está determinado por enganos e avaliações equivocadas, que devem ser corrigidas no transcorrer do romance;
> • o protagonista tem como experiências típicas a separação em relação à casa paterna, a atuação de mentores e de instituições educacionais, o encontro com a esfera da arte, experiências intelectuais eróticas, aprendizado de uma profissão e o contato com a vida pública.

Concordamos com a Maas (2000, p.63), quanto à grande abrangência que o conceito de Jakobs adquire, principalmente quando pensadas para o romance moderno. Entretanto, os eixos temáticos revelam-se intimamente interessantes ao estudo das obras anteriores ao *Wilhelm Meister*, porque, por meio da análise deles, podemos reconhecer os elementos da *archaia* do Romance de Formação. Parece-nos muito relevante encontrar em uma obra tão distante temporalmente a permanência de certos elementos

que ainda hoje surgem como determinantes na composição de certo tipo variante do gênero do romance, seja na sua manutenção, seja na sua paródia, como é o caso de *O Tambor* (1959) de Günter Grass.

Além disso, observamos que estes eixos temáticos propostos por Jacobs referem-se todos ao percurso do herói em formação da narrativa. Segundo Bakhtin (1997, p.235), o que distingue o romance de formação dos outros tipos de romance – romance de provas, romance de viagem, romance biográfico – é justamente a construção dinâmica e evolutiva do herói. Nos outros tipos de romance, Bakhtin observa que o herói é imutável, e nem mesmo todas as aventuras pelas quais ele passa são capazes de fazê-lo evoluir. O homem é estático, mesmo se movimentando em espaço amplo. Assim, o romance de formação, uma variante específica do romance, difere-se das outras formas pela imagem dinâmica do herói. Conforme Bakhtin (1997, p.237):

> As mudanças por que passa o herói adquirem importância para o enredo romanesco que será, por conseguinte, repensado e reestruturado. O tempo se introduz no interior do homem, impregna-lhe toda a imagem, modificando a importância substancial do seu destino e da sua vida. Pode-se chamar este tipo de romance, numa acepção muito ampla, de romance de formação do homem.

Neste sentido, entendemos os eixos temáticos propostos por Jacobs como elementos de *figurativização* da caminhada do herói dinâmico do "Romance de Formação", que é, de fato, o grande diferencial deste tipo romance. Entendemos aqui *figurativização* como um componente semântico, por meio da qual as funções da narrativa são preenchidas ou concretizadas com ações que se encadeiam na constituição da história (REIS, 2000, p.158). Portanto, a análise dos eixos temáticos mais do que revelar semelhanças entre os conteúdos das obras, revela uma estrutura formal complexa que subjaz, e organiza, o enredo.

Procuraremos exemplificar de que modo surgem na tessitura narrativa da *Ciropedia* os elementos da *archaia* do Romance de formação, analisando um dos eixos temáticos propostos por Jacobs: a participação de mentores.

Segundo Maas (2000, p.29) a presença da figura masculina do mentor constitui-se, desde o *Emilio* de Rousseau, uma tradição nas obras pedagógicas. No entanto, podemos observar que a narrativa de Xenofonte já apresenta personagens cujo saber e autoridade lhe sustentam a função de preceptores. Na Literatura Grega, entretanto, a

presença de mentores não é uma novidade da *Ciropedia*, pois este tipo de personagem remonta aos poemas homéricos.

Na *Ilíada*, narra-se que Aquiles foi, primeiramente, educado por Quirão, o Centauro mais justo[5], depois, por Fênix, um nobre da corte de seu pai. Quirão infundiu em Aquiles os preceitos de honra para se tornar um herói, enquanto que Fênix lhe ensinou "[...] como dizer bons discursos e grandes ações pôr em prática"[6]. No canto I da *Odisséia*, a deusa Atena, metamorfoseada em um estrangeiro chamado Mentor, aparece diante de Telêmaco e torna-se a sua mentora, indicando o caminho que o jovem deve seguir para ajudar seu pai Odisseu. Atena instiga Telêmaco a agir, contando-lhe os feitos de Orestes, que vingara a morte de seu pai, Agamenon, assassinando a própria mãe, Clitemnestra (v.293-302). Sob o espectro exemplar de Orestes, as ações de Telêmaco serão consideradas e avaliadas. Atena instiga a Telêmaco a emulação com Orestes, e é por meio da orientação de Atena que ele pode agir a caminho do seu amadurecimento. É importante ter em mente que sem o auxílio de Atena, o caminho de Telêmaco seria outro, o destino do herói, sem a participação dos mentores, seria bem afastado da perfectibilidade.

Na *Ciropedia*, há a participação de dois mentores, sem a qual o persa Ciro não haveria de chegar, no fim da obra, como modelo de virtude e liderança. O primeiro destes mentores é Astíages, rei da Média e avô de Ciro, e o segundo é Cambisses, pai de Ciro. Destacaremos, neste artigo, o modo com que Astíages influi na formação e desenvolvimento de Ciro.

Segundo a narrativa de Xenofonte, Ciro aos doze anos vai visitar seu avô, pela primeira vez, e encantado com a cultura meda, resolve permanecer por lá, para edificar e complementar sua educação. Durante sua estadia na Média, Ciro desenvolverá habilidades, tanto técnicas, principalmente na arte da equitação e da caça, quanto sociais, e apreenderá a conviver com as pessoas de modo mais harmônico, controlando suas paixões. Estas experiências são fundamentais no desenvolvimento do caráter e personalidade de Ciro, pois tanto caracterizam o príncipe persa, na juventude, como imaturo e ὑβριστής, *desmedido*, quanto irão servir, justamente, de exemplo para o próprio Ciro aprender a controlar-se no futuro.

É instrutiva, neste sentido, a cena que relata a primeira experiência de caça de Ciro, fora dos limites do palácio real. Acompanhado de seu tio Ciaxares, Ciro é levado

[5] *Il.*XI.830-32
[6] *Il.*IX.444. A Tradução é de Carlos Alberto Nunes (1962).

pela excitação da caça e, desrespeitando as ordens de seu tio, se arrisca demasiadamente na caça de uma corça. Após abatê-la, experimentava uma grande alegria, mas os homens que o acompanhavam, ralhavam com ele por causa do grande perigo. No entanto, ao ouvir brados de um javali, esqueceu-se das admoestações e começou a perseguir o animal, novamente de modo desenfreado. Ainda que tenha matado o javali, seu tio, Ciaxares, o repreendeu, "[...] vendo a grande imprudência; Ciro, apesar de ser repreendido, pedia tudo quanto ele obtivera e a permissão de levar essas coisas para dar ao avô[7]." (*Cirop.* 1.4, 9). Obtendo a permissão do tio, leva o javali ao avô crente de que isso o fará feliz, porém o velho responde:

> Filho, eu recebo com prazer, tudo quanto tu dás, mas, de fato, não preciso de nada destas coisas, para tu te arriscares[8]. (*Cirop.* 1.4, 10).

Frase esta que ressoa em outra,

> Que coisa agradável seria se, por causa de um pedaço de carne, eu viesse a perder o filho da minha filha[9]! (*Cirop.* 1.4, 13).

A admoestação de Astíages é instrutiva, pois, a partir dela, Ciro revê suas ações, refletindo o quanto desagradou ao avô, agindo intempestivamente e colocando sua própria vida em risco. Desse modo, como mentor de Ciro nestas passagens, Astíages provoca uma mudança vital em sua personalidade, sem a qual, talvez, Ciro teria um fim diverso, provavelmente vítima de seu próprio comportamento ὑβριστής, como as personagens das tragédias gregas.

Essa passagem, portanto, mostra que há uma evolução na construção da personagem na obra, e que Ciro não nasce pronto como modelo de líder que virá a ser no final da obra. A importância dessa passagem na tessitura narrativa é que Ciro, a partir disso, não mais se arriscará, nem arriscará os seus aliados, gratuitamente no campo de batalha. Deve-se levar em conta que, para o ideal expresso na *Ciropedia*, a caça constitui-se como um campo de treinamento para a guerra, pois como afirma o

[7] No Original: αὐτῷ ἐλοιδορεῖτο, τὴν θρασύτητα ὁρῶν. ὁ δ' αὐτοῦ λοιδορουμένου ὅμως ἐδεῖτο ὅσα αὐτὸς ἔλαβε, ταῦτα ἐᾶσαι εἰσκομίσαντα δοῦναι τῷ πάππῳ.

[8] No Original: ἀλλ', ὦ παῖ, δέχομαι μὲν ἔγωγε ἡδέως ὅσα σὺ δίδως, οὐ μέντοι δέομαί γε τούτων οὐδενός, ὥστε σε κινδυνεύειν

[9] No Original: χαρίεν γάρ, ἔφη, εἰ ἕνεκα κρεαδίων τῇ θυγατρὶ τὸν παῖδα ἀποβουκολήσαιμι

narrador da obra, "[...] não é fácil encontrar algo que, acontecendo na guerra, falte à caça.[10]" (*Cirop*. 1.2, 10).

Conter a impetuosidade do menino é fundamental para sua trajetória posterior e este abrandamento de sua paixão só é conseguida por meio das admoestações do seu avô-mentor Astíages.

Referências

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

_____. **Estética da criação verbal**. Os gêneros do discurso. Tradução de Maria E. Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

D'ONOFRIO, S. **Narrativas ideológicas e narrativas carnavalizadas.** Estudo sobre estruturas, temas e gênese do romance clássico. (Tese de Livre-Docência). São José do Rio Preto: UNESP, 1976.

GOETHE, J. W. von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos A. Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

_____. **Odisséia**. Tradução de Carlos A. Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

LESKY, A. **História da literatura grega**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1986.

MAAS, W. P. **O cânone mínimo:** o Bildungsroman na história da literatura. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

REIS, C; LOPES, A. C. **Dicionário de Narratologia**. Coimbra: Almedina, 2000

ROUSSEAU, J. **Emilio ou da educação**. Tradução de Sérgio Millet. São Paulo: DIFEL, 1968.

TATUM, J. **Xenophon's Imperial Fiction**. On the Education of Cyrus. New Jersey: Princeton, 1989.

TODOROV, T. **Poétique de la prose (choix) suivi de nouvelles recherches sur le récit**. Paris: Du Seuil, 1980.

XÉNOPHON. **Cyropédie**. Tradução de Marcel Bizos. Paris: Les Belles Lettres, 1972. Tome I.

XENOFONTE. **A educação de Ciro**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1965.

[10] No Original: ὅτι ἀληθεστάτη αὐτοῖς δοκεῖ εἶναι αὕτη ἡ μελέτη τῶν πρὸς τὸν πόλεμον [...] ὥστε οὐ ῥᾴδιον εὑρεῖν τί ἐν τῇ θήρᾳ ἄπεστι τῶν ἐν πολέμῳ παρόντων.

SHENIPABU MIYUI: LITERATURA E MITO

Érika Bergamasco Guesse
Karin Volobuef
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

Sobre a pesquisa

Como a presente pesquisa encontra-se ainda em fase inicial, apresentaremos sucintamente a seguir suas principais justificativas e objetivos, bem como a metodologia de trabalho proposta para sua realização.

Justificativas

A cultura indígena é parte integrante na formação do arcabouço cultural brasileiro; a despeito disso, porém, sua presença e sua inestimável contribuição no âmbito das artes não costumam ser devidamente apreciadas e, muitas, vezes, sequer percebidas. É nesse sentido que podemos afirmar que a riqueza cultural indígena precisa ser melhor compreendida a fim de que possa receber sua devida valorização. E isso vale inclusive para as manifestações de nossa literatura.

Com uma proposta de pesquisa literária voltada para a produção indígena, esperamos contribuir para ampliar as perspectivas da literatura brasileira e para auxiliar a compreensão de um universo aparentemente tão distinto do nosso (uma vez que somos pautados pelo referencial ocidental europeu), mas que, no entanto, apresenta inegáveis e importantes pontos de intersecção conosco, inclusive no âmbito da produção literária.

A pesquisa centrada na literatura contemporânea de autoria indígena em certa medida ainda é “terreno virgem”, o que se deve ao fato de a literatura indígena ainda ser vista basicamente como matéria de estudos antropológicos, mas não de estudos literários. A matéria estética desses textos – universo composto de expressão de idéias, de criatividade verbal e elaboração da composição narrativa – é defendida por estudiosos acadêmicos (por exemplo, as Dras. Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz da UFMG). Contudo, as vozes desses estudiosos ainda são bastante abafadas pela falta de maior divulgação e pesquisa do veio literário indígena em nosso país.

Assim, trata-se de área com caráter inovador e carente de pesquisas acadêmicas, principalmente na Região Sudeste. Essa informação pode ser comprovada através da escassez de bibliografia pertinente a essa temática, bem como de eventos acadêmicos que contemplem essa área de trabalho.

Hoje, o próprio índio escreve sobre os índios (e também sobre os brancos) para que, principalmente, outros índios leiam. Podemos dizer que está em processo de configuração, no Brasil, uma literatura do índio para o índio. Atualmente, é a figura indígena que se apresenta como matriz criadora: o índio está se firmando enquanto sujeito de sua própria história. É seu olhar diante do mundo que se reflete naquilo que é contado e escrito. E, atualmente, a interferência do "branco" é cada vez menor e menos modificadora e até mesmo bem menos devastadora.

No Brasil, existem cerca de 1500 escolas indígenas diferenciadas e também algo em torno de 3200 professores índios – e são esses professores que a cada dia intensificam o processo do índio como autor/criador. Eles têm construído, a partir de suas práticas de trabalho, a literatura das suas comunidades: são os chamados "livros da floresta" (ALMEIDA & QUEIROZ, 2004, p. 196-297).

Toda essa área é muito ampla e merece novas perspectivas de estudos, sendo um horizonte que se abre diante das pesquisas acadêmicas. Conforme Almeida e Queiroz (2004, p. 195), "Os escritores indígenas estão descobrindo o Brasil". Cabe, então, a nós RE-descobrirmos os índios, os "autores da floresta", sob um aspecto mais humano, mais democrático, mais literário.

É nessa linha que se dá a publicação de *Shenipabu Miyui*, uma obra de autoria coletiva dos índios Kaxinawá, organizada pelo professor indígena Joaquim Mana Kaxinawá. Para a elaboração do livro, um dos professores dos primeiros anos do projeto de formação profissional de jovens indígenas no Acre viajou para as aldeias Kaxinawá peruanas, coletando as narrativas dos antigos e gravando-as em fitas K-7. Ao voltar para o Brasil, apresentou o material coletado aos outros professores Kaxinawá do projeto. A partir daí, todo o grupo passou a trabalhar em conjunto na confecção do livro, coordenados pelo professor Joaquim Mana. Uma segunda parte do processo consistiu em coletar mais versões das narrativas, agora dos mestres antigos das aldeias brasileiras. Várias versões foram ouvidas e foi necessário realizar comparações, análises, escolhas até chegarem ao grupo de doze narrativas de antigamente, que compõem a obra.

Inicialmente, os Kaxinawá optaram por publicar o livro apenas com as versões das histórias escritas na língua indígena Hãtxa Kuĩ, sem colocá-lo em contato com a língua portuguesa. Entretanto, após várias discussões, compreenderam que deveriam dar a oportunidade a outros leitores, de outras etnias, de conhecerem as histórias Kaxinawá. Assim, iniciou-se mais um processo, o de coletar entre os mestres da tradição, que dominassem a língua dos brancos, versões das narrativas selecionadas para o livro, mas

agora em português. Portanto, *Shenipabu Miyui* é uma obra bilíngüe, porém não se trata de traduções dos mitos Kaxinawá, mas sim versões em língua portuguesa. São apenas as versões em português que formarão o *corpus* de trabalho de nossa pesquisa.

Objetivos

Nosso principal objetivo é analisar um grupo de doze narrativas indígenas, cujo tema é de natureza mítica, contidas na obra *Shenipabu Miyui*, de autoria coletiva dos índios Kaxinawá. Pretendemos também apresentar o contexto literário no qual esta obra está inserida, ou seja, apresentar como se tem configurado uma recente perspectiva literária indígena no Brasil.

Como suporte a essa leitura consideramos necessário dedicar um capítulo ao estudo do mito enquanto material literário e cultural. A partir daí pretendemos ganhar subsídios para tratar especificamente do mito indígena, colocando sob a lupa suas peculiaridades, especificidades, seus elementos mais recorrentes, sua simbologia. Além disso, acreditamos que nossa pesquisa ganharia maior relevo se incluísse – na medida em que isso se mostrar factível – uma entrevista com o organizador da obra, Joaquim Mana Kaxinawá, ou algum de seus colaboradores (narradores ou co-organizadores do livro). Essa entrevista buscaria discutir a importância para o povo Kaxinawá da migração das histórias do âmbito da oralidade para o âmbito da escrita e como esse processo vem sendo realizado. Com isso, a tese poderia dar um passo adicional no sentido da compreensão e divulgação do pensamento indígena em termos de sua criatividade estética e produção literária.

Sendo assim, pesquisa está planejada de modo a cobrir quatro tópicos, conforme exposto a seguir.

O primeiro tópico de nossa futura tese de doutorado tem em vista a literatura indígena brasileira contemporânea, buscando-se contextualizar a obra *Shenipabu Miyui* e traçar um quadro de como essa literatura está se configurando em termos de seus principais representantes, seus aspectos mais relevantes e seu eventual “diálogo” com a literatura brasileira (uma vez que os índios escritores convivem em ambiente marcado tanto pela cultura autóctone quanto pela do homem branco).

O segundo tópico dedica-se a isolar os principais aspectos do mito em termos de sua realização enquanto narrativa carregada de dimensão estética. Assim, nossa abordagem irá voltar-se ao mito enquanto matéria cultural e literária. Cabe aqui lembrarmos que “os mitos são tidos como obra de literatura, em virtude de serem obras

da imaginação, reconhecidamente anônimas e coletivistas, mas não por isso menos imaginativas" (RUTHVEN, 1997, p.72). Em conseqüência dessa estreita relação entre mito e literatura, de há muito a narrativa mítica (transmitida oralmente ou em textos considerados sagrados) nutriu e fertilizou a efabulação e criatividade (voltadas a objetivos estéticos): por exemplo, muito do que nos chegou da mitologia greco-romana foi preservado no bojo de tragédias, epopéias e outras formas literárias altamente sofisticadas.

Dentre os vários aspectos compartilhados pela literatura e pelo mito está a metáfora, podendo-se dizer que em muitos casos a literatura é composta da matéria-prima dos mitos: uma "literatura feita por artesãos que falsificam artisticamente os mitos a fim de criar alguma coisa que – em sua forma estabilizada e codificada – está bastante distante do que o antropólogo encontra em seu trabalho científico de campo" (RUTHVEN, 1997, p. 72).

No terceiro tópico, trataremos especificamente dos mitos indígenas, apresentando quais são suas principais características narrativas, seus elementos e sua significação simbólica. Para uma melhor compreensão dessa temática, pretendemos ainda comparar os mitos indígenas com o modelo ocidental de mito clássico. Acreditamos haver semelhanças entre as narrativas indígenas e européias, tendo em vista sua configuração como histórias sagradas, muitas vezes com natureza etiológica ou cosmogônica. No entanto, nosso enfoque principal será averiguar as especificidades e peculiaridades da expressão mítica indígena em relação à ocidental clássica, ou seja, mais do que apresentar os aspectos temáticos compartilhados entre essas duas expressões míticas, buscaremos os elementos diferenciadores, uma vez que, por meio deles, pode ser identificado o caráter único e a dimensão criativa, próprios da forma de expressão de uma cultura específica.

No quarto tópico, trabalharemos com as narrativas de *Shenipabu Miyui*, dedicando-nos a analisar os textos enquanto realização literária.

Metodologia

Para o desenvolvimento das quatro etapas ou tópicos de nossa pesquisa (conforme indicado no item anterior), utilizaremos diversos materiais bibliográficos.

Para o estudo da literatura indígena brasileira contemporânea, há valiosas informações que já foram apresentadas em dissertações e teses, as quais foram defendidas nos últimos anos. Entre elas, merecem destaque os trabalhos de Josicléa

Fares (1997 - UFPA), Anna Christina Bentes da Silva (2000 - UNICAMP), Maria do Carmo Pereira Coelho (2003 – PUC-SP). Fora isso também iremos recorrer às obras de Sérgio Medeiros, Maria Inês de Almeida & Sônia Queiroz e de diversos outros estudiosos, valendo mencionar os artigos do vol.11 da revista *Itinerários*, dedicado ao tema "A voz do índio" (1997).

Para o estudo da relação entre mito e literatura, iremos recorrer a obras de Câmara Cascudo, André Jolles, Maria Zaira Turchi, Vera Bastazin, Roberto Calasso, Mircea Eliade, Raul Fiker, Mielietinski, Ruthven, dentre outras.

Em relação ao terceiro tópico, fizemos alguns contatos muito proveitosos com a Universidade Federal do Pará, através da professora Sylvia Maria Trusen e da professora Maria do Socorro Simões, sendo essa última membro integrante da coordenação do programa de pesquisa "O imaginário das formas narrativas orais populares da Amazônia paranaense" (IFNOPAP), já citado anteriormente. Conseguimos, por intermédio desse projeto algumas obras que, certamente, contribuirão para o estudo dos mitos indígenas. Dentre elas estão*: Belém conta..., Santarém conta..., Abaetetuba conta...* e *Cultura e biodiversidade – entre o rio e a floresta*. Além disso, as obras *Literatura Oral no Brasil*, de Câmara Cascudo; *Jurupari: estudos de mitologia brasileira*, de Sílvia Carvalho; *Mito e significado*, de Lévi-Strauss; e *Mitos ameríndios e crendices amazônicas*, de Osvaldo Orico também serão bibliografia básica para esta etapa da pesquisa.

Para o tópico final, ou seja, a análise das narrativas indígenas de *Shenipabu Miuyi* enquanto realização literária, utilizaremos como ferramental teórico autores que tratam da narrativa mítica enquanto material estético (retomando, inclusive, alguns autores citados para o estudo do terceiro tópico): Sérgio Medeiros, Roberto Calasso, Raul Fiker, Ernest Cassirer, Milton Sgambatti, Anna Silva, Paul Zumthor, dentre outros.

Sobre os resultados parciais

No primeiro semestre do ano letivo de 2010, houve a preocupação em cumprir-se parte dos créditos exigidos em disciplinas. Para tanto, foram cursadas duas disciplinas de oito créditos cada uma, totalizando dezesseis créditos. As disciplinas cursadas foram: *Aspectos da narrativa*, ministrada pela Profª Drª Maria Célia de Moraes Leonel, e *História, Cultura e Identidades nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, ministrada pelo Prof. Dr. Jorge Valentim. Vale lembrar que, no regime de aluna especial, a disciplina *Mito e Maravilhoso* (também de oito créditos), ministrada

pela Profª Drª Karin Volobuef no primeiro semestre do ano letivo de 2009, também foi cursada, trazendo consideráveis contribuições para a elaboração do projeto de nossa pesquisa.

Além disso, o próprio projeto de pesquisa foi modificado, a fim de tornar sua perspectiva literária mais clara e objetiva. Foi realizada uma pesquisa sobre novas fontes bibliográficas em relação à literatura indígena, ao estudo do mito e às características culturais e estéticas dos índios Kaxinawá.

Referências

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz:* As edições da narrativa oral no Brasil. Belo Horizonte: A Autêntica; FALE/UFMG, 2004.

BASTAZIN, Vera. *Mito e poética na literatura contemporânea*: Um estudo sobre José Saramago. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses.* Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CARVALHO, Silvia Maria Schmuziger de. *Jurupari*: estudos de mitologia brasileira. São Paulo: Ática, 1979.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito.* Tradução de J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. 4. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003. (Debates, 50).

COELHO, Maria do Carmo Pereira. *As narrações da cultura indígena da Amazônia: lendas e histórias*. 2003. 223p. Tese (Doutorado em Lingüística Aplicada e Estudos da Linguagem) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade.* Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Debates, 52).

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FARES, Josicléa. *Imagens da mitopoética Amazônica: um memorial das matintas pereiras*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Pará, 1997.

FIKER, Raul. *Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento*. Araraquara: Laboratório Editorial da FCL-UNESP / São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000.

ITINERÁRIOS – revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara (UNESP), v. 11 (volume dedicado ao tema “A voz do índio”), 1997.

JOLLES, André. *Formas simples.* Trad. Álvaro Cabral São Paulo: Cultrix, 1976.

KAXINAWÁ, Joaquim Paula Mana e outros (Org.). *Shenipabu Miyui*: história dos antigos. 2.ed. rev. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Tradução de Antônio Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1981.

MEDEIROS, Sérgio. *Makunaíma e Jurupari*: Cosmogonias Ameríndias. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

ORICO, Osvaldo. *Mitos ameríndios e crendices amazônicas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

RUTHVEN, K. K. *O mito*. Tradução de Esther Eva Horivitz de Beermann. São Paulo: Perspectiva, 1997. (Debates, 270).

SGAMBATTI JÚNIOR, Milton. Poética indígena: um ensaio sobre as origens da poesia. *Fronteiraz*. São Paulo (PUC-SP), v. 3, set. 2009.

SILVA, Anna Christina Bentes da. *A arte de narrar*: Da constituição das estórias e dos saberes dos narradores da Amazônia paraense. 2000. Tese (Doutorado em Lingüística). Universidade Estadual de Campinas.

SIMÕES, Maria do Socorro; GOLDER, Christophe (Coord.). *Santarém conta...* Belém: Cejup, Universidade Federal do Pará, 1995. (Série Pará Conta; 2).

SIMÕES, Maria do Socorro; GOLDER, Christophe (Coord.). *Belém conta...* Belém: Cejup, Universidade Federal do Pará, 1995. (Série Pará Conta; 2).

SIMÕES, Maria do Socorro; GOLDER, Christophe (Coord.). *Abaetetuba conta...* Belém: Cejup, Universidade Federal do Pará, 1995. (Série Pará Conta; 3).

SIMÕES, Maria do Socorro (Org.). *Cultura e biodiversidade*. Entre o rio e a floresta. Belém: UFPA, 2001.

SIMÕES, Maria do Socorro (Org.). *Populações e Tradições às Margens do Tocantins*. Um diálogo entre a Cultura e a Biodiversidade. Belém: UFPA, 2004.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora da UnB, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e outros. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e outros. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2005.

A ARQUITETURA DA CRIAÇÃO – UM ESTUDO DE *MÍNIMOS, MÚLTIPLOS, COMUNS,* DE JOÃO GILBERTO NOLL

Fabiula Neubern (FAPESP)
Luiz Gonzaga Marchezan
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

O objeto de nosso estudo é *Mínimos, múltiplos, comuns*, obra do escritor gaúcho João Gilberto Noll, publicada em 2003 pela W11 Editores e composta por trezentas e

trinta e oito narrativas mínimas, chamadas pelo autor de *instantes ficcionais* e que foram concebidas para publicação semanal no jornal Folha de S. Paulo. Quando do início do projeto da coluna literária, o jornal noticiou:

> A *Ilustrada* passa a publicar, a partir de hoje, uma coluna literária diária, na página 2, ao lado do Horóscopo.
> A idéia é trazer, em cada dia da semana, uma pequena história, assinada por três diferentes autores brasileiros.
> Os titulares serão os escritores Heloisa Seixas (que fará "Contos Mínimos", a coluna das segundas e quintas), Voltaire de Souza ("Vida Bandida", às terças e sextas) e Fernando Bonassi ("Da Rua", quartas e sábados).

Um ano depois, anunciou-se que Heloísa Seixas seria substituída por João Gilberto Noll. Sua coluna, *Relâmpagos,* estreou em 24/08/1998 e as pequenas narrativas foram publicadas às segundas-feiras e às quintas-feiras até Dezembro de 2001. Na ocasião do lançamento da coluna, a reportagem manifestou que os textos tratariam de "temas como as paixões mal resolvidas, a vontade de poder, a carência afetiva, a impossibilidade amorosa e a solidão", nas palavras do próprio autor: "Coisas que dizem respeito à vida cotidiana da maioria das pessoas".[11] É importante observar que, quando reunidos em livro, receberam uma organização e divisão diferentes da ordem como foram publicados no jornal.

Solicitamos, junto ao banco de dados da Folha de S. Paulo, os originais da coluna *Relâmpagos* e encontramos: doze textos que apresentam pequenas diferenças de digitação (aparentemente, nada que comprometa a leitura dos textos) e três textos que não integram *Mínimos, múltiplos, comuns*, ou seja, inéditos para o leitor do livro. Afora os doze textos a que nos referimos todos os demais, trezentos e vinte e seis, são idênticos em livro e na publicação da *Folha de S. Paulo*.

Sob uma perspectiva estética o adjetivo *mínimos* que compõe o título do livro parece referir-se aos relatos ficcionais que contém aproximadamente cento e trinta palavras. *Múltiplos* quantificam os temas da coletânea, cenas, tradições e todo o repertório evocado na composição de cada pequena narrativa ambientada na pluralidade do universo contemporâneo. E, finalmente, *comuns*, porque os textos estão interconectados à trama da existência ou de sua criação, uma mesma trama cosmogônica.

[11] Conteúdo retirado da reportagem de Patrícia Décia, publicada em 24/08/1998 na Folha de S. Paulo, para a apresentação da coluna. *João Gilberto Noll estréia hoje a coluna 'Relâmpagos'*.

Tal trama refere-se à organização e sua (sub)divisão que estruturam o livro e que foram idealizadas por Wagner Carelli, então editor e proprietário da W11 Editores. Noll validou tal organização, por essa razão, seu nome aparece ao lado do de Carelli identificando a "concepção, edição, preparação e revisão" da obra.

Os textos foram agrupados em cinco grandes conjuntos os quais "pressupõem uma cronologia da Criação" [12]: Gênese, Os elementos, As criaturas, O mundo e O retorno; que por sua vez são subdivididos. Cada subconjunto tem nova divisão e denominação extraída a partir do amplo campo semântico gerado pelo nome do conjunto ao qual pertence.

Depreendemos que os já citados conjuntos que constituem *Mínimos, múltiplos, comuns* configuram uma estratégia de mercado, não só pelo fato de a organização do livro ser posterior à composição dos textos em si, mas também pelo fato de não haver uma coerência perfeita da mesma, ou seja, a idéia da obra não seria comprometida caso um ou outro texto fosse deslocado de conjunto ou subconjunto. Além dessa possibilidade de migração, a composição de outros subconjuntos também poderia ser realizada, dada a abertura semântica já referida. Somente a supressão de um conjunto poderia, talvez, frustrar a intenção de leitura proposta pelo autor e seu editor na referida organização.

Para basear e reforçar nosso ponto de vista crítico em torno de todos esses elementos pareceu-nos necessário um estudo do mercado editorial brasileiro e, mais especificamente, um pequeno levantamento da situação e condição da literatura brasileira contemporânea dentro desse mercado. Para tanto, acercamo-nos de *O conceito de esclarecimento* e *A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*, de Adorno e Horkheimer, além de *Ficção brasileira contemporânea*, de Karl Erik Schollhammer. Também integraram nossa leitura: *A imagem e a letra*, de Tânia Pellegrini, cujo capítulo *O mercado* nos serviu como ponto de partida no entendimento do mercado editorial no que se refere ao Brasil. *Marcas da Catástrofe*, de Edu Teruki Otsuka balizou o ponto de vista histórico desse mercado, além de atuar como leitura inicial da fortuna crítica do autor.

Como forma de introduzir nossa visão crítica da obra estudada, valemo-nos dos dados da pesquisa *Retratos da leitura no Brasil*, realizada pelo instituto Pró-livro. Para situar-nos com relação às características da produção literária contemporânea,

[12] Referência de Wagner Carelli constante na apresentação do livro, página 23 do mesmo.

apropriamo-nos dos apontamentos de Beatriz Resende em *Questões da ficção brasileira no século XXI*.

Ainda que seja uma estratégia oriunda da indústria da cultura, a organização proposta quando da publicação de nosso objeto instiga a um estudo interdiscursivo/intertextual com as narrativas que remontam ao mito cosmogônico da criação do mundo. Defendemos tratar-se de um estudo interdiscursivo no sentido explicitado pelo professor José Luiz Fiorin em seu artigo *Interdiscursividade e intertextualidade*.

> "Há claramente uma distinção entre as relações dialógicas entre enunciados e aquelas que se dão entre textos. Por isso, chamaremos qualquer relação dialógica, na medida em que é uma relação de sentido, interdiscursiva. O termo *intertextualidade* fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Isso significa que a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas que o contrário não é verdadeiro." (BRAIT, 2006, p. 181).

Cremos que ao estabelecer tal relação interdiscursiva, Wagner Carelli e João Gilberto Noll problematizam o mito da Criação (ocidental), não parecem contestá-lo, mas revisá-lo do ponto de vista do homem comum, protagonista e ao mesmo tempo (co)criador dele. Para a elaboração desta parte de nossa pesquisa, acercamo-nos de metáforas e conceitos ligados aos estudos dos mitos cosmogônicos. Partimos de *O sagrado e o profano*, de Mircea Eliade. Esse estudo permitiu-nos elucidar o caráter litúrgico que João Gilberto Noll conclama para a sua escrita literária. Tendo por base essa afirmação d o autor, selecionamos três textos para identificar que Noll reveste sua escrita de um aspecto sagrado através de um jogo ou de um choque de (entre) imagens cujo valor simbólico reverbera a consagração.

No aprofundamento dos estudos que se referem à cosmogonia gerada pela organização da obra, utilizamo-nos de *A mitologia grega*, de Pierre Grimal, bem como do artigo *Cosmologia, cosmogonia*, de Suzanne Lallemand.

As reflexões acerca do fenômeno da criação humana e literária também nos direcionam a estabelecer tratar-se de uma obra reveladora de vários planos metalingüísticos, pois que João Gilberto Noll atua como criador, inicialmente ao alimentar-se de fatos do plano da realidade para a elaboração de pequenas narrativas as quais passam a ter uma significação própria ao migrarem para o livro, mas que não deixam de referir-se ao fenômeno da criação, nesse caso, humana e, por que não,

literária. Investigamos o próprio fazer literário, assim como as intenções e as preocupações que o resvalam. O papel demiúrgico do autor(res?!) faz dele incitador de significados, e também, uma figura que divide com o leitor a responsabilidade pela interpretação. Daí a necessidade de refletir sobre a figura autoral e sobre o papel do leitor em *Mínimos, múltiplos, comuns.* Essas questões ainda encontram-se em desenvolvimento.

O enfeixamento dos textos de Noll no gênero conto também constitui objeto de nossa pesquisa e em torno desses elementos encontramo-nos debruçados. Como texto inicial e direcionador, utilizamos o artigo *O hipotexto de Noll*, de Luiz Gonzaga Marchezan, publicado na *Revista da Abralic*. Nele, estabelece-se a idéia de que o microconto de Noll exige um leitor voltado para a intencionalidade do literário. Esse leitor seria capaz, portanto, de reconhecer o hipotexto, modalidade concisa e que, por sua brevidade, tem uma forte tensão interna. Ao analisar um dos textos de *Mínimos, múltiplos, comuns*, Marchezan aponta elementos que, ao que nos parece, estão presentes em todos os textos do livro. A saber, um tipo de conto de situação, elíptico, multiforme, polissêmico, de atmosfera, porque "trabalha a narrativa de forma vaga, diluída, indefinida; as sequências da narrativa não se opõem, elas se neutralizam" e que "tende a narrar, mais e precisamente, um estado mental, um estado de espírito do que uma ação genérica".

Percebemos, entretanto, que o estudo do tipo textual produzido por Noll e denominado pelo próprio como "instantes ficcionais", se entendido como conto – direção que estabelecemos em nossa pesquisa – necessita de uma leitura que parta de um rápido histórico do gênero e, devido à destacada brevidade destes textos de Noll, ao microconto. O estudo da teoria do microconto por nós elaborado parte de *El microrrelato* de David Lagmanovich, além de dissertações de mestrado e doutorado defendidas acerca dos textos ultracurtos no Brasil.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W, HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos.** Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

AMORIM, G. (Org.) **Retratos da leitura no Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial: Instituto Pró-livro, 2008.

DECIA, P. João Gilberto Noll estréia hoje coluna “Relâmpagos”. Folha de S. Paulo, São Paulo, 24 ag. 1998. Ilustrada, Coluna Literatura, p.1.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano**. Trad. Rogério Fernandes. Livros do Brasil – Lisboa.

FIORIN, J. L. *Interdiscursividade e intertextualidade.* In: BRAIT, B (org.) **Bakhtin – outros conceitos-chave.** São Paulo: Editora Contexto, 2006.

GRIMAL, P. **A mitologia grega.** Trad. Victor Jaboille. Mem Martins: Europa-América,1989.

HOHLFELDT, A. **Conto Brasileiro Contemporâneo.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

ILUSTRADA passa a publicar coluna literária todos os dias: reportagem local. Folha de S. Paulo. Ilustrada, São Paulo, 26 set. 1997, p.1.

LAGMANOVICH, D. **El microrrelato**. Palencia: Menoscuarto Ediciones, 2006.

LALLEMAND, S. Cosmologia, Cosmogonia. In AUGÉ, M. **A construção do mundo**. Lisboa: Edições 70.

LIMA SOBRINHO, B. **Panorama do Conto Brasileiro Atual.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960. v. I, **Os Precursores do Conto no Brasil**.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. **A arte do Conto**: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres. Rio de Janeiro: Bloch Editores S. A., 1972.

MARCHEZAN, L. G. *O hipotexto de Noll*. In **Revista Brasileira de Literatura Comparada.** Rio de Janeiro: Abralic, número 9, p. 229-242, 2006.

MONZILLO, M. **Editora W11 quer ser eclética**. Disponível em: http://www.terra.com.br/istoegente/177/diversao_arte/livros_editoraw11.htm. Acesso em 15/06/2010.

NOLL, J. G. **Mínimos, múltiplos, comuns**. São Paulo: Francis, 2003.

OTSUKA, E. T. **Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque.** São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

PELLEGRINI, T. **A imagem e a letra**. Campinas, SP: Mercado de Letras/FAPESP, 1999.

REIS, L. de M. R. **O que é conto**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

RESENDE, B. **Questões da ficção brasileira no século XXI.** In: Revista *Grumo* 6.2/2007

SCHOLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

ILUSÃO E TÉCNICA NARRATIVA EM *O ATENEU*, DE RAUL POMPÉIA

Franco Baptista Sandanello (CNPq)

Wilton José Marques (orientador)

Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

O principal objetivo da presente pesquisa é analisar e discutir quais os limites do papel do narrador - e da voz narrativa como um todo - no romance *O Ateneu*, de Raul Pompéia, uma vez que, ora compreendido pela crítica a partir do discurso de seu próprio autor, ora a partir de uma narração estreitamente vinculada à sociedade brasileira do Segundo Reinado, seu processo narrativo despertou uma série de contradições na fortuna crítica da obra. No intuito de contribuir para um possível esclarecimento deste impasse, tem-se como objetivo específico avaliar a dupla inserção temporal do protagonista (Sérgio adulto e Sérgio menino) a partir das diversas focalizações presentes na narrativa, buscando aí apreender até que ponto elas auxiliam na construção ou destruição da credibilidade de seu relato, aparentemente oscilante entre uma reflexão abrangente e social e uma versão puramente pessoal dos fatos passados.

Tendo em vista, portanto, a análise específica da focalização no romance *O Ateneu*, a metodologia do presente trabalho de pesquisa estabelece-se, em um primeiro momento, sobre um sistema de análise do texto narrativo. Para esse fim, adotou-se como padrão de análise literária a proposta de investigação presente nos livros D*iscurso da Narrativa* e *Nouveau Discours du Récit*, ambos de Gérard Genette.

Resumidamente, o estudo do narrador subdivide-se para Genette (1995) em dois momentos distintos: um primeiro referente ao modo da narração, isto é, à perspectiva e à distância que assume o narrador ao relatar certos eventos posicionando-se mais ou menos distanciado dos personagens de sua diegese; e um segundo ligado à voz da narração, na qual sobressai a subjetividade do narrador nos diferentes tempos, níveis e pessoas que ele pode assumir de acordo com atitudes narrativas específicas.

Estas atitudes narrativas obedecem, ainda para Genette (1995), cinco funções principais: uma função narrativa, ligada ao fundamental desenrolar da diegese; uma de regência, relacionada aos próprios índices da construção textual; uma comunicativa, ligada à situação narrativa estabelecida entre narrador e narratário; uma testemunhal, que diz respeito à própria orientação afetiva, moral e intelectual do narrador perante si; e, por fim, uma ideológica, ligada às intervenções e às manipulações teóricas diretas ou indiretas do narrador em sua narrativa.

Contudo, no caso da narrativa homodiegética, ou em primeira pessoa (*O Ateneu*, objeto desta pesquisa, ou *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, objeto de estudo do autor), uma "restrição modal *a priori*" (GENETTE, 1983, p. 52) pressuposta pela própria determinação subjetiva do narrador cria barreiras ao livre

funcionamento das funções narrativas citadas. Segundo o autor, tais barreiras, contornadas apenas por infrações perceptíveis que inevitavelmente desautorizam a versão dos fatos apresentada, delimitam tanto o plano de informações vedado ao conhecimento do personagem quanto aquele por ele conhecido e deliberadamente omitido, auxiliando na percepção dos momentos de transição de um ao outro.

A fim de corroborar a análise de tais encontros e desencontros entre as funções do narrador e o universo de sua narrativa, adotou-se igualmente como suporte teórico a discussão realizada por Antonio Candido em *Literatura e Sociedade*.

Para Candido (2000), a configuração interna da obra literária e, conseqüentemente, do foco narrativo, requer como suportes, de um lado, a posição social do artista e o grau de seu reconhecimento como criador ou intérprete por determinado grupo, e, de outro, a existência de um público leitor e das pressões maiores ou menores que ele exerce com suas próprias preferências na criação literária.

Desta forma, busca-se atingir uma compreensão tanto textual quanto contextual dos diversos aspectos da focalização no romance, considerando-a a partir de seu diálogo com seu universo narrativo e com seu grupo de leitores.

Respeitando o cronograma de execução previsto no projeto inicial, foi realizado ao longo do primeiro semestre de 2010 tanto o cumprimento de créditos em disciplinas e eventos acadêmicos quanto a leitura do *corpus* e o levantamento da pesquisa bibliográfica.

Primeiramente, foi possível definir o *corpus* da pesquisa através da releitura atenta de diferentes versões do romance *O Ateneu*. A edição escolhida foi a organizada pelo crítico Afrânio Coutinho, que compilou toda a obra literária do escritor em uma série de dez volumes publicados pela editora Civilização Brasileira (vols. 1 a 9) e pela Prefeitura Municipal de Angra dos Reis (vol. 10). A razão para tanto foi o estabelecimento cuidadoso do texto por Coutinho a partir de três versões fundamentais do romance: a primeira edição, publicada pela Gazeta de Notícias em 1888 logo após a conclusão da série em folhetim (disponível em uma impressão fac-similada da Biblioteca Nacional); a segunda edição, publicada em 1905 pela Livraria Francisco Alves com diversos reparos feitos por um corretor português em detrimento do texto de Pompéia (edição igualmente acessível e que serviu de base para todas as edições posteriores da obra); e o conjunto de provas manuscritas corrigidas pelo autor antes de sua morte em 1895, em poder da Biblioteca Nacional.

Ademais, foi possível estabelecer um número significativo de textos críticos a respeito do romance de Pompéia, em parte tomados da bibliografia compilada por Afrânio Coutinho no primeiro volume das *Obras* de Raul Pompéia (limitada até o ano de sua publicação, 1981), em parte pesquisados em publicações mais recentes. A seguir, num momento de leitura e fichamento dos textos, foi também possível identificar três grandes tendências da recepção crítica do foco narrativo em *O Ateneu*.

As primeiras indicações da crítica a respeito do foco narrativo da obra tendem a confundir a pessoa do escritor com a voz do narrador, caindo na ilusão mimética de comparar o “Eu” de Pompéia ao “eu” do discurso autodiegético de Sérgio. Dentre os críticos de maior vulto desta primeira linha interpretativa, podem ser apontados Araripe Jr., José Veríssimo, Agripino Grieco e Mário de Andrade.

Inversamente, uma segunda linha interpretativa d'*O Ateneu* busca avaliar seu foco narrativo não mais como instrumento de vingança pessoal de seu autor, mas como arma de resistência ideológica – portanto, coletiva – à sociedade brasileira do Segundo Reinado. Dentre seus principais intérpretes, podem ser indicados Zenir Campos Reis, Flávio Loureiro Chaves e Alfredo Bosi.

Paralelamente, uma terceira linha interpretativa, que compartilha com os estudos de Zenir C. Reis, Flávio L. Chaves e Alfredo Bosi o mesmo desinteresse pela comparação entre Sérgio e Pompéia, busca avaliar seu mecanismo narrativo não exclusivamente por suas relações com a sociedade brasileira do Segundo Reinado, mas por um exame mais atento de seus elementos especificamente literários, em sua maior parte relacionados com a problemática da narração na obra. Dentre seus intérpretes de maior destaque, podem ser apontados Lúcia Miguel-Pereira, João Pacheco, Roberto Schwarz, Sônia Brayner e Silviano Santiago.

Assim, houve um adiantamento da leitura e análise da pesquisa bibliográfica a ser executada, segundo o cronograma inicial, no segundo semestre de 2010, deixando algum tempo livre para, num momento posterior, o fim do cumprimento de créditos e o início de redação da tese (o que, logicamente, não invalida o levantamento futuro de textos críticos ainda desconhecidos).

Referências

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 6 ed. São Paulo: Martins, 1978.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Araripe Júnior: teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos; São Paulo: EDUSP, 1978.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

_____. *O Ateneu: opacidade e destruição*. In: _____. *Céu, Inferno*. São Paulo: Ática, 1988.

BRAYNER, Sonia. *Labirinto do Espaço Romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira 1880-1920*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.

CHAVES, Flávio Loureiro. *O brinquedo absurdo*. São Paulo: Polis, 1978.

COUTINHO, Afrânio (org). *Obras de Raul Pompéia: Novelas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; FENAME, 1981. v.1.

_____. *Obras de Raul Pompéia: O Ateneu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; FENAME, 1981. v.2.

_____. *Obras de Raul Pompéia: Contos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; FENAME, 1981. v.3.

_____. *Obras de Raul Pompéia: Canções sem metro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; FENAME, 1982. v.4.

_____. *Obras de Raul Pompéia: Escritos políticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; FENAME, 1982. v.5.

_____. *Obras de Raul Pompéia: Crônicas I*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; FENAME, 1982. v.6.

_____. *Obras de Raul Pompéia: Crônicas II*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; FENAME, 1983. v.7.

_____. *Obras de Raul Pompéia: Crônicas III*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; FENAME, 1983. v.8.

_____. *Obras de Raul Pompéia: Crônicas IV*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; FENAME, 1983. v.9.

_____. *Obras de Raul Pompéia: Miscelânea, fotobiografia*. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal de Angra dos Reis, 1991. v. 10.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3 ed. Lisboa: Vega, 1995.

_____. *Nouveau Discours du Récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

GRIECO, Agripino. *Evolução da prosa brasileira*. 2 ed. Rio de Janerio: José Olympio, 1947.

IVO, Lêdo. *O universo poético de Raul Pompéia*. Rio de Janeiro: São José, 1963.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da literatura brasileira: prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973.

PACHECO, João. *A literatura brasileira*: o Realismo (1870-1900). 4 ed. São Paulo: Cultrix, 1971.

PERRONE-MOISÉS, Leyla (org.). *O Ateneu: retórica e paixão*. São Paulo: Brasiliense; EDUSP, 1988.

POMPÉIA, Raul. *O Ateneu*. 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Paris: Ailhaud, 1905.

_____. *O Ateneu: edição fac-similar*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1995.

REIS, Zenir Campos. “Opostos, mas justapostos”. In: POMPÉIA, Raul. *O Ateneu*. 18 ed. São Paulo: Ática, 1998.

SANTIAGO, Silviano. *O Ateneu: contradições e perquirições*. *Cadernos da PUC*. Rio de Janeiro, nº 11, out. 1972.

SCHWARZ, Roberto. “O Ateneu”. In: *A sereia e o desconfiado*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1981.

VERÍSSIMO, José. *Últimos estudos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia; EDUSP, 1979.

BRANQUINHO DA FONSECA E O TEATRO DE VANGUARDA EM PORTUGAL

Isabelle Regina de Amorim-Mesquita
Renata Soares Junqueira
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários- Araraquara

António José Branquinho da Fonseca (1905-1974) pertence ao Segundo Modernismo português. Sua produção artística é associada por muitos críticos aos ideais estéticos da revista *presença*, a qual fundou em 1927 com José Régio e Gaspar Simões, tendo ali atuado como diretor e colaborador por três anos.

A produção literária de Branquinho da Fonseca vem sendo dividida em dois momentos: antes e depois de sua participação na revista coimbrã. David Mourão-Ferreira, analisando a obra do autor, considera:

> Duas fases principais poderemos distinguir no conjunto dessa obra: a primeira – a que chamarei de fase experimental – compreende como que o ensaio das suas próprias virtualidades nos três grandes gêneros tradicionais (lírico, dramático e narrativo), abrangendo assim livros de poesia como “Poemas” (1926), “Curva do Céu” e “A Grande Estrela” (ambas reunidas mais tarde no volume de “Teatro I”, em 1939), finalmente contos da colectânea intitulada “Zonas” (1932); e a segunda – ou fase da plenitude –, onde não teremos dúvidas em incluir tudo quanto publicou depois dos contos e novelas de “Caminhos Magnéticos” (1932): a novela “O Barão” (1942), os contos de “Rio Turvo” (1945), o romance “Porta de Minerva” (1947) e a longa novela “Mar Santo” (1952). (MOURÃO-FERREIRA, 1969, p. 115, apud RODRIGUES FILHO, 2008, p. 86).

Conforme explicita o estudioso, a crítica literária valoriza mais a produção madura de Branquinho da Fonseca, em especial a sua obra narrativa. As experiências literárias do início da carreira do autor – exercitadas no momento de seu engajamento com a *presença* – são consideradas de menor importância no conjunto de sua obra e, por isso, são pouco estudadas.

Contudo, consideramos que a primeira fase da produção artística de Branquinho da Fonseca precisa ser resgatada, tendo em vista que o autor somente conseguiu se consagrar como um grande autor de narrativas, tendo produzido, em 1942, a sua obra-prima, a novela *O Barão*, devido aos seus exercícios literários anteriores (no âmbito da poesia e do teatro), tão caros nos tempos da *presença*.

O teatro de Branquinho é a parte da obra do autor que mais nos interessa neste estudo. Sua estreia como dramaturgo ocorreu com a publicação, nas páginas da *presença*, de *A posição de guerra*, em 1928. Dois anos mais tarde, a peça *Os dois* também surge na revista coimbrã e, no mesmo ano, o de 1930, é publicado o poema em um ato *Curva do céu* na revista *Sinal*, que Branquinho fundara com Torga logo após sua cisão com a *presença*, também em 1930.

Oito anos mais tarde – e tendo já passado pela experiência de *Caminhos magnéticos* –, Branquinho da Fonseca publica na *Revista de Portugal* o episódio de circo *Rãs*. Na mesma revista, sai no ano seguinte, 1939, o apontamento para uma peça *Quatro vidas*; 1939 também é o ano de publicação de sua última obra teatral conhecida: a parábola em nove episódios *A grande estrela*. Tal peça vem no volume intitulado *Teatro-I* junto com todas as outras publicadas anteriormente pelo autor.

É curioso o título que Branquinho da Fonseca dá à sua coletânea dramatúrgica e que faz prever o aparecimento de um segundo volume de teatro, que, entretanto, nunca veio a lume.

O volume que compreende as seis peças publicadas por Branquinho, *Teatro-I*, foi reeditado pela Portugália Editora pouco antes da morte do autor (e com o seu consentimento) na data de 1974, com o título de *Teatro* e este se tornou um exemplar raro, pois não chegou a ter mais edições.

O ensaio de Luis Francisco Rebello – publicado como prefácio à edição de 1974 do teatro completo de Branquinho – é um dos poucos textos críticos voltados especialmente para a literatura dramática do autor. Rebello destaca que o dramaturgo

abre definitivamente os caminhos para uma nova concepção sobre a moderna arte dramática em Portugal, como conclui:

> Mas, se quisermos entender (e admirar) em toda a sua grandeza a personalidade literária de Branquinho da Fonseca, será imprescindível considerar o seu teatro – assim como é indispensável conhecê-lo se quisermos ter uma visão global e justa da nossa dramaturgia contemporânea, a qual ficaria irremediavelmente diminuída sem esses esboços, sem esses "apontamentos", que procuraram aproximá-la do que era, então (e ainda não deixou de ser), para além das nossas fronteiras, o moderno teatro. (REBELLO, 1974, p. 36-7).

Apesar de estar à frente de seu tempo com peças inovadoras, o teatro de Branquinho da Fonseca também não obteve o reconhecimento do público português. A dramaturgia branquiniana nasce num período em que Portugal está tomado pela ditadura e, com isso, suas peças e a de seus coetâneos não alcançaram a sua realização máxima nos palcos.

A respeito das representações para os textos do autor, sabe-se que apenas dois espetáculos contemplaram as suas peças: o primeiro deles ocorreu no ano de 1947 – momento em que a peça *Curva do céu* foi apresentada durante o 5º. Espetáculo Essencialista, do Teatro Estúdio do Salitre. O segundo espetáculo inspirado por peças de Branquinho aconteceu muitos anos mais tarde, em 1985, quando a companhia portuguesa Aquilo Teatro produziu uma apresentação que mesclava as peças *A posição de guerra* e *Os dois*. O espetáculo foi representado duas vezes no mesmo ano: uma delas ocorreu no encontro de Teatro de Autores Portugueses e a outra no Festival Internacional do Jovem Teatro. Além destas representações, não há mais registros de outras peças escritas por Branquinho que tenham chegado às luzes do palco (tais dados sobre os espetáculos foram coletados no *link* do Centro de Estudos de Teatro, CET, do *site* da Universidade de Lisboa, o qual apresenta uma base de dados bastante atualizada sobre as representações cênicas em Portugal).

A censura aos espetáculos em Portugal, iniciada em 1926, contribuiu, de alguma forma, para que o teatro não tenha alcançado no início do século XX os mesmos níveis de inovação já praticados pela poesia e pela narrativa. Outro fator que colaborou para este "atraso" do teatro português foi o fato de as companhias de espetáculos da época ainda estarem muito preocupadas em agradar o público burguês, o qual lotava as salas de teatro, sempre em busca dos chamados dramas burgueses e de peças de cunho

naturalista, ainda muito presas aos padrões mais tradicionais do teatro oitocentista. A respeito do assunto, Rebello argumenta que

> Comédias e dramas traduzidas do francês, farsas adaptadas do espanhol – umas e outros de nula ambição artística – inundaram os palcos nacionais, enquanto uma censura tão arbitrária como rigorosa mantinha o público cuidadosamente afastado das grandes obras do repertório mundial. (REBELLO, 1974, p.16).

O teatro de Branquinho da Fonseca foge aos moldes tradicionais do drama oitocentista e, juntamente com os seus coetâneos Almada Negreiros e Alfredo Cortez, apresenta exercícios de vanguarda em favor da renovação do drama, numa tentativa de estabelecimento de uma nova forma para o teatro modernista em Portugal.

As peças de Branquinho carregam, em sua temática, a dialética do "eu" e do "outro" tão trabalhada pelos modernistas; o tema do sujeito duplo e em constante conflito consigo próprio é recorrente na obra do autor. Entretanto, não é exclusivamente o exercício temático que coloca o teatro branquiniano em uma posição de vanguarda, mas a extensão deste tema do homem plural para a elaboração estrutural das peças.

No nível formal, nota-se que os textos dramáticos do autor reformulam a concepção tradicional de teatro. Em cena, o seu personagem é uma figura que se desdobra em várias outras, de modo que o conflito de identidade desenvolvido pela temática é reforçado pela estrutura monodramática de algumas peças. Tal monodramaticidade também é estendida para a ação, já que não existe no drama de Branquinho uma sequência narrativa que culmina num clímax a ser, necessariamente, resolvido em seu final. O que ocorre é a apresentação de um único fato que, em algumas peças, não se sabe nem mesmo o que o provocou e nem qual será a sua solução.

O diálogo é outra estrutura do drama tradicional questionada pelas peças de Branquinho da Fonseca. Como os personagens se resumem a uma única figura desdobrada que vive uma ação descontínua e fragmentada, o diálogo também é colocado em xeque por tais personagens, na medida em que, em muitas peças, ele chega a estar mais próximo do monólogo.

Outra característica do drama branquiniano é a sobreposição sistemática e às vezes brusca dos planos do real e do imaginário, com a introdução de elementos insólitos em cenas realistas. Tal procedimento de elaboração estilística também parece andar na contramão do teatro de molde tradicional.

Até o momento, nossa pesquisa preocupou-se em conhecer melhor a trajetória artística do autor e em levantar a fortuna crítica da obra de Branquinho e, em especial, do seu teatro, o que gerou a elaboração do primeiro capítulo da tese: “Branquinho da Fonseca e o movimento Presencista”.

Antes de entrarmos na análise propriamente dita das peças do autor, preocupamo-nos em refletir sobre como era o teatro em Portugal nos primeiros anos do século XX, no capítulo: “Antecedentes: as primeiras experiências teatrais do Modernismo português: Sá-Carneiro, Pessoa e a crise da forma dramática”.

No prosseguimento dos estudos, procuramos entender os princípios do teatro de vanguarda que chegavam a Portugal por meio das contribuições de Almada Negreiros, Branquinho da Fonseca e Alfredo Cortez, tema discutido no capítulo: “A vanguarda no teatro português”.

Os capítulos seguintes encontram-se em fase de elaboração. Neles, analisaremos detalhadamente todas as peças que compõem o teatro de Branquinho da Fonseca – nosso objeto de estudo – e procuraremos enfatizar quais são os aspectos renovadores que cada uma delas apresenta. Para tanto, dividiremos as reflexões sobre os textos dramáticos em três eixos temáticos. O primeiro deles, a que chamaremos de “drama de herança presencista” compreende as peças *A posição de guerra* e *Os dois*, as quais estão bastante atreladas aos pressupostos defendidos pela estética presencista, dentre os quais destacamos a preocupação metalinguística em entender e explicar a arte do Modernismo e a atenção dada aos problemas mais íntimos do sujeito moderno que se sente fragmentado e em descompasso com o seu mundo.

O outro eixo temático que observaremos é o do “experimentalismo dramático”, tal como o podemos ver nas peças *Curva do céu* e *A grande estrela*, que trabalham de forma experimental com a linguagem cênica de modo a aproximá-la da linguagem do poema e da narrativa.

Por fim, as duas últimas peças a serem analisadas serão *Rãs* e *Quatro vidas*, obras que se caracterizam pela “plenitude cênica do texto”, tendo em vista que os efeitos do espetáculo são antecipados de maneira minuciosa pelo texto dramático e possuem grande importância para o desenvolvimento do enredo.

A divisão esquemática que propomos tem como um de seus propósitos facilitar a nossa leitura dessa produção e também, pela interpretação aos pares, mostrar que as peças estão em congruência umas com as outras. Contudo, é válido destacar que os três eixos que nortearão a nossa análise não são estanques; ao contrário, as diferentes

características infiltram-se nas seis peças de forma mais ou menos evidente, o que torna a obra teatral branquiniana complexa – como é, aliás, toda obra de vanguarda.

No final, pretendemos avaliar os processos inovadores exercitados pelo autor e tentaremos definir a sua proposta de teatro vanguardista num contexto dominado pelo regime ditatorial.

Referências

BARATA, J. O. *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.

BORIE, Monique, ROUGEMONT, Martine de, SCHERER, Jacques. *Estética teatral*: textos de Platão a Brecht. Trad. de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

BORNHEIM, G. A. Compreensão do teatro de vanguarda. In: ___. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 37-46.

BRANQUINHO DA FONSECA, A. J. da. *Teatro*. Prefácio de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Portugália, 1974.

BRAVO, N. F. Duplo. In: BRUNEL, P. (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 261-88.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Trad. G. C. Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CRUZ, D. I. *Introdução ao teatro português do século XX*. Lisboa: Guimarães editores, 1983.

FERREIRA, A. M. *Arte maior: os contos de Branquinho da Fonseca*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.

FRONTIN, J. L. G. *Movimentos literários de vanguarda*. Trad. Álvaro Salema e Irineu Garcia. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.

GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jericó*: teatro das vanguardas históricas. São Paulo: HUCITEC, 1997.

LISBOA, E. *O segundo modernismo em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1984.

MELLO, A. M. L. de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, F.; CAMPOS, M. do C. (org.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Scagra Luzzatto, 2000, p.111-23.

OLIVEIRA, F. M. *O destino da mimese e a voz do palco*: o teatro português moderno – Pessoa, Almada, Cortez. Braga: Ângelus Novus, 1997.

OSÓRIO MATEUS, S. A. Todo e qualquer teatro – Branquinho da Fonseca. *Colóquio/Letras*, n. 32, p. 61-6, jul. 1976.

PAZ, O. A tradição da ruptura. In: ___. *Os filhos do barro*: do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fonteira, 1984, p. 15-36.

PICCHIO, L. S. *História do teatro português*. Tradução de Manuel de Lucena. Lisboa: Portugália, 1969.

REBELLO, L. F. *O teatro simbolista e modernista*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

RODRIGUES, G. A. *Breve história da censura literária em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1980.

RODRIGUES FILHO, J. M. *O Barão, de Branquinho da Fonseca: de sua fortuna crítica a um estudo temático-comparativo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

ROSENFELD, A. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. A teoria dos gêneros. In: ___. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 13-36.

_____. O fenômeno teatral. In: ___. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p.19-41.

_____. *O teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno*: 1880-1950. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

AS IMAGENS DA DIFERENÇA: O ESPAÇO EM *O GRANDE GATSBY*

Jassyara Conrado Lira da Fonseca (CNPq)
Márcio Thamos
Programa de pós-graduação em Estudos Literários- Araraquara

Introdução

A efervescência dos anos 20, a conhecida Era do Jazz, testemunha a história de Jay Gatsby. Desde que o romance foi lançado, em 1925, a vida desse personagem particular e atemporal tornou-se uma parábola exemplar do sonho americano. Uma década onde indulgência, despreocupação e irresponsabilidade marcam o estilo de vida das pessoas, em especial dos jovens. Vivia-se num ritmo turbulento e frenético, a diferença entre classes era grande e evidente, poucas pessoas experimentaram os sabores dessa Era. Os privilégios de algumas classes sociais estão representados de maneira alegórica no romance.

Os Estados Unidos ainda contabilizavam os enormes danos advindos da guerra, devido a essas perdas as pessoas tinham consciência da efemeridade da vida. De certa forma, o clima de euforia e esbanjamento, no qual os personagens estão envoltos, justifica-se pela atmosfera de pressão e a sua mescla com o desejo frenético por diversão.

O Grande Gatsby é um romance que evidencia as contradições do sonho americano e pode ser visto como uma reflexão sobre o seu tempo. A glória e decadência do protagonista, a busca desenfreada por riquezas, a corrida em direção a um futuro tão promissor quanto ilusório. No entanto, não se limita a exibir o mundo da idade do jazz, nem a relatar as peripécias de um drama sentimental, visto que alerta, para questões centrais que mantêm o seu frescor ainda hoje.

Como um elemento fundamental da narrativa o espaço age sobre os personagens e deixa-se tocar por eles. Variações na ambientação possibilitam aos personagens diferentes sentimentos e sensações. Através da leitura percebe-se quão profundamente esses espaços psicológicos os afetam. Assim como é possível perceber como a aparição de determinados personagens é capaz de transformar um ambiente.

Nesse estudou buscou-se imagens que simbolizassem a estratificação social e a separação psicológica existente entre os personagens. E os estudos semióticos importam para que a análise desses sinais cênicos transcenda a superfície do texto, ressalte as

diferenças entre espaço e ambientação e mostre também a interferência dos personagens na composição espacial.

O romance descreve a maneira como viviam os afortunados novaiorquinos: jovens atraentes cercados de muito álcool, jazz e elegância. Pairando sobre tudo, a certeza de que a vida seria uma festa sem fim. Quando o anfitrião encerra suas famosas e intermináveis reuniões tem-se um prenúncio de tristeza. O romance termina como uma festa que ao acabar deixa enormes e irreparáveis estragos. "Foi justamente quando a curiosidade acerca de Gatsby atingiu o máximo, que as luzes de sua casa deixaram de acender-se uma noite de sábado e, tão obscuramente como principiara, sua carreira como Trimalchio estava terminada." (FITZGERALD, 1953, p.98)

As marcas da diferença

A narrativa de *O Grande Gatsby* acontece em Long Island e Nova York. Havia uma divisão na cidade, que muito mais do que geográfica, era social. As pessoas, quase sempre por razões financeiras, dividiam-se em *East Egg* ou *West Egg*. Já no começo da história Nick faz uma descrição do espaço que antecipa a separação da sociedade em duas diferentes esferas. Havendo também uma terceira camada, chamada pelo autor de "vale de cinzas", aonde se encontravam os americanos cujas vidas foram mais devastadoramente afetadas pela crise do pós-guerra.

As descrições dos espaços na narrativa, mas especificamente das casas dos personagens, faz importantes revelações sobre os mesmos. É interessante observar como se consegue atingir significação a partir da sensação e percepção, separando dois mundos sensíveis: um exterior de outro interior. (FONTANILLE) E diferenciando as dimensões que uma mesma descrição espacial pode adquirir. Porque mais do que os aspectos plásticos de uma descrição espacial, importa para essa pesquisa as impressões causadas pelo que está além do visualmente apreensível.

Há no romance alguns espaços que merecem ser lidos com maior atenção e destaque. As casas em *O Grande Gatsby* fazem muito mais do que compartimentar as pessoas em razão de seus acúmulos financeiros. Funcionam ora como refúgio íntimo, ora como palco esplendoroso. Seja como for, ela acolhe o personagem e é acolhida por ele. Toma sua forma, faz caber seus sonhos ou aprisiona suas vontades.

East Egg

A residência do casal Buchanan complementava a aparência imponente que os personagens tinham. O narrador descreve o espaço, o aproximar da entrada da casa, como uma partida esportiva que chega ao seu clímax. Nick é convidado a jantar em casa de sua prima Daisy, cujo marido, Tom, conhecera nos tempos da universidade. E é nesse jantar que o narrador faz observações pontuais sobre o casal e a maneira luxuosa como viviam. Naquela casa havia um bom gosto natural daqueles que nasceram ricos, porém havia também uma falsa felicidade que velava verdadeiros sentimentos de recalque e arrependimento, característicos dos que são movidos pela força de um envolvimento conveniente e preguiçosa acomodação.

> E, assim, aconteceu que, numa noite cálida e ventosa, me dirigi para *East Egg*, em visita a dois velhos amigos que eu mal conhecia. Sua casa era ainda mais imponente do que eu esperava, uma alegre mansão colonial georgiana, vermelha e branca, que se elevava sobre a baía. O relvado começava na praia e avançava em direção da porta principal, numa extensão de um quarto de milha, saltando, por cima de quadrantes solares, muros de tijolos e canteiros de evônimos – e, finalmente, ao chegar a casa, desviava para os lados em vistosas videiras, como se atingisse o momento culminante de sua corrida. A fachada abria-se numa sucessão de portas envidraçadas, refulgentes sob os reflexos dourados do sol e escancaradas à tarde cálida e ventosa, e Tom Buchanan, em seu trajo de montaria, achava-se de pé, as pernas separadas, no alpendre fronteiro. (FITZGERALD, 1980, p.10)

Na descrição da beleza dos ricos e delicados detalhes daquela mansão, da absurda extensão de terras, Nick revela a frágil felicidade conjugal e a superficialidade de qualquer relação social que transcorra naquele cenário. Toda aquela grandiosa propriedade que pertence a ambos acaba por confiná-los e limitá-los a certas características comuns e inevitáveis. Essa reunião bastaria para que o leitor obtivesse todas as informações que poderiam importar para a composição dos personagens. Esse jantar, descrito pelo narrador, revela também que, mesmo através de forjada harmonia, Daisy e Tom se completam e complementam o cenário.

West Egg

O narrador muda-se para o norte do país em busca de trabalho, ele havia terminado a faculdade e todo o país que acabara de sair de uma guerra, estava vivendo sob uma atmosfera de luto e ansiedade. Apesar dessa crise, Nick achava-se cheio de esperanças. Tinha a intenção de lidar com títulos e não havia no país, melhor lugar para isso do que Nova York. Assim ele aluga uma casa em *West Egg* e posteriormente conhece e torna-se amigo de seu vizinho, Jay Gatsby.

Nick morava na parte desprestigiada dos dois ovos, no entanto, Gatsby também escolheu aquela ponta para fixar sua majestosa residência. O que mais tarde se revelará em sua vontade de estar perto de Daisy, de contemplá-la, mesmo que à distância. A casa dos Buchanan situava-se exatamente do lado contrário da baía, e olhando-a de sua casa, Gatsby era capaz de enxergar-lhe a luz do ancoradouro.

West Egg era o local indicado para novos ricos, para aqueles que podiam procurar por suntuosas mansões a fim de passar o verão. Mas foi também o local que permitiu que dois homens, aparentemente muito diferentes, se juntassem como amigos e descobrissem características, valores e desejos comuns. Foi ali também que Gatby conseguiu reencontrar o seu amor e passar ao lado dela momentos que esperava serem capazes de restituir-lhe o passado. *West Egg* assistiu o começo vibrante e o fim trágico do protagonista. E foi, igualmente, naquele cenário, ao ritmo do jazz, que os personagens viram o verão transcorrer de maneira intensa e angustiante. Onde puderam, mesmo que de maneira efêmera, viver amores e saborear os prazeres de ser jovem atraente e inconsequente.

O vale de cinzas

As enormes diferenças econômicas que a crise do pós-guerra causara na sociedade americana eram facilmente verificáveis no caminho entre West Egg e Nova York. Ao se dirigir de trem para o trabalho, Nick podia observar um local onde não havia o mínimo sinal de riqueza e luxo. Um lugar que se afastava por completo de ambos os lados da baía. As pessoas que ali viviam nunca provaram dos sabores característicos da década.

> Mais ou menos a meio caminho entre West Egg e Nova York, a estrada de rodagem junta-se apressadamente à via férrea e corre a seu lado numa extensão de um quarto milha, de modo a afastar-se de uma certa área desolada, de terra. Esse é um vale de cinzas – uma certa granja fantástica onde as cinzas crescem como trigo, convertendo-se em cumeeiras, montes e jardins grotescos; onde as cinzas adquirem formas de casas, chaminés e fumos que se evolam para o alto e, finalmente, num esforço transcendente, de homem cinzentos que se movem vagamente, quase se desfazendo em meio do ar pulverulento. De vez em quando, uma fila de homens cinzentos sobe, em enxames, aos vagões, munidos de pás, e levantam uma nuvem impenetrável, que nos tolda a visão, impedindo-nos de ver suas obscuras operações. (FITZGERALD, 1980, p.23)

Mais do que um relato sobre as diferenças econômicas, esse parágrafo distingue as pessoas, insinua sobre a existência de atos ilícitos. Sabe-se que a pobreza conduz à criminalidade, e durante essa época os Estados Unidos assistiram ao florescimento do crime organizado. Mas a diferenciação feita aqui é ironicamente preconceituosa, pois que todo o romance está preenchido por exemplos de condutas desprezáveis, principalmente, naqueles da alta sociedade. Contudo, esse parágrafo possibilita um exemplo categórico da divisão da sociedade e funciona perfeitamente como imagem da diferença espacial que esse estudo busca.

Nick ao voltar de um jantar em casa de sua prima em *East Egg* senta-se na varanda simples de sua casa em *West Egg*. Ali sentado reflete sobre os acontecimentos da noite e de como aquelas pessoas se comportavam diferentemente dele. Como se aquela separação entre Leste e Oeste separasse, de maneira natural, as pessoas por características que lhe eram intrinsecamente determinantes. As propriedades que se encontravam do lado leste da baía eram as dos grandes herdeiros, daqueles que não conheceram outra realidade além da de viver luxuosamente abastados. Entre elas, no caminho para a cidade havia aquela parte da sociedade em que os estragos eram mais evidentes, em que separação ia muito além da boa educação ou da elegância. Ali estavam as pessoas que, por viverem com tamanha privação, se afastavam de qualquer um dos lados. Para eles seria necessária a fundação de um novo “egg”. E em *West Egg* estavam os novos ricos, que como Gatsby, podiam adquirir uma casa grandiosa, mas que jamais teriam a sofisticação e a erudição que lhes concederia um passe livre para o outro lado da baía.

Referências

BACHELARD, G. In. *Os pensadores. A Poética do Espaço*. Ed. Victor Civita: São Paulo, 1984.

BAKHTIN, Mikhail**.** *Estética da Criação Verbal***.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Questões de literatura e de estética.* São Paulo: UNESP, 1998.

BERTRAND, Denis. *Caminho da Semiótica Literária.* Bauru: EDUSC, 2003.

BLAIR, Walter, HORNBERGER, Theodore, STEWART, Randall. *Breve História da Literatura Americana.* Rio de Janeiro: Editora Lidador, 1964.

COSTA, Luiz Angélico da. *Dossiê Literatura Norte-Americana do Século 20.* Cult. Maio/2009. p. 45-47

DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance.* São Paulo: Editora Ática, 1987.

EBLE, Kenneth**.** *F. Scott Fitzgerald.* Rio de Janeiro: Lidador, 1963.

FITZGERALD, Francis Scott. *O Grande Gatsby.* Rio de Janeiro: Record, 1953.

_____. *6 Contos da Era do Jazz.* Porto Alegre: LP&M, 1987.

FOTANILLE, J. Significação e visualidade: exercícios práticos. Tradução de Elizabeth Bastos Duarte e Maria Lilia Dias de Castro. Porto Alegre: Sulina; 2005.

_____. Semiótica do discurso. Tradução de Jean Cristtus Portela. Sao Paulo: Contexto; 2007.

HOFFMAN, Frederick J. *The twenties.* New York: Collier Books, 1962.

KAZIN, Alfred (Ed). *F. Scott Fitzgerald – The man and his work.* New York: Collier Books, 1966.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco.* São Paulo: editora Ática, 1976.

MEYERS, Jeffrey. *Scott Fitzgerald: Uma biografia.* Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

MIZENER, Arthur (org). *F. Scott Fitzgerald – A collection of critical essays.* A spectrum book: Englewood Cliffs, 1963.

NABUCO, Carolina. *Retrato dos Estados Unidos á Luz da sua Literatura.* Livraria José Olympio Editora: Rio de Janeiro, 1967.

THAMOS, Márcio. *As armas e o varão*: leitura e tradução do canto I da Eneida, 318f. Tese (doutorado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1998.

O ARQUÉTIPO DA BRUXA: DE *AURA* A *INQUIETA COMPAÑÍA*

Jucely Aparecida Azenha (CNPQ)
María Dolores Aybar Ramírez
Programa de Pós Graduação em Estudos Literários – Araraquara

Introdução e objetivos

A proposta que ora apresentamos tem como objetivo desvendar a figura arquetípica da bruxa em narrativas específicas de Carlos Fuentes – *Aura* e *Inquieta Compañía*. Para isso, levaremos em conta as particularidades de nosso objeto de estudo, quer dizer, a pertença ao gênero literário fantástico e o diálogo com o universo mítico-imaginário.

Aura é narrada na segunda pessoa do singular, voz que profetiza insólitos acontecimentos que vão se passar no casarão pertencente ao duo emblemático de personagens Aura-Consuelo, supostamente, sobrinha e tia, que, no entanto, revelam-se uma única pessoa. O artifício de mostrar-se ora como uma bela jovem, ora como anciã é parte de um plano para atrair o jovem historiador Felipe – que no fim das contas descobre que ele próprio era o falecido marido de Consuelo, uma bruxa cuja obsessão é ser eternamente jovem. Diante disso, temos encerrada uma circularidade narrativa, através do recomeço de uma história de amor que desvencilha-se das amarras do tempo.

Por sua vez, em *Inquieta Compañía* aparecem seis narrativas cujos enredos são não menos insólitos que o de *Aura,* descrito anteriormente. Além disso, à exceção de *Vlad,* materializa-se artisticamente nas narrativas uma abordagem que oferece centralidade à mulher, em especial a personagem da mulher-bruxa. *El amante del teatro, La gata de mi madre, La buena compañía, Calixta Brand* e *La bella durmiente* – narrativas que compõem *Inquieta Compañía*[13] – de maneira semelhante ao que sucede em *Aura*, incidem num estreitamento de relações com a mitologia e o imaginário. Além disso, são estabelecidas conexões com o eterno retorno, próprio dos relatos míticos.

Nosso objeto de estudo é constituído por narrativas pertencentes ao fantástico, a saber, *Aura* e as narrativas de *Inquieta Compañía,* exceto *Vlad*. Ressaltamos ainda que

[13] A partir desse momento, quando citarmos a obra *Inquieta Compañía*, estaremos nos referindo à totalidade de narrativas que a compõem, à exceção de *Vlad* – o que tem como justificativa o fato de que, na narrativa em questão, a personagem central é um vampiro, e não uma bruxa, destoando de nosso objetivo de estudo.

são várias as vertentes que compõem o gênero literário fantástico. Nos alçaremos rumo ao estudo de duas vertentes, a tradicional e a gótica. Isso porque são identificáveis características de ambas em nosso *corpus*, de modo que averiguaremos qual delas é preponderante, e, por conseguinte, a qual vertente pertencem as narrativas; poderemos, ainda, checar a hipótese de um trânsito entre elas. Em seguida, pretendemos desvendar o conjunto das diversas referências mítico-imaginárias que atuam na construção de representações e variações de um mesmo arquétipo da feminilidade pactuado pelas narrativas com as quais trabalharemos, o arquétipo da bruxa, literariamente edificado.

Fundamentalmente, as narrativas que compõem nosso objeto de estudo possuem uma relação estreita com as estruturas antropológicas do imaginário, expressa através da personagem arquetípica da bruxa, evidenciada na totalidade das narrativas. Diante disso, pactuamos com o pensamento de que "A imaginação humana – energia vital inalienável das configurações de sentido – transcende e ordena todas as outras atividades da consciência" (TURCHI, 2003, p. 13).

Inseridas na pertença do gênero fantástico, *Aura* e *Inquieta Compañía* estabelecem um intrigante diálogo com mitos da feminilidade que desembocam diretamente no arquétipo da bruxa. Conversação perturbadora porque materializa literária e artisticamente os conteúdos imaginários que envolvem a figura feminina considerada maligna por excelência, a bruxa.

Formam parte do imaginário coletivo as inúmeras crenças acerca da aparência, costumes e práticas rituais das bruxas. Normalmente elas são representadas como horrendas anciãs, cheias de verrugas e mal trajadas que aparecem voando em vassouras em noites de lua cheia, ou ainda, a fabricar poções em imensos e borbulhantes caldeirões, na presença de gatos pretos (MUCHEMBLED, 2001, 1979; WARNER, 1999).

Ora, nas narrativas de Carlos Fuentes que nos propomos a estudar emergem com ímpeto e vigor as convergências entre o imaginário e o fantástico, o que se dá, em especial, através das conexões estabelecidas entre as personagens femininas das narrativas de Fuentes e as figuras femininas míticas malfazejas, como por exemplo, Pandora, e em particular, Lilith – a execrada primeira mulher de Adão.

Metodologia

Fuentes recupera a tradição fantástica por meio do uso de motivos, temas e estruturas linguísticas (nos aspectos sintático e semântico) muito específicas. Perscrutando tais particularidades, esperamos alcançar nosso objetivo primeiro de verificar a qual vertente do fantástico, tradicional ou gótica, pertencem as narrativas do *corpus*. Para isso, nos embasaremos nas teorias de Vax, Bessière, Todorov e até mesmo Nodier. A partir do aparato teórico disponibilizado principalmente por esses autores, pretendemos verificar quais as características operantes nas narrativas que nos permitiriam classificá-las como pertencentes ao fantástico tradicional ou gótico. Restará ainda, averiguar a hipótese de uma comunicação das narrativas com a própria literatura gótica ou o realismo mágico. Tal procedimento metodológico a ser adotado no decorrer da pesquisa, revela-se frutífero pois os autores supra citados nos trazem o rol de variedades de temas, motivos e personagens típicas de cada vertente do gênero fantástico – que não caberia elencar nesse momento. Diante da análise minuciosa dessas teorias, aplicadas ao *corpus*, acreditamos que poderemos chegar ao objetivo pretendido.

De acordo com Nodier (1970), por exemplo, a mulher não costuma ser personagem central no texto fantástico, exceto quando ela é uma bruxa – esse tipo de personagem sim tem presença recorrente no gênero. Desse modo, inferimos que o arquétipo operante em nosso *corpus* está intrinsecamente relacionado a nada habitual escolha de mulheres como personagens centrais do fantástico – onde as mulheres não mais aparecem idealizadas, representando objetos de desejo a serem conquistados ou perseguidos, mas como bruxas, ou providas de contornos e atributos que nos permitem nomeá-las como tais.

Ainda levando em conta as especificidades de nosso objeto de estudo, avaliaremos como a personagem da bruxa opera e transita nas narrativas, enquanto motivo tradicional do fantástico – tanto o tradicional como o gótico. Quer dizer, pesquisaremos as representações literárias específicas da bruxa e suas variadas facetas, que povoam o universo mítico-imaginário. Com isso estaremos estipulando um diálogo com a arquetipologia geral criada e desenvolvida por Durand (1997).

Conforme apontamos outrora, no rol de peculiaridades de nosso *corpus* e existe um estreito laço com conteúdos pertencentes ao universo mítico-imaginário. Esse vínculo entre mito e literatura é a base da teoria da arquetipologia geral, de Gilbert Durand (1997, 1993). Desenvolvida com vistas à análise de obras artísticas, entre elas a literária, a metodologia de Durand busca destacar, nas respectivas narrativas míticas, as

imagens simbólicas nelas veiculadas – que, por sua vez, são calcadas em arquétipos universais.

Na acepção de Durand (pautado em Carl Gustav Jung), os arquétipos são estruturas que constituem a conexão entre o imaginário e os processos racionais, ou seja, são imagens primordiais localizadas no inconsciente coletivo que podemos considerar como generalizações dinâmicas e afetivas da imagem. As narrativas que estudaremos estão repletas de imagens e simbologias que remetem, invariavelmente, ao arquétipo da bruxa.

Gilbert Durand elabora uma metodologia fundamentada no dinamismo interno das imagens. Tais imagens têm a propriedade de se organizar em narrativa, texto literário ou não, objetos peculiares à realização da análise e da crítica literária. Durand optou por considerar a totalidade das motivações simbólicas, quer dizer, delimitou em grandes eixos os trajetos antropológicos que os símbolos constituem, recorrendo a um método de convergência inclinado a evidenciar as constelações de imagens constantes e que aparentam ser estruturadas por certo isomorfismo dos símbolos convergentes. Desse modo, as constelações de imagens, como podemos observar, são um ponto de partida. Tomadas como elementos providos de polivalência interpretativa, as constelações de imagens são úteis no tracejo de uma intersecção ao redor de núcleos organizadores, os arquétipos universais (DURAND, 1993; 1997).

O cerne teórico proposto por Durand (1997; 1993) sedimenta um método de orientação epistemológica. A partir dele poderemos identificar os alicerces mítico-imaginários que cerceiam a construção do arquétipo da bruxa, efetivada através das personagens femininas do *corpus*.

Essa interface metodológica durante as etapas da investigação visa estabelecer as pontes entre o imaginário e o fantástico, fundamentação obrigatória no intuito de atingir nossos objetivos. Estabelecidas essas bases essenciais, nossa pesquisa estará pautada por um olhar crítico sobre o encadeamento entre os pré-construídos que orientam a elaboração literária de uma espécie de feminilidade negativizada, a da personagem da bruxa. Isto é, em nosso estudo pretendemos analisar a materialização artística do arquétipo da bruxa nas narrativas fantásticas de Carlos Fuentes.

Considerações Parciais

Conforme apontamos, nas narrativas que nos propomos a estudar emergem com ímpeto e vigor as convergências entre o imaginário e o fantástico. Carlos Fuentes recupera a tradição fantástica por meio do uso de estruturas linguísticas, motivos e temas muito específicos, os quais pretendemos investigar.

Em consonância com o cronograma de execução de nossa pesquisa, estamos atualmente finalizando a fase de levantamento bibliográfico. Diante das leituras realizadas até o momento, nossas inquietações mostram-se pertinentes, de modo que a atividade de pesquisa torna-se cada vez mais estimulante. O que é muito positivo, dado o longo caminho que ainda nos falta percorrer.

Referências

BESSIÈRE, I. **Le récit fantastique: la poéthique de l'incertain**. Paris: Larousse, 1974.

DUBLÉ, E. T. **Hechicerías del discurso narrativo latinoamericano: Aura, de Carlos Fuentes**. Disponível em http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/09/ethomas.htm. Acesso em 04/03/2010.

DURÁN, G. **La bruja de Carlos Fuentes.** In: Homenaje a Carlos Fuentes. Madrid: Anaya, 1971, p. 243-260.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário:** introdução à arquetipologia geral. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURAND, G. **De la mitocrítica al mitoanálisis**: figuras míticas y aspectos de la obra. Trad. Alain Verjat. Barcelona: Hermeneusis, 1993.

FUENTES, C. **Inquieta Compañía**. Madrid: Alfaguara, 2004.

FUENTES, C. **Aura**. Madrid: Alianza, 1994.

FUENTES, C. **La nueva novela hispanoamericana**. México: Joaquín Mortiz, 1980.

GARCÍA-GUTIÉRREZ, G. (Org). **Carlos Fuentes desde la fortuna crítica**. México DF: Taurus, 2001.

GARCÍA-GUTIÉRREZ, G. La identidad mexicana y la obra de Fuentes. La historia, la cultura. In.: FUENTES, Carlos. **La región más transparente**. Madri: Cátedra, 1999.

HERNÁNDEZ, J. (Org). **Carlos Fuentes**: territorios del tiempo. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1999.

MUCHEMBLED, R. **Uma historia do diabo**: séculos XII-XX. Tradução de Maria H. Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

MUCHEMBLED, R. **La sorcière au village**. Paris: Éditions Juillard-Gallimard, 1979.

NODIER, Ch. Du fantastique en littérature. In: JUIN, H. **Charles Nodier**. Paris: Seghers, 1970.

TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução M. C. C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TODOROV, T. A narrativa fantástica. Trad. L. Perrone-Moisés. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TURCHI, M. Z. **Literatura e Antropologia do Imaginário**. Brasília: Ed. UnB, 2003.

VAX, L. **L'art et la littérature fantastiques**. Paris: PUF, 1974.

VAX, L. **La séduction de l'étrange**. Paris: PUF, 1965.

WARNER, M. **Da fera à loira**: sobre contos de fadas e seus narradores. Tradução Thelma M. Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ESCRITA DO CORPO: A CICATRIZ DE J.G. NOLL

Júlio Cézar Alves de Melo Lima
Luiz Gonzaga Marchezan
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

O escritor gaúcho João Gilberto Noll publicou, até o momento, dois volumes de contos (o primeiro intitulado *O cego e a Dançarina*, publicado em 1980), 12 romances: (*A fúria do Corpo*, 1981; *Bandoleiros*, 1985; *Rastros de Verão*, 1986; *Hotel Atlântico*, 1986; *O quieto Animal de Esquina*, 1991; *Harmada*, 1993; *A céu Aberto*, 1996; *Canoas e Marolas*, 1999; *Berkeley em Bellagio*, 2002; *Lorde*, 2004; *Acenos e Afagos*, 2008 e mais recentemente, *Anjo das Ondas*, 2010), além dos minicontos ou instantes ficcionais de *Mínimos, Múltiplos, Comuns* (2004), inicialmente publicados no jornal Folha de São Paulo.

Neste trabalho, analisamos a obra *A máquina de ser*, de 2006, que marca, a volta do escritor ao gênero conto, 25 anos depois de ter publicado *O Cego e a Dançarina*, livro de estréia do autor que o revelou no circuito literário brasileiro. Antes,

em 1970, Noll publicou seu primeiro conto, Roda de Fogo, numa coletânea elaborada pelo escritor e poeta gaúcho Carlos José Appel. A obra *A máquina de ser* é composta de 24 contos (boa parte deles publicados originalmente, nas páginas do Pensar, e depois reescritos para o livro), os quais constituem o corpus desta pesquisa, onde contemplamos um vasto universo de narrativas apontando um sujeito solitário, tenso em meio a dramas existenciais. A obra foi publicada em 2006 pela editora Nova Fronteira e recebeu prêmios importantes, tais como o da Associação Paulista de Críticos de Arte de Melhor Livro de Contos e o Prêmio Bravo! Prime de Melhor Livro do Ano.

Com remissões a outros contos de João Gilberto Noll e também a alguns de seus romances, centramos nosso estudo nas seguintes narrativas: “No dorso das horas”, “Em nome do Filho”, “Nado Livre”, “O berço”, “Castidade”, “O convívio”, “Suíte”, “Lição de higiene”, “Frágeis afetos”, “Inebriada”, “Alma naval”, “Noturnas doutrinas”, “Monges”, “Marabá”, “Cor de nada”, “Rudes romeiros”, “Biombos”, “Na divisa”, “A máquina de ser”, “Príncipe da natividade”, “Iniciação”, “Limiar”, “Na correnteza” e “João”.

Este trabalho busca percorrer e explorar algumas das diversas vias com que os contos se apresentam na obra de Noll. Nosso objetivo geral é examinar como a figura do corpo encontra-se representada no interior do sentimento do mundo do autor e em *A máquina de ser*.

Noll é um escritor preocupado mais com a forma do que com o conteúdo. Segundo ele mesmo: “Sou um escritor de linguagem, pelo método com o qual escrevo fica claro isso. Tento captar a realidade através do que a linguagem me indica”. A linguagem para ele se constituiria como um exercício desejante de ação, arrastada pela força da palavra e com freqüentes “acessos a insólitas figurações carnais”. “Escrevo com o corpo”, conforme afirma o próprio autor. Importante, nesta pesquisa, devido à relação entre palavra e matéria (seja seres ou coisas), é o caráter experimental, fluído de sua escrita, num percurso criativo que ao farejar “*o que socialmente não foi dito, o que não se pode tocar”*, o obscuro, recompõe a dor e o horror da tradição romântica, mas com as marcas grotescas e espetaculares do cotidiano humano contemporâneo: caótico, descontinuo, ruidoso, numa narrativa desestruturante.

Podemos dizer que esse caráter cambiante e ardente de sua escrita, com o caótico e o fragmentário, integram parte do mosaico assimétrico que estrutura a experiência literária de João Gilberto Noll. Notamos, pelas primeiras leituras, que o escritor, com certa freqüência fratura a lógica narrativa, seqüencial, do discurso,

operando o corte imprevisto, com variação abrupta de cenas e ritmos. Mesmo as coisas mais simples e banais geram forte impacto visual.

Considerando o âmbito estético, valemo-nos do conceito de tensão interna, a que Adorno chama atenção, como constituinte presente nas obras, sendo significativa na relação com a tensão externa. De acordo com Auerbach, a produção artística da modernidade, pressupostamente realista, passa pela tentativa de síntese do mundo e de reflexão da consciência com efeitos colaterais que podem representar uma alienação da vontade, uma afinidade pelas formas cruas, hostis à cultura e infiltradas com estilo tênue, ou até mesmo com ânsia de destruição.

Sem o tempo de, no momento, discorrer mais segundo o pensamento crítico de Auerbach, destaco que pretendemos pensar o conceito de cicatriz, empregado pelo teórico, próximo do propósito de episódio discutido em artigo do estudioso sobre Homero, a fim de que possamos refletir acerca de alguns aspectos da escrita nolliana.

Nosso primeiro passo é apresentar o ficcionista João Gilberto Noll e contextualizar sua produção no quadro da literatura brasileira do último quarto do século. Para tanto, valemo-nos da análise da fortuna crítica, entrevistas e depoimentos do autor, atentos a conceitos e sistemas apontados por Candido (1975) no âmbito da formação literária. Seguimos então à análise dos contos, pela leitura, sob os pontos de vista teóricos, e críticos.

Seguimos nosso estudo entendendo que a escrita na ficção de Noll percorre a mesma linha dos movimentos dos corpos, num compasso rítmico e imagético delirantes, como nos aponta Bosi (1994, p. 436). Estendendo o nosso pensamento, nessa direção afirma Marchezan (2006): “O corpo, na ficção de Noll, constitui-se numa macrofigura- a figura maior que se envolve com um conjunto de situações que motivam a narrativa. Ele constitui-se num motivo que se combina com outros e que dão apoio temático ao conto, no caso: o corpo como o lugar da ira, que se anuncia, o corpo como o lugar que aproxima, de forma grotesca, o homem do comportamento animal”. Nessa concepção o corpo constituir-se-ia como protagonista nos contos e comporta a força da palavra.

A metáfora do corpo, assim, faz-se onipresente na narrativa que analisamos, marcada pelo seu narrador, por meio de emoções, sensações, impressões mundanas. Desse modo, a figura do corpo estabelece uma diretriz alegórica na temática da narrativa, aproximando de forma grotesca e orgânica o homem do seu exercício de

sobrevivência num mundo em ruínas, influenciado pelas máquinas e pelas técnicas reprodutivas, e mais desumano.

Nossa estratégia é empreender, nos contos de Noll, estudo dos procedimentos narrativos, discursivos, investigar os mecanismos enunciativos e efeitos de sentido que operam na escrita. Ao longo da pesquisa espera-se chegar a um entendimento sobre os sentidos que as marcas da experiência do corpo projetam na linguagem nos limites da escrita e da ficção. Para tanto, seguimos, no cumprimento de créditos das disciplinas do Programa que nos ajudarão a fazer a leitura analítica dos contos e na busca de fortuna crítica e revisão da literatura, adequadas para o amadurecimento da pesquisa, que dá seus passos iniciais.

Metodologicamente, o que pretendemos responder é qual efeito que a escrita do corpo, pela linguagem, projeta na narrativa e em que medida a temática do corpo estrutura a narrativa.

Nossa pesquisa, portanto, é de análise das estruturas narrativas dos contos de Noll; nossa metodologia está na descrição da escrita do corpo no âmbito das estruturas narrativas, atentando para os componentes discursivos e narrativos e da intertextualidade. O corpus do trabalho é selecionado entre os contos do escritor; direciona a pesquisa a hipótese de que a figura do corpo instala, no discurso, os fios que tecem a narrativa e reverbera o sentido da ficção de João Gilberto Noll.

Referências

ADORNO, T. W. *Notas de literatura*. São Paulo: Duas cidades, 2003.

_____. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva/ USP, 1971.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Editora Cultrix, 1994.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 3.ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1973

MARCHEZAN, L.G. *O hipotexto de Noll*. *Revista Brasileira de Literatura Comparada.* Rio de Janeiro,(*9),* julho de 2006.

JOÃO GILBERTO NOLL. Disponível em www.joaogilbertonoll.com.br. Acesso em 2 de julho de 2010.

NOLL, João Gilberto Noll. *A máquina de ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

NOLL, João Gilberto. Caderno Pensar. Brasília: Jornal Correio Braziliense, 2005.

NUNES, Tânia T. S. *A experiência do corpo e a explosão do avesso em João Gilberto Noll*.[Dissertação de Mestrado] Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2009.

A OBSTINAÇÃO NACIONALISTA: *O CORTIÇO* E A TRADIÇÃO DE REPRESENTAÇÃO DO BRASIL

Júlio Cezar Bastoni da Silva (CAPES)
Wilton José Marques
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Araraquara

Considerações iniciais

A pesquisa, realizada em nível de mestrado, tem como intuito pensar a tradição de representação do Brasil na literatura oitocentista. Neste século, o romance tem como paradigma na construção da identidade nacional a produção romântica, em aparente ruptura com relação à literatura realista-naturalista, que reconfigura, mas não exclui, o debate e o interesse pelas facetas locais e a construção de um sentido para a nacionalidade. Assim, a linha de continuidade que exerce influência cabal nestas produções é a relação específica de cada autor e obra com as matrizes literárias européias, bem como com correntes de pensamento e práticas sociais estrangeiras. A expectativa, pois, dos intelectuais brasileiros de criar uma literatura e uma identidade nacional não se dava a despeito de outros países, mas por meio de uma relação de apropriação local das representações ideológicas estrangeiras. Isto foi um fator importante que caracterizou as possibilidades de interpretação e representação do Brasil pelos nossos escritores.

No naturalismo houve, portanto, uma continuidade da interpretação nacional, ainda que lançando mão de métodos diferentes dos românticos. Isso significou uma continuidade não apenas enquanto tema, mas como maneira de apropriação ideológica, que se reproduz na forma romanesca. Este trabalho, portanto, tem como proposta investigar a interpretação naturalista do Brasil em seu romance mais representativo, *O cortiço* (1890), considerando a inserção e a especificidade deste na tradição romanesca de representação do país, bem como a relação das idéias naturalistas – e românticas – em chão social outro, de país industrial para país dependente. Trata-se de uma tentativa de síntese, mas, sobretudo, de agregação de novas leituras a estes momentos da tradição literária nacional, tendo como base sua confluência com o processo social da época.

Desenvolvimento da pesquisa

A continuidade do romance naturalista em relação ao romântico se dá no âmbito da forma, ou seja, pela maneira em que as obras se estruturam, revela-se um projeto de pensar literariamente a nacionalidade, de modo a contribuir com o objetivo de alçar o país à categoria de país civilizado, tendo os olhos sempre pousados na Europa. O romance *O cortiço* é entendido, aqui, como uma confluência das práticas de representação do país na literatura brasileira oitocentista. Esta confluência diz respeito

não apenas aos temas, como é óbvio, mas à própria construção formal do romance e seus fundamentos. Assim, pode-se dizer que ele dá continuidade e guarda em si vários aspectos do problema da nacionalidade anteriormente trabalhados na literatura brasileira, pensando-se aqui, principalmente, na ficção alencariana.

Em Alencar, a construção do nacional, seja nos seus romances indianistas ou regionalistas, alia à identificação de traços tipicamente locais referências à matriz cultural européia, o que não se resolve formalmente, engendrando, por vezes uma contradição. Essas referências apontam para uma semelhança não apenas temática, mas estruturante no romance alencariano, com o romance romântico europeu. É o que nota Alfredo Bosi, quando fala sobre *O Guarani* (1857): "o retorno mítico à vida selvagem é permeado, no *Guarani*, pelo recurso a um imaginário *outro*. O seu indianismo não constitui um universo próprio, paralelo às fantasias medievalistas européias, mas funde-se com estas" (2001, p. 180). É o "esquema feudalizante" (2001, p. 186) de interpretação da história brasileira que funciona não somente como uma influência da forma européia sobre a produção literária nacional, mas como uma maneira de olhar o local com os olhos do estrangeiro: assim, se justifica a submissão de Peri a dom Antônio de Mariz, ou a devoção de Iracema a Martim. O nacionalismo de Alencar possui, portanto, contradições mais ou menos manifestas: ao mesmo tempo em que sua literatura se propõe como afirmação de uma identidade nacional, participante de um projeto de afirmação da nação junto ao chamado concerto das nações civilizadas, apresenta pontos de submissão e de visão subalterna frente ao europeu.

O imaginário *outro* de que fala Bosi também se encontra presente em *O cortiço*. Este romance, em primeira análise, se identifica, entre outros problemas, enquanto oposição à exploração portuguesa – vide, por exemplo, as recorrentes descrições que identificam o português João Romão como um pulha; porém, quando da representação dos moradores do cortiço, não é dado um pólo de contraposição válido, ou seja, ao mesmo tempo em que despreza o português que trabalha "como uma junta de bois" (AZEVEDO, 2005, p. 444), não reconhece no brasileiro mais que uma gentalha sensual, "sem outro ideal senão comer, dormir e procriar" (AZEVEDO, 2005, p. 571). Isso se dá pela apropriação de uma visão européia – os métodos deterministas e evolucionistas – sobre a representação nacional, novamente fundada numa presença obsidiante do paradigma estrangeiro. Nesse sentido, esta continuidade deverá ser investigada como uma peculiaridade presente na tradição da representação nacional no romance oitocentista e, logo, deverá constar do *corpus* da pesquisa alguma obra – ainda não selecionada – de José de Alencar. Para além destes resultados um tanto esquemáticos, apresentados desta maneira por limitações de espaço, o que a pesquisa tem por hipótese é a relação de correlação formal entre as obras românticas e naturalistas que se fundam numa relação, inevitável mas problemática, com as formas literárias européias, que encontram problemas em sua aclimatação; problema tanto mais sério quando eram formas tomadas para a representação da nacionalidade, do local, integradas que eram pelo processo social no desenvolvimento identitário, ligado a conflitos e contradições locais.

A obra de Joaquim Manuel de Macedo, *As vítimas-algozes*, além de também fazer referência ao *outro* para sua crítica à escravidão – "O patriotismo se revolta ao simples imaginar do insulto à soberania nacional" (MACEDO, 2005, p. 7), sobre a necessidade de o Brasil fazer a abolição, antes que alguém o obrigue – apresenta traços de um tipo de visão que terá continuidade em *O cortiço*: a visão de que as elites locais devem levar adiante o processo de desenvolvimento nacional a despeito das camadas populares. Isto se evidencia, na construção das três narrativas, com a eleição de um narratário que se distingue ser da classe senhorial, detentora de escravos, que é instado a

fazer a abolição, senão por melhor motivo, porque a escravidão é daninha à família patriarcal brasileira. Porém, isto tem por base a imagem do paradigma europeu, ou seja, o projeto de integração do país ao nível das nações ditas civilizadas, ainda que à custa de uma multidão de libertos que seriam jogados à própria sorte. Em *O cortiço*, algo semelhante ocorre: se o estrangeiro português é recusado como explorador e se os habitantes locais do cortiço são inaptos para serem atores deste desenvolvimento, qual poderia ser este ator senão o próprio homem das elites que, se está no mesmo *meio* degenerador, segundo a visão determinista, não compartilha da degeneração do trabalho e tampouco – em teoria – da *raça*? O trabalho é posto como próprio de uma camada social, os negros escravos e, além disso, os socialmente negros, ou seja, o homem ainda que livre, pobre, dependente de um tipo de ocupação que, na época, era própria ao negro – equiparado aqui à condição de escravo –, pode ser identificado na narrativa em um tom de degeneração, algo explicável, pois, pela visão negativa do trabalho do tempo. Desse modo, ainda que ausente da narrativa, o narratário das elites parece se ocultar por trás desta visão extremamente negativa do meio e da população local, determinando o modo de construção desta narrativa e o que ela parece apontar para além desta visada pessimista.

A relação entre a necessidade de engendrar uma alternativa nacional e a dependência frente aos influxos externos também se apresenta na crítica. Críticos como Herculano, Denis, Garrett, influenciaram muito na construção do projeto de país e de como este seria feito; a necessidade, colocada por estes, da referência à natureza, por exemplo, já será fato consumado na crítica de um Araripe Junior, por exemplo. Este possui um ensaio sobremaneira interessante sobre a formação do naturalismo brasileiro e sua diferenciação frente ao europeu, chamado “Estilo tropical: a fórmula do naturalismo brasileiro”. Neste, a visada será positiva frente à “incorreção” do estilo do naturalismo brasileiro, em contraposição ao europeu, que seria típico de países tropicais, dando continuidade, ainda que em outro método, no projeto de construção da nação. Araripe Júnior parece representar, deste modo, um elo de ligação bastante profícuo com o romantismo: como este, eleva a natureza a fator diferenciador positivo; no entanto, também compartilhou de suas contradições a partir da apropriação de um olhar do outro, impregnado de exotismo, temperado ainda com as teorias racistas do século XIX. Outro crítico que também merece atenção é Sílvio Romero: como Araripe, foi filho de sua época, e revela em suas obras problemas que estarão presentes na produção romanesca do naturalismo brasileiro. Neste sentido, ambos deverão também ser objeto de análise, de maneira a investigar como este processo se deu na crítica, estabelecendo suas relações com a produção literária.

Estas são as hipóteses que foram levantadas até agora no desenvolvimento da pesquisa. Note-se, pois, que elas apontam para uma leitura que relacione o modo de construção formal das representações do país na literatura oitocentista, com base nas relações que mutuamente são estabelecidas com o processo social. Para além, pois, de uma desconstrução de um discurso ou prática típica daquele período – o que por si só seria vazio –, visa-se aqui estudar as próprias bases do tipo de representação do país realizada nos oitocentos, cuja confluência, como dito, se encontra em *O cortiço*.

Referências

ARARIPE JÚNIOR, T. A. *Araripe Júnior*: teoria, crítica e história literária. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos; São Paulo: EDUSP, 1978.

AZEVEDO, A. *Aluísio Azevedo*: ficção completa em dois volumes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. 2 v.

BOSI, A. *Dialética da colonização*. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
CANDIDO, A. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
_____. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000a. 2 v.
_____. *Literatura e sociedade*. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000b. (Grandes Nomes do Pensamento Brasileiro).
_____. "Duas vezes 'A passagem do dois ao três'". In: _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. p. 51-76.
HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.
LUKÁCS, G. *Ensaios sobre literatura* 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968a.
_____. *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968b.
_____. "O romance como epopéia burguesa". In: *Ensaios Ad Hominem*, São Paulo, n. 1, v. 2, Estudos e edições Ad Hominem, 1999.
MACEDO, J. M. *As vítimas-algozes*. 4 ed. Porto Alegre: Zouk, 2005.
MÉRIAN, J. *Aluísio Azevedo, vida e obra*: o verdadeiro Brasil do século XIX. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo; Banco Sudameris Brasil; Brasília: I.N.L, 1988.
PRADO JÚNIOR, C. *História econômica do Brasil*. 20 ed. São Paulo: Brasiliense, 1977.
ROMERO, S. *História da literatura brasileira.* 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. v.5.
SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. 5 ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
ZOLA, É. *O romance experimental e o Naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

O *PROMENEUR* ROMÂNTICO

Karina de Oliveira (FAPESP)
Guacira Marcondes Machado Leite
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários- Araraquara

Esta pesquisa tem por objetivo explorar as características formais e temáticas associadas à figura do *promeneur* (caminhante) na literatura romântica francesa, desde Jean-Jacques Rousseau até suas manifestações tardias, como é o caso de Gérard de Nerval.
No presente artigo, vamos apresentar as informações mais relevantes coletadas até o momento no que concerne à distinção e atuação do *promeneur* no contexto do romantismo francês.
Figura moldada pela produção literária de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), o *promeneur* ficou estreitamente ligado à imagem e memória do filósofo genebrino que, pela audiência alcançada já no seu tempo, pode ter ocasionado uma tradição nesse sentido. O objetivo de nossa pesquisa é averiguar essa possível repercussão, verificar se a possibilidade aflui em fato concreto, ou seja, se outros autores retomaram e desenvolveram o modelo rousseauniano (se sim, de que forma o fizeram), e, finalmente, se é possível falar do *promeneur* como um tipo representativo da subjetividade romântica.
Posto que temos em Jean-Jacques Rousseau o expoente maior, arquetípico, do *promeneur* literário, é devido, antes de mais nada, identificar na sua obra os elementos

principais, necessários para delinear, por força e contraste, as características essenciais do sujeito caminhante. O título de base para essa finalidade é *Les rêveries du promeneur solitaire* (1782) – mesmo que Rousseau tenha antecipado algumas reflexões sobre o caráter do sujeito errante em outras obras. É nas *Rêveries*, tida como última obra do autor, que o *promeneur* se dá a conhecer de modo pleno, profundo e soberano, como aquele que, enfim, proclama a sua independência subjetiva.

Independência esta, desejada ardentemente, anunciada como efetiva, mas constantemente posta em dúvida por outras asserções, que irrompem aqui e ali no texto das *Rêveries*. O *promeneur* rousseauniano tem por gesto fundador a ruptura ideológica com a sociedade, a negação de tudo aquilo que não é ele mesmo – culminância da subjetividade que vinha sendo firmada, de modo mais ou menos categórico, nas obras anteriores de Rousseau.

Por razões que são pouco explicitadas, o *promeneur* manifesta um grande desgosto relativamente aos seus contemporâneos – os quais designa como "perseguidores", e caracteriza como seres falsos, de atitudes incoerentes e egoístas.

À imagem de seus contemporâneos, o *promeneur* contrapõe a sua mesma, vitimado pelos disparates alheios, banido para sempre da convivência social, tentando não sucumbir e não deteriorar também o seu espírito já confuso. Assim, solitário por opção (ou por falta de), ele procura, em suas caminhadas pela natureza, restabelecer o contato com sua própria natureza, isto é, com aquele ser liberto dos imperativos externos, sociais. Nessa empresa mística, porque contemplativa, e arcaizante, na medida em que remonta ao originário, o *promeneur* funda sua existência, a ela devota seus dias, suas caminhadas e devaneios.

Quanto a esses dois "atos" (se assim se pode chamá-los), caminhar e devanear, é preciso dizer que são, ambos, bastante reveladores da disposição mesma do sujeito em questão: as caminhadas realizadas pelo *promeneur* são, mais exatamente, passeios, andança sem rumo ou objetivo, o que concorda perfeitamente com o estado de devaneio. E tanto um como o outro revelam uma disposição à vagueza, ao ócio, à leveza do viver sem objetivos e obsessões. O ideal do *promeneur* rousseauniano é o do estar aí, aberto para as pequenas surpresas do caminho, suscetível ao mundo, sensível à linguagem da natureza, que é também linguagem originária, divina. A *deuxième promenade* das *Rêveries* elucida ainda que o que se deseja é uma espécie de fruição nirvânica do presente (ou, mais ainda, do atemporal), por meio do esquecimento de si e do abandono do pensamento. Os devaneios seriam, então, uma alternativa para este outro estado muito pouco ordinário.

Esse descompromisso fundamental determina inclusive a própria forma do texto rousseauniano. Uma *promenade* nasce de um impulso, de uma idéia ou imagem que impele o *promeneur*; sustenta-se pelo ritmo dos seus passos e pensamentos, em uma unidade orgânica que se insinua no texto, corrido ou flutuante, exclamativo e afetado ou descritivo e meditativo; assim também, as *promenades* terminam inadvertidamente, sem vistas à conclusões bem marcadas.

Solidão, meditação e devaneio, esquecimento de si, abandono ao presente imediato e à natureza circundante são, portanto, alguns dos aspectos fundamentais que definem a experiência do *promeneur* rousseauniano, todos eles, em algum ponto, mostram-se relacionados com a ação de caminhar: é pela caminhada que se chega ao isolamento; o movimento aí embutido favorece os devaneios que, quando chegam a transmutar-se em meditação, propiciam o esquecimento de si e a vivência do presente absoluto.

Entende-se, pois, que o deslocamento não só é o fundamento primeiro na instauração da própria identidade do *promeneur*, mas também que se trata de um elemento catalisador

na sua expressão literária. O deslocamento, para ele, não é acessório ou periférico, mas vital.

O *promeneur* rousseauniano, contudo, surgiu em um momento histórico em que as caminhadas, num sentido bem genérico, eram intensamente praticadas, tanto por escritores, como por outras ordens de intelectuais, e mesmo pela aristocracia ociosa.

Para explicar esse fenômeno é preciso lembrar do advento do enciclopedismo que marcou a França da segunda metade do século XVIII. Até então negligenciado em favor da Itália, com sua imperiosa herança da Antiguidade Clássica, o território francês começa a ser redescoberto pelos próprios franceses, a partir das pesquisas promovidas pelo enciclopedismo.

Foi o momento em que botânicos, herborizadores, etnólogos, filólogos e filósofos, principalmente, se locomoviam para as diversas regiões da França, a fim de fazer levantamentos exaustivos das características locais, dos hábitos e peculiaridades de cada grupo social, dos monumentos históricos e naturais, enfim, dedicando-se à composição de um monumento do saber.

Nada mais distante, portanto, das inclinações do *promeneur* rousseauniano que esses deslocamentos motivados por finalidades práticas, metodicamente conduzidos e que passam longe das verdadeiras preocupações do homem natural.

É só a partir de 1780, assegura Giles Bertrand (2003, p.51), que a erudição começa a dar lugar ao sentimento: *[...] la dimension sentimentale assure cependant la transition entre le voyage érudit et encyclopédique et le voyage romantique. Dès les années 1780 se développe dans des récits de voyage qui laissent au territoire décrit sa primauté une volonté de peindre aussi des sensations.* O eixo de diferenciação apontado por Bertrand coincide com a época da publicação das *Rêveries* e com as mais insignes manifestações do pré-romantismo francês, o que é digno de nota.

É, talvez, devido assinalar uma maior importância de Rousseau neste momento de transição, do que de Chateaubriand, o outro representante por excelência do pré-romantismo na França. Isso porque o autor do *Génie du christianisme*, nos textos em que se dedica a relatar suas andanças/viagens, que aliás não foram poucos, recai frequentemente em uma série de convenções e citações livrescas, relativizando a expressão subjetiva por meio da recorrência à experiências alheias. O artigo de Roland Le Huenen é bastante convincente nesse sentido: "*Il devient parfaitement évident que le principe de composition de ce récit de voyage réside en un montage de citations dont la conséquence est d'occulter jusqu'à la présence même du référent.*" (2003, p. 22)

Entre as últimas décadas do século XVIII e as primeiras do século XIX, a expressão subjetiva nos relatos de viagem naturalmente foi ganhando espaço para, a contar de 1730, culminar na moda dos *souvenirs de voyage*.

Esse tipo de literatura, praticada por autores como Lamartine, Stendhal, Nerval, entre outros, apesar de ter vários pontos em comum com o que vimos sobre as prerrogativas do *promeneur*, não compartilha do essencial com este. Para se ter uma idéia do quão o peso das diferenças ultrapassa o das semelhanças, basta mencionar dois aspectos: como o *promeneur* de Rousseau, é freqüente que os autores desses *souvenirs* asseverem, caprichosamente, que não escrevem senão para eles próprios (eis aí uma semelhança pontual); por outro lado, o elemento central na literatura dos *souvenirs*, que evidentemente é a própria lembrança, diverge fundamentalmente do seu correlato na arte do *promeneur*, os devaneios. Enquanto a lembrança pretende resgatar um passado terminado, para restaurar as alegrias que ele encerra, o devaneio, como já indicamos, inscreve-se no presente imediato e ainda que por vezes enverede pelas vias da lembrança, não há aí uma decorrência natural, e sim um devaneio mal sucedido (temos, portanto, uma diferença substancial).

Com essas colocações ficam sintetizados alguns dos paralelos que fizemos até então, no curso de nossa pesquisa, os quais nos permitem ir delineando as peculiaridades do *promeneur* rousseauniano. A princípio, realizamos uma leitura direcionada tão somente para o texto de Rousseau. Em seguida, tratamos de indicar os contrastes de sua criação relativamente a outras realizações análogas – porque fundadas no deslocamento espacial –, concorrendo também para uma definição do sujeito em questão – no caso, uma definição pela negação. O *promeneur* não é um viajante preocupado com descrições do mundo circundante; não compõe declaradamente sua subjetividade a partir de fragmentos emprestados a outrem; bem como, não se confunde com os narradores dos *souvenirs de voyage* românticos.
Essas inferências, em todo caso, não devem ser tomadas como absolutas e irrevogáveis. Antes, constituem dados primários, que nos dão alguns direcionamentos úteis, mas que deverão estar sujeitos a revisão constante durante todo o processo de pesquisa.

Referências

BERTRAND, Giles. Aux sources du voyage romantique: le voyage patriotique dans la France des années 1760-1820. In: GUYOT, Alain; MASSOL, Chantal (orgs.) **Voyager en France au temps du romantisme**: poétique, esthétique, idéologie. Grénoble: ELLUG, 2003.

LE HUENEN, Roland. Le voyage romantique: de la lecture à l'écriture. In: GUYOT, Alain; MASSOL, Chantal (orgs.) **Voyager en France au temps du romantisme**: poétique, esthétique, idéologie. Grénoble: ELLUG, 2003.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Les rêveries du promeneur solitaire**. Paris: Flammarion, 1997.

LITERATURA, REPRESENTAÇÃO E HISTÓRIA – A OBRA DE PAULO CORRÊA DE OLIVEIRA

Katiane Iglesias Rocha Araujo
Luiz Gonzaga Marchezan
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

> "Não é o mundo um teatro, de que as salas de espetáculo são apenas miniaturas?"
> Machado de Assis

O teatro do mundo no mundo do teatro

A representação do mundo na literatura tem ocupado lugar de relevância entre os temas de teoria literária. Pensar, também, sobre como a representação se configura em cada um dos gêneros literários pode ressaltar as particularidades de cada um desses gêneros, revelando aspectos textuais, que contribuem para uma visibilidade maior da

composição do mundo por meio da linguagem literária; e aspectos não textuais, como aqueles que vêm à existência por meio do espetáculo teatral.

Entre os gêneros literários, a saber o narrativo, o lírico e o dramático, optou-se em privilegiar este último, por questões que se debruçam especificamente sobre a representação – o teatro, como a forma de arte, está mais diretamente ligado ao processo mimético, uma vez que traz em sua essência a representação.

O mundo do teatro reflete em si o teatro do mundo (ROSENFELD, 1996, p. 24). Talvez seja essa a razão pela qual o drama seja tão eminentemente propício para se observar o processo de composição por meio da *mímesis*. Sobre isso, Márcia Valéria Zamboni Gobbi (2003, p. 176) comenta:

> Para nenhuma outra forma de manifestação estética parece cair tão bem o termo *representação* como para o teatro: até o linguajar mais comum, não especializado, fala em representação ao se referir ao espetáculo teatral.

Pode-se destacar, ainda, que o grande sistematizador da *mímesis* antiga, Aristóteles, não ao acaso, dedicou seus estudos sobre a *mímesis* à tragédia grega, onde indubitavelmente encontram-se os germens do gênero dramático. Da mesma maneira, a máscara, tão presente na cultura helênica, tornou-se símbolo do teatro não coincidentemente, pois traz em si a alteridade, colocando-se instantaneamente como representação, como mediação entre o que esconde e o que deixa transparecer.

Cabe ressaltar que o teatro envolve, necessariamente, duas ambiências: a do texto em si, que diz respeito à Literatura; e a do espetáculo que, para além do signo lingüístico, envolve também o signo teatral, campo do espetáculo. Anatol Rosenfeld (1996, p. 24) evidencia a interdependência existente entre ambas as ambiências ocupadas pelo teatro, o que não pode, todavia, sobrepor-se às singularidades das linguagens artísticas envolvidas:

> O que importa verificar é que a peça como tal, quando lida e mesmo recitada, é literatura; mas quando representada, passa a ser teatro. Trata-se de duas artes diferentes, por maior que possa ser a sua interdependência. A literatura teatral vira teatro literário; o que era substantivo passa a ser adjetivo, o que era substância torna-se acidente.

Ao extrapolar o universo puramente lingüístico da Literatura, a linguagem do teatro salta aos olhos, dando às palavras novo campo de atuação. Com isso, evidencia-se a representação em si, âmago do espetáculo e essência da *mímesis.* Dessa forma, pensa-se aqui o teatro como a arte da representação por excelência, como colhido em palavras de Gobbi, já citadas anteriormente. Assim, é possível chegar ao conceito de *mímesis* ligado diretamente à representação, como forma de enfatizá-la como criação e não mais

como cópia, réplica referencial. Ressalta-se que se considera aqui a *mímesis* como criação, seja no *mímema* literário ou no teatral, mas há um direcionamento mais visível, mais aguçado no segundo.

No teatro, o mundo imaginário, resultante da *mímesis*, "apresenta-se de forma quase direta, sem as numerosas mediações da literatura" (ROSENFELD, 1996, p. 25). Isso ocorre devido ao fato de que

> [...] no teatro o que "funda" o espetáculo – e o que é dado à percepção imediata – são os atores e cenários *visíveis.* Através deles são quase-dados, quase-percebidos, a ponto de quase não se notar a mediação, as personagens e o espaço da ficção teatral (ROSENFELD, 1996, p. 25) [grifos do autor].

Em palavras de Luiz Costa Lima (2000, p. 57), "a *mímesis* é teorizável a partir do confronto (mental e inconsciente) do gesto, da atitude, da inflexão da voz, da disposição do objeto, em suma, do *mímema,* em que se perfaz [...]". E isso está mais vivo e evidente no teatro.

Já na Literatura, o que se evidencia é a linguagem em si. Constituída das palavras, a Literatura é delas dependente, é a seqüência das letras, palavras, orações, parágrafos ou versos que formam seu corpo, que lhe dão vida. É o que assevera Anatol Rosenfeld (1996, p. 25):

> [...] o que "constitui" de fato a obra literária é a seqüência das unidades significativas projetadas pelas palavras e orações. A partir deste processo muito mediado e através de várias outras mediações constitui-se na mente, ou seja, na imaginação do leitor ou ouvinte, o mundo imaginário da ficção literária.

A literatura, enquanto arte das palavras, sustenta-se nelas para ter existência. O texto teatral parte desse contexto, mas o ultrapassa ao tornar-se espetáculo teatral, na medida em que não estará mais exclusivamente composto do signo lingüístico.

A *mímesis* no contexto do teatro mostra-se escancarada. A representação do mundo coloca-se como o que é, de fato: representação. Com isso, o teatro do mundo, com suas representações sociais, co-habita o mundo do teatro, sem, por isso, sobrepor-se a ele. O que se evidencia, então, é a *mímesis* como possibilidade de criar uma realidade independente, que se coloca como um mundo em si, ainda que inventado – o mundo da ficção.

Nesse ponto pode-se falar na invenção da realidade por meio da arte, confrontando fato e ficção, criando-se uma leitura tangente da tradição e da história formalizadas na sociedade. Aqui a *mímesis* irá atuar não somente sobre a natureza, mas também sobre a maneira como o homem enxerga e dá significado a essa natureza. As

representações sociais situam-se no campo do imaginário social, que será, também, matéria prima da criação artística, mesmo que em uma versão desviante.

A dramaturgia de Paulo Corrêa de Oliveira

Dadas as assertivas discorridas, adentramos ao contexto teatral da obra de Paulo Corrêa de Oliveira. Por meio da invenção advinda do processo mimético, o teatrólogo inventa uma tradição para o que já conhecia. Nota-se que o autor parte sim de um pré-dado, mas não se limita a ele, uma vez que, em sua produção teatral, focaliza a realidade sociocultural do Estado, resgatando fatos e personagens históricos, aspectos da cultura, no âmbito da tradição local. Para tanto, observamos que há em suas obras o trabalho com história e ficção.

Nas obras de Paulo Corrêa de Oliveira o traço histórico aparece como possibilidade de se resgatar, ou criar, uma tradição local. Tanto dos fatos tidos como realidade, como daqueles totalmente perpassados pela invenção, surge uma proposta de se repensar a identidade local. O autor busca oferecer ao leitor um panorama das formas culturais nas quais suas criaturas dramáticas se articulam, tendo produzido ao todo vinte peças, no período que compreende os anos de 1978 a 1997, podendo-se notar já nos títulos esse olhar sobre a realidade local, pelo resgate de aspectos históricos e culturais: *Estamos aí* (produzida em co-autoria com os alunos do Centro de Educação Rural de Aquidauana - CERA - 1978); *Retirada da Laguna, Revivida* (1979); *Quem ouvir, favor avisar* (1980); *De um povo heróico, o brado Kadiwéu* (1981); *Cara e coragem* (1982); *Era uma vez... Xerez* (1983); *Um certo Capitão Silvino Jacques* (1984); *Divina MS Comédia* (1985); *Tempo de Taunay* (1986); *Um Trem para o Pantanal* (1987); *Fronteiridade* (1987); *Dom Quixote, a Peça* (1988); *Terras Terena* (1990); *O Afeto que se Encerra* (1991); *Gran Circo Centenário* (1992); *Morte Kaiowá* (1993); *Canivete 34-36* (1994); *Mate e Vida Tereré* (1995); *Cine Glória* (1996); *Alegria* (1997).

Ao enfocar o aspecto cultural, Paulo Corrêa desenvolveu em suas peças uma temática, acreditamos, sul-mato-grossense, buscando as “raízes da cultura local”, muitas vezes desconhecida pela maior parte da população do Estado. A partir do resgate da história local, contrasta o discurso histórico e o literário, ou aquilo que se põe como verdadeiro frente à criação. O teatrólogo revê a história por meio de suas produções, e relê a literatura, em peças que dialogam com a literatura brasileira, como a Retirada da Laguna; com a literatura ocidental, com intertextos de Gabriel Garcia Marques, e do

Quixote, de Cervantes. Há também Peças dedicadas ao teatro nacional, na figura de Rubens Corrêa, na peça "Alegria", dedicada a esse ator e diretor do teatro brasileiro. A proposta de uma leitura do termo *mímesis* que se situe na interface da referência e da imanência da obra de arte reitera a independência da obra em relação ao seu exterior, por conceber ela outra natureza, a artística, mesmo apresentando pontos de partida não provenientes da linguagem artística pura.

O teatro de Paulo Corrêa de Oliveira desperta a emoção, desde o riso, em situações cômicas do dia-a-dia, à reflexão sobre situações trágicas da realidade humana. A representação de aspectos da cultura local aparece como forma de aproximar o público ao espetáculo, trazendo à tona significações culturais já arraigadas à fantasia de uma identidade, para nós, ainda, sem estudo. Segundo o teatrólogo[14], seus textos foram imaginados para serem de fato representados, e se tornaram plenos e completos somente com a representação. Ao escrever, já considerava a atmosfera que seria criada no palco, os gestos e as expressões a serem explorados pelos atores, a organização do cenário, o efeito sobre o público, etc., mostrando que o texto dramático, assim como o texto literário, constitui um espaço em que tais representações e imagens podem ser visualizadas em sua ficcionalidade.

Paulo Corrêa de Oliveira, em suas produções, busca focalizar a realidade sócio-cultural do Estado, resgatando fatos e personagens históricos, reapresentando aspectos da cultura, reinventando, como já dissemos, a tradição local. Seus textos foram escritos anualmente e desenvolvidos como atividade em sala de aula no CERA. Percebe-se, na estrutura das peças, desde o número de atores, ao emprego do cômico, uma adaptação ao contexto de produção e de encenação.

O autor demonstra, a partir dos temas selecionados para as peças, preocupar-se com o aspecto histórico dos fatos retomados na ficção, mas não de forma limitadora. Assim, utiliza-se de pesquisa histórica em relação aos fatos, como meio de produzir um efeito de veracidade, com acréscimo de novos valores, atualizando-os.

Dessa forma, pela retomada da tradição histórica Paulo Corrêa de Oliveira consegue, a partir das representações sociais, já conhecidas de seu espectador, chegar à re-invenção de uma tradição local, por meio da representação. Evidencia-se, pois, em suas peças o emprego da *mímesis* como recurso criativo, que até pode ter um ponto de

[14] Comunicação pessoal do autor (14 de junho de 2003), em entrevista informal.

partida não literário, mas que, pela transformação que dele faz, assume papel autônomo, inventado uma realidade que concerne ao contexto artístico.

Referências

ANDRADE, Mário de. Regionalismo. In: SCHAWRTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Iluminuras/Edusp/Fapesp, 1995. p. 484.
AUERBACH, Erich. *Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução: George Bernard Sperber. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
BOSI, Alfredo. Plural, mas não caótico. In: _____. *Cultura brasileira: temas e situações*. 4.ed. São Paulo: Ática, 2002. p. 7-15.
CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira. In: _____. *Metalinguagem e outras metas – ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 231-255.
CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989.
_____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.
COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
COSTA, Maria de Fátima. *A história de um país inexistente: Pantanal entre os séculos XVI e XVIII*. São Paulo: Estação Liberdade, Kosmos, 1999.
GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução: Fernando Cabral Martins. 3.ed. Lisboa: Vega, 1995.
GOBBI, M. V. Z. . A reviravolta: o drama que brota do chão da história. In: Lídia Fachin; Maria Celeste Consolin Dezotti. (Org.). *Teatro em debate*. 1 ed. São Paulo; Araraquara: Cultura Acadêmica; Laboratório Editorial - FCL/UNESP, 2003, v. 1, p. 161-177.
GUINSBURG, Jaco. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. (Org.). *A invenção das tradições*. Tradução: Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
IBANHES, Brígido. *Silvino Jacques: o último dos bandoleiros, o mito gaúcho sul-matogrossense*. 3.ed. Campo Grande: Ed. UFMS, 1997.
LIMA, Luiz Costa. Representação social e mímesis. In: _____. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 216-236.
_____. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
_____. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
LONTRA, Hilda Orquídea Hartmann. A idéia de regional na produção literária. In: SILVA, Elena Garcia da; LARA, Gláucia Muniz Proença; MENEGAZZO, Maria Adélia (Org.). *Estudos de linguagem: inter-relações e perspectivas*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2003. p. 105-117.
MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande: CECITEC/UFMS, 1991.

_____. Regionalismo: local da cultura/cultura local. In: SILVA, Elena Garcia da; LARA, Gláucia Muniz Proença; MENEGAZZO, Maria Adélia (Org.). *Estudos de linguagem: inter-relações e perspectivas*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2003. p. 159-166.
_____. Representações artísticas e limites espaciais: o regionalismo revisitado. In: RUSSEF, Ivan; MARINHO, Marcelo; NOLASCO-SANTOS, Paulo Sérgio (Org.). *Ensaios farpados: arte e cultura no pantanal e no cerrado.* 2.ed.Campo Grande: Letra Livre/UCDB, 2004. p. 29-35.
_____. Representações literárias de Mato Grosso: o europeu, o latino americano, o brasileiro e o mato-grossense. In: NOLASCO-SANTOS, Paulo Sérgio (Org.). *Literatura comparada: interfaces e transições*. Campo Grande: UCDB/UFMS, 2001. p. 113-122.
OLIVEIRA, Paulo Corrêa de. *Alegria*. 1997. Texto fotocopiado. 29 páginas.
_____. *Cara e coragem*. 1982. Texto fotocopiado. 49 páginas.
_____. *Era uma vez... Xerez.* 1983. Texto fotocopiado. 33 páginas.
_____. *Fronteiridade*. 1988. Texto fotocopiado. 38 páginas.
_____. *Morte Kaiowá* 1993. Texto fotocopiado. 25 páginas.
_____. *O afeto que se encerra*. 1991. Texto fotocopiado. 41 páginas.
_____. *Tempo de Taunay*. 1986. Texto fotocopiado. 38 páginas.
_____. *Um certo capitão Silvino Jacques*. 1984. Texto fotocopiado. 39 páginas.
_____. *Um trem para o Pantanal*. 1987. Texto fotocopiado. 44 páginas.
_____. Paulo Corrêa de Oliveira: ensino, pesquisa e teatro. In: SENRA, Kelson Vieira; HOELZ, Eneida (Coord.). *Arquiteto faz projeto e também faz...* Rio de Janeiro: Federação Nacional dos Arquitetos e Urbanistas, s.d. p. 115-117.
RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
ROSA, Maria da Glória Sá; MENEGAZZO, Maria Adélia; RODRIGUES, Idara Negreiros Duncan. *Memória da arte em MS: histórias de vida*. Campo Grande: UFMS/CECITEC, 1992.

O REALISMO MÁGICO E OS SÍMBOLOS EM *IL BARONE RAMPANTE*, DE ITALO CALVINO.

Kelli Mesquita Luciano
Karin Volobuef
Claudia Fernanda de Campos Mauro
Programa de Pós-graduação em Estudos Literários - Araraquara.

Introdução e justificativa

A extensa produção de Italo Calvino (1923-1985) inclui contos, romances, ensaios, entre outros. Uma de suas obras de destaque é a trilogia *I Nostri Antenati* (1950-1960), em que estão reunidos os romances “Il visconte dimezzato” “Il barone rampante” e “Il cavaliere inesistente”. Trata-se de textos pontuados de situações e

personagens sobrenaturais, e ambientados em lugares imaginários. Almejamos a discussão das características que aproximam *Il barone rampante* ao realismo mágico, além de abordarmos algumas questões simbólicas.

Na análise de *Il barone rampante* evidenciam-se as incertezas, o conflito entre o interior do indivíduo e a realidade externa – o que se expressa mediante a ocorrência de acontecimentos insólitos. O enredo se passa no século XVIII e os acontecimentos nos são relatados pelo narrador-personagem Biágio de Rondó, irmão mais novo do protagonista Cosme de Rondó, filho de uma família da aristocracia decadente em terras genovesas. O protagonista discute com seu pai, o Barão Armínio de Rondó, e por causa desse desentendimento passa a morar na copa das árvores, de onde nunca mais desce até o resto de sua vida. A partir desse evento, Calvino aborda questões existenciais, que traduzem a busca por uma totalidade inatingível, a fragmentação do homem contemporâneo, a ruptura com a sociedade tradicional e a recusa dos papéis por ela atribuídos ao indivíduo. É amplo o leque formado por esses aspectos – que inclusive não excluem a interface com eventos da realidade sócio-histórica da Itália na primeira metade do séc. XX.

Objetivos e metodologia

Nosso objetivo é o estudo do realismo mágico e dos elementos simbólicos presentes em *Il barone rampante* (1957). Trata-se de um texto com características de vários gêneros próximos entre si - fantástico, maravilhoso e o realismo mágico. Por isso, uma das etapas de nossa investigação foi o desenvolvimento de um pequeno estudo sobre esses gêneros, haja vista que eles têm muitos elementos próximos ou em comum. Com isso, pretende-se entender melhor a adequação do romance ao realismo mágico. Para tanto, será realizada a análise dos elementos sobrenaturais e insólitos da narrativa, partindo-se das teorias de estudiosos como Coalla, Spindler, Todorov, Roas, Chiampi, Menton, etc.; e a análise dos elementos simbólicos conforme Todorov e Goethe.

Para a investigação dos símbolos presentes nessa narrativa, utilizaremos *Teorias do símbolo*, em que Todorov relaciona o símbolo à interpretação e a significação à

percepção/compreensão da manifestação artística. Ressalta que duas simbolizações nunca serão idênticas porque descrevem não o universo do texto em si, mas o universo transformado pela psiquê do leitor individual. Os fatos simbolizados são interpretados e variam de um sujeito para o outro. A simbolização é entendida por ele como posterior à compreensão.

Todorov elucida que:

> [...] depois que construímos os eventos que compõem uma história, nós começamos a tarefa de reinterpretar. Isto permite que construamos não apenas as 'personalidades' das personagens, mas também os sistemas de valores e idéias subjacentes ao romance. (TODOROV, 1996, p. 250)

Para Wolfgang Goethe, em *Escritos sobre arte*, o símbolo é uma forma de representação artística completa em si mesma, que nos sensibiliza imediatamente, contém o universal no particular, pois, é polissêmica. Para o mesmo autor:

> Por meio de um sentimento profundo que, quando é puro e natural, coincidirá com os melhores e supremos objetos e, no melhor dos casos, os fará simbólicos. Os objetos representados dessa maneira parecem existir meramente por si mesmos e são, todavia, profundamente significativos, e isso devido ao ideal, que sempre implica uma universalidade. Se o simbólico, além da representação, ainda testemunha algo, isso sempre ocorrerá de modo indireto. (GOETHE, 2005, p.81)

Outra etapa do estudo terá em vista a peculiaridade da ficção calviniana. Para conhecê-la melhor, diversos comentadores e especialistas de sua obra serão consultados, merecendo destaque Asor Rosa, Bonura, Manacorda, entre outros.

Resultados e discussões

Uma mesma obra pode apresentar características de mais de um gênero, conforme lemos em Todorov, que em *Introdução à literatura fantástica* afirma:

> [...] não há qualquer necessidade de que uma obra encarne fielmente seu gênero, há apenas uma probabilidade de que isso se dê. Isto é o mesmo que dizer que nenhuma observação das obras pode a rigor confirmar ou negar uma teoria dos gêneros. (TODOROV, 1975, p. 26)

De acordo com o mesmo autor:

> Num mundo que é exatamente o nosso, aqueles que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis, ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos. (TODOROV, 1975, p. 30)

Vamos agora, comentar as características distintivas do gênero fantástico no século XIX e na contemporaneidade, primeiramente, com base em *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares,* de Coalla (1994, p.107) ela esclarece que o fantástico do século XIX, apresenta transgressões referentes ao campo semântico, ao passo que, no fantástico da contemporaneidade, percebe-se o esgotamento das situações escandalosas, surpreendentes, destaca como infração, a ruptura da organização dos conteúdos, no nível sintático. A aparição de fantasmas não é mais um fator determinante para a classificação de um texto como fantástico.

David Roas, em *Teorias de lo fantástico* (2001, p.276), trata a distinção do fantástico do século XIX em relação ao fantástico contemporâneo, optando por denominar este último como “neofantástico”. O mesmo autor esclarece que o fantástico do século XIX buscava provocar medo no leitor, ao passo que, isso não ocorre no “neofantástico”. Neste são narradas situações insólitas que geram uma perplexidade, uma inquietação, mas, na realidade, sua intenção é outra. Geralmente, são empregadas metáforas que visam expressar acontecimentos sem explicação racional, pois escapam da linguagem da comunicação habitual, isto é, não podem ser explicadas pelas leis naturais, além de irem contra os conceitos científicos.

Há diversas definições de maravilhoso, dentre elas utilizaremos as de Irlemar Chiampi, Tzvetan Todorov e David Roas.

Para Chiampi:

> Tradicionalmente, o maravilhoso é, na criação literária, a intervenção de seres sobrenaturais, divinos ou legendários (deuses, deusas, anjos, demônios, gênios, fadas) na ação narrativa ou dramática [...] É identificado, muitas vezes, com o efeito que provocam tais intervenções no ouvinte ou leitor (admiração, surpresa, espanto, arrebatamento). (CHIAMPI, 1980, p. 49)

Outra consideração da estudiosa é sobre a aceitação do sobrenatural no gênero mravilhoso: "Nos contos maravilhosos (com ou sem fadas), não existe impossível nem o escândalo da razão: tapetes voam, galinhas põem ovos de ouro, cavalos falam, príncipes viram sapos e vice-versa" (CHIAMPI, 1980, p. 49).Todorov, assim como Chiampi considera que:

> No caso do maravilhoso os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. (TODOROV,1975, p. 59-60)

Roas chama a atenção para a concepção de maravilhoso:

> Maravilhosa no sentido de que a realidade cotidiana esconde uma segunda realidade que não é nem misteriosa, nem transcendente, nem teológica, mas que é profundamente humana, todavia por uma série de equívocos ficou escondida atrás de uma cultura, na qual existem maravilhas, mas também profundas aberrações [...]. (ROAS, 2001, p. 275, tradução nossa)[15]

[15] *"Maravillosa en el sentido de que es la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es ni misteriosa, ni trascendete, ni teológica, sino que es profundamente humana, pero que por una serie de equivocaciones ha quedado como enmascarada atrás de una cultura en la que hay maravillas, pero también profundas aberraciones [...]"* (ROAS, 2001, p. 275).

Outro gênero que precisamos abordar para nossa análise de Calvino é o realismo mágico. Como base teórica, um texto central para nosso estudo é “Realismo mágico: uma tipologia”, artigo de William Spindler. O termo surgiu na década de 1920, sendo que o primeiro a empregá-lo foi o crítico de arte alemão Franz Roh. Este aplicou o termo a pintores que trabalhavam na Alemanha, após a Primeira Guerra Mundial, e que negavam o Expressionismo, tendência que dominou a arte alemã no pós-guerra.

Embora considere difícil classificar a obra de Calvino, Spindler (manuscrito, p.8) aproxima a narrativa em questão da variedade metafísica do realismo mágico, haja vista que a história parte de uma situação inicial absurda e prossegue nessa linha em direção a um final imprevisto:

> Em literatura, Realismo Mágico Metafísico é encontrado em textos que induzem a um senso de irrealidade no leitor pela técnica do *Verfremdung* (estranhamento), por meio do qual uma cena familiar é descrita como se ela fosse algo novo e desconhecido, mas sem lidar explicitamente com o sobrenatural, como por exemplo, em *O processo* de Franz Kafka (1925) e *O castelo* (1926); **O deserto dos tártaros** de Dino Buzzati (1940) [...] (SPINDLER manuscrito, p.5, grifo do autor)

Sobre o romance *Il barone rampante*, Spindler coloca que:

> [...] O barão nas árvores (1957) conta a estranha, mas não completamente impossível história, de um garoto que sobe em árvores e se recusa a descer pelo resto de sua vida. Apesar desse incomum ponto de partida, o romance não narra qualquer acontecimento sobrenatural. (SPINDLER, manuscrito, p.8)

A decisão de Cosme de morar nas árvores, atitude, inicialmente infantil, mas que devido a sua permanência de posição passa a identificar o amadurecimento da personalidade do protagonista. Por esse evento não provocar nenhuma hesitação nos demais personagens, a história afasta-se do gênero fantástico, e por não ser um acontecimento totalmente impossível, a narrativa distancia-se do gênero maravilhoso, no qual não existe impossível. Por essas razões *Il barone rampante* aproxima-se mais do gênero realismo mágico.

Considerações finais

Calvino opta por tratar questões iluministas e da Revolução francesa a fim de compará-las ao momento em que viveu, pois na primeira metade do século XX, ocorreram a primeira e a Segunda guerra mundial, o que deixou um espírito de descrença nos intelectuais do período, houve o Pós-guerra, o fascismo, liderado por Mussolini na Itália, o nazismo, preconizado por Hitler na Alemanha, acontecimentos que influenciaram a escrita dos escritores.

Em *Il barone rampante* são refletidos esses eventos, pois é abordada essencialmente a questão do intelectual que tinha forte crença em ideais revolucionários e, no entanto não consegue realizá-los, até porque se tratam de mudanças que exigem a transformação do pensamento coletivo, o que é representado por Cosme, este buscava transformar a realidade da sociedade, mesmo estando sob as árvores, mas não consegue porque está só, ou seja, falta apoio coletivo, apesar do protagonista ter integrado diversos grupos de discussões e reflexões intelectuais, estes acabam se dissolvendo pela falta de unidade, de força conjunta. Vale lembrar, que Calvino integrou por um tempo o Partido Comunista, mas passou por algumas decepções, como o conhecimento de certos campos de concentração “gulags” existentes na Rússia, que era governada por Stálin. Desse modo, observamos a decepção dos intelectuais com a esquerda, pois mesmo quando essa tinha acesso ao poder, tinha as mesmas atitudes dos governos déspotas de direita.

Com a feitura desse romance Calvino não buscou dar soluções ou respostas para os dramas do homem contemporâneo, mas, sim a reflexão coerente em torno da importância da busca pelo conhecimento aliado à ação consciente e coletiva da sociedade, já que a função do intelectual é suscitar dúvidas que conduzem à reflexão em torno da razão. Observamos neste romance a autodeterminação individual do protagonista e sua aspiração a uma completude não individualista, ou seja, a realização de melhorias que englobem a humanidade como um todo. Portanto, consideramos pertinente a apresentação de um panorama sobre os possíveis gêneros a que se aproximariam à obra, além de explanarmos algumas relações históricas e algumas temáticas simbólicas que colaboram para a análise do romance em questão.

Referências

ASOR ROSA, Alberto. **Stile Calvino.** Torino: Einaudi, 2004.

BONURA. **Invito alla lettura di Calvino.** Milano: Mursia, 2002.

CALVINO, Italo. **I nostri antenati: Il visconte dimezzato. Il barone rampante Il cavaliere inesistente**. Milano: Mondadori, 1991.

CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo maravilhoso.** São Paulo: Pespectiva, 1980.

COALLA, Francisca Suárez de. **Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares.** Colección; Lecturas Críticas/18. Año del Cincuentenario de la Autonomia. Universidad Autónoma del Estado de México, 1994.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Escritos sobre arte.** Introdução, tradução e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Humanitas, 2005.

MANACORDA, Giuliano. **Storia della letteratura italiana contmeporanea (1940-1975).** Roma: Editori reuniti, 1979.

MENTON, Seymour. El realismo mágico en la pintura y en la literatura internacionales. El gato emblemático. In: _____.**Historia verdadera del realismo mágico.** México: Fondo de Cultura Econômica, 1998.

ROAS, David. **Teorias de lo fantástico**. Madrid: Arco Libros, 2001.

SPINDLER, William. **Realismo mágico: uma tipologia.** Tradução de Fábio Lucas Pierini. Texto digitado.

_____. **Introdução à literatura fantástica.** Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. **Teorias do símbolo.** Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1996.

TRISTAN CORBIÈRE: O SUJEITO POÉTICO E A BUSCA DA IDENTIDADE

Lilian Yuri Yoshimoto (CAPES)
Silvana Vieira da Silva
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Araraquara

O poeta francês Tristan Corbière (1845-1875), autor da obra *Les amours jaunes* (1873), é um dos representantes da geração *fin de siècle*. Enquadrado frequentemente entre os precursores do Simbolismo, ou até mesmo como um simbolista de fato, possui,

na realidade, uma poética que prescinde de critérios classificatórios demasiadamente rigorosos. Contemporâneo de nomes emblemáticos como Paul Verlaine (1844-1896), Stéphane Mallarmé (1842-1898) e Arthur Rimbaud (1854-1891), Corbière demonstra em seus textos inquietações poéticas modernas semelhantes às perpetradas pelos dois últimos, no que concerne aos padrões cristalizados da arte tradicional. Um dos objetivos desta pesquisa é caracterizar a poética corbieriana mediante o contexto literário no qual encontra-se inserida.

O movimento simbolista teve como marco inicial, na França, o *Manifesto simbolista* do poeta Jean Moréas (1856-1910), publicado no jornal *Le Figaro*, em 1886. Todavia, os ideais em questão já vinham sendo preconizados desde a publicação de *Les fleurs du mal* (1857) de Charles Baudelaire (1821-1867). Assim, Corbière pode ser encarado como um dos representantes da corrente "coloquial-irônica" do Simbolismo, segundo uma classificação feita por Wilson (2004, p.113); tal corrente contrapunha-se à "sério-estética" da qual faziam parte Mallarmé e seus adeptos, também herdeiros da poética baudelairiana, porém, defensores do vago e da sugestão onírica e musical na poesia.

A obra *Les amours jaunes* divide-se em sete seções ou capítulos: "Ça", "Les amours jaunes", "Sérénade des sérénades", "Raccrocs", "Armor", "Gens de mer" e "Rondels pour après". As quatro primeiras seções costumam ser encaradas pelos críticos como "parisienses", primando pelo cosmopolitismo; a quinta e a sexta, cujo regionalismo é flagrante, são ditas "bretãs"; enquanto a última, por sua vez, não estabele uma espacialidade determinada.

O eu poético corbieriano costuma projetar-se nos textos através de identidades femininas, infantis, animalescas, de objetos inanimados, entre outras. Em certos casos, quando o processo é citado diretamente no texto, trata-se do que Lindsay (1972, p.7) denomina de "*dédoublement*". Tal expediente aponta para uma busca incessante ao longo do livro, ou seja, a definição de uma arte poética e de uma identidade lírica por meio de uma "despersonalização" que pode ser, da mesma forma, indicada pela "pose", assumida pelo poeta. Segundo Siscar (1991, p.50): "Num mundo onde o acaso é o pai dos deuses, tudo o que se faz ou diz, ou toda abstenção, é necessariamente uma pose. Em termos de asserção positiva, esta identidade caótica seria o correspondente da 'falta' de identidade que, em geral, (não) se encontra em Corbière." Logo, também pretendemos analisar como a negação de qualquer identidade já seria por si só, a concretização desta.

As imagética corbieriana

A modernidade presente na obra de Tristan Corbière deve-se a renovações de âmbito formal, mas sobretudo, temático. Não tendo enveredado pelos versos livres, o poeta investe sobremaneira no conteúdo dos textos visando desconcertar o leitor. Uma das formas de proporcionar a tão almejada "obscuridade que envolve a lírica moderna" (FRIEDRICH, 1978, p.16) é o trabalho com o hermetismo da imagem poética:

> Este é o processo do discurso indireto em pleno funcionamento: não a expressão direta da emoção por meio de qualificativos, adjetivos descritivos, nem a representação da emoção através de personificações alegóricas específicas, mas a comunicação entre poeta e leitor através de uma *imagem* ou *uma série de imagens* que tanto têm o valor subjetivo quanto objetivo. (BALAKIAN, 2007, p.35, 36, grifo nosso)

A imagética dos poemas de Corbière reflete os ideais da época, podendo ser acentuadamente decadente: "*Quand Corbière parle de lui-même ou des ses rapports avec la femme, quand il lui arrive de se pencher sur la société ou de qualifier l'univers dans lequel il se meut, il recourt d'instinct à certaines catégories d'images, généralement dépréciatives*." (ANGELET, 1961, p.65). A caracterização da *femme fatale,* figura recorrente na arte *fin de siècle,* é semelhante à apresentação da musa do poeta. Nas seções parisienses percebemos nitidamente tal perspectiva, em um dos sonetos intitulados "*Paris*" temos: "*Là, sa pauvre Muse pucelle/ Fit le trottoir en* demoiselle*,/ Ils disaient: Qu'est-ce qu'elle vend?*" (CORBIÈRE, 2003, p.43, grifo do autor). Há um jogo de palavras com o termo "*demoiselle*", o qual pode tanto remeter à "prostituta", mediante o estabelecimento de uma relação com "*faire le trottoir*" (coloquialmente "fazer o ponto"), como pode ser uma ferramenta utilizada para, literalmente, "fazer a calçada".

O comportamento displicente da musa é semelhante ao das mulheres apresentadas pelo poeta. Em "Bonne fortune & fortune", o eu lírico toma o lugar da cortesã em um processo de "*dédoublement*": "*Moi, je fais mon trottoir; quand la nature est belle*". O encontro do "eu" com uma passante eventual termina com algumas moedas oferecidas pela jovem, visando reduzir o poeta a um mero pedinte.

A transposição de "prostituta" em "mendicante" aponta para uma visão desmistificadora em relação à identidade poética. A figura do surdo enfatiza essa

perspectiva em “Rapsodie du sourd”: “*Bête comme une vierge et fier comme un lépreux,/ Je suis là, mais absent... On dit: Est-ce un gâteux?/ Poète muselé, hérisson à rebours?.../ Un haussement d’épaule, et ça veut dire: un sourd.*” (CORBIÈRE, 2003, p.133). A impossibilidade de comunicação do poeta, ocasionada pela ausência de um dos sentidos, ainda está presente no cego de “Cris d’aveugle”, figura localizada a meio caminho entre a vida e a morte: “*L’oeil tué n’est pas mort/ Un coin le fend encore/ Encloué je suis sans cercueil/ On m’a planté le clou dans l’oeil/ L’oeil cloué n’est pas mort/ Et le coin entre encore*” (CORBIÈRE, 2003, p.186).

Os hiatos com relação à identidade poética são observados em figuras cuja existência é dada pela carência ou incompletude, seja ela de algum dos sentidos, seja de uma posição social aceitável. Assim, as imagens remetem-nos sempre a párias da sociedade. Ainda pode-se acrescentar às personagens marginalizadas, as figuras animalescas, como a do poema “Le crapaud”: “ *– Il chante. – Horreur! – Horreur pourquoi?/ Vois-tu pas son oeil de lumière.../ Non, il s’en va, froid, sous sa pierre [...]/ Bonsoir, ce crapaud-là c’est moi.*” (CORBIÈRE, 2003, p.85).

Corbière demostra a insatisfação poética por meio da derpersonalização, ou seja, a projeção de um outro “eu” em imagens significativas:“*Le besoin de se projeter hors d’une condition intolérable, fût-ce au prix d’un avilissement plus grand, voilà ce qui dicte à Corbière ces nombreuses qualifications animales. C’est toute la partie méprisé, gémissante et pantelante de son être qui se manifeste ici [...].*” (ANGELET, 1961, p.67).

Portanto, como resultado parcial, percebemos que a imagética de *Les amours jaunes* contém elementos recorrentes e instauradores de uma certa idealidade, ou seja, a busca do sujeito poético por sua própria identidade, bem como por uma estética definida e definitiva. Para tal, Corbière dispõe de, pelo menos, duas opções, tecer um percurso em meio a tudo que visa renegar, ou fazer uma espécie de apologia surreal àquilo que anseia através de sua poética.

A surrealidade

O Surrealismo, última das vanguardas a vir a lume, tem seus ideias sistematizados, pela primeira vez, através do *Manifesto surrealista* publicado por André Breton (1896-1966), em 1924. Tal movimento reivindica alguns poetas do século XIX –

particularmente aqueles que publicaram obras por volta dos anos 70 – como uma espécie de precursores:

> *On se souvient inévitablement de Baudelaire (*Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau*), de Rimbaud et de Mallarmé. C'est que le surréalisme, mouvement de révolte et de rupture, ranime une tradition qui remonte jusqu'au romantisme. Il est la pointe extrême de ce "néo-romantisme" dont la recherche a tourmenté la poésie française depuis Baudelaire. Les surréalistes se sont reconnu de maîtres proches comme RIMBAUD et LAUTRÉAMONT* [...]. (LAGARDE; MICHARD, 1962, p.341).

O nome de Corbière, contemporâneo dos poetas acima citados, raras vezes é mencionado como uma inspiração para os surrealistas; entretanto, os próprios vanguardistas ressaltaram o recurso da "escrita automática", utilizada com esmero pelo poeta, principalmente em "Litanie du sommeil":

> Corbière é visto por André Breton como o primeiro surrealista em data, e *Os amores amarelos* como o instaurador do automatismo verbal na poesia francesa. Tristan Tzara escreverá vários estudos sobre o poeta, interessado sobretudo por sua ligação carnal com a poesia, pela expressão do mundo marcada por um sofrimento extremo, aspectos que encontram eco na lição surrealista da arte como valorização da vida. (SISCAR, 1996, p.21)

A temática em "Litanie du sommeil" é, como já adianta o título, a do sono, o qual "viria a ser a pedra de toque da Psicanálise e do próprio movimento surrealista" (SISCAR, 1991, p.144), permitindo uma atmosfera ideal para o desencadeamento de procedimentos surrealistas, já que a escrita automática era um

> [...] método [que] consistia em escrever sem emendas ou qualquer controle da razão, e o mais ràpidamente possível, o que se passa no espírito quando nos conseguimos libertar suficientemente do mundo exterior. A finalidade deste exercício era pôr a descoberto a 'matéria mental' comum a todos os homens, independentemente do pensamento, que é apenas uma das suas manifestações. (ALEXANDRIAN, 1976, p.50).

Os primeiros versos propõem metáforas inusitadas a fim de caracterizar o sono: "*Vous qui ronflez au coin d'une épouse endormie,/ RUMINANT! savez-vous ce soupir: L'INSOMNIE?/ – Avez-vous vu la nuit et le sommeil ailé,/ Papillon-de-minuit dans la nuit envolé,*" (CORBIÈRE, 2003, p.136); girando em torno de diálogos com duas personagens: o "Sono" e o "Ruminante". Este seria "o burguês tolo [...] que não

consegue ver a importância do SONO [...]" (SISCAR, 1991, p.144). O trecho seguinte enuncia: "*Seul, dans le pot-au-noir au couvercle sans oeil?/ – Avez-vous navigué?... La pensée est la houle*". Nesses versos, o poeta aplica uma técnica semelhante à da "condensação" surrealista, a qual supera "as contradições do contraste fazendo com que a estranheza surja quando se percebe, de súbito, que os elementos opostos se integram e convivem num espaço comum." (PEÑUELA CAÑIZAL, 1987, p.34). Assim, temos que, "*pot-au-noir*", segundo Angelet (CORBIÈRE, 2003, p.139, nota de rodapé) é uma zona marítima perigosa, e esse vocábulo, ao lado de "*couvercle*" lembra "*pot-au-feu*", um prato típico francês, ou seja, temos dois sentidos se sobrepondo e, simultaneamente, se fundindo em um só conceito.

Os elementos do maravilhoso (imaginário coletivo), categoria recorrente no Surrealismo, aparecem jutapostos, caracterizando os devaneios do sono expressos pela "escrita automática": "*Conte des* Mille et une Nuits *doux à ouïr!/ Lampiste d'*Aladin *qui sais nous éblouir!/[...] Conte de Fée où* le-Roi *se laisse assoupir!/ Fôret-vierge où* Peau-d'Âne *en pleurs va s'accroupir!/ Garde-manger où l'*Ogre *encore va s'assouvir!*" (CORBIÈRE, 2003, p. 139,140).

Uma outra manifestação de anseios aparentemente surrealistas encontra-se em "La pipe au poète", pois o eu lírico se propõe a tomar o lugar do seu cachimbo a fim de melhor observar a si mesmo, fazendo uso do mecanismo denominado por Lindsay (1971, p.7) de "*dédoublement*": "*Je suis la pipe d'un poète,/ Sa nourrice, et: j'endors* sa Bête" (CORBIÈRE, 2003, p.84, grifo do autor). A "besta", para Corbière é o "*ennui*" ou "*spleen*" decadente. Ao propor a metamorfose em um objeto, o poeta emprega a técnica da "condensação", fundindo duas realidades em um só ser. O aspecto insólito da afirmação inicial é reforçado pelos versos seguintes: "*Quand ses chimères éborgnées/ Viennent se heurter à son front,/ Je fume... Et lui, dans son plafond,/ Ne peut plus voir les araignées*." (CORBIÈRE, 2003, p.84). As criaturas fantasmagóricas surgem, mas, ironicamente, são afastadas pelo poeta-cachimbo. Ainda é preciso ressaltar a expressão popular francesa "*avoir des araignées dans le plafond*" que significa perder a razão e aparece ligeiramente modificada no texto.

Ainda ressaltando a imagética corbieriana, é possível entrever alguns traços do que virá a ser imprescindível na poética surrealista como: o apelo ao sonho, à loucura e suas consequentes imagens alucinatórias.

O objetivo final de nossa pesquisa é analisar os mecanismos utilizados pelo poeta a fim de determinar uma identidade literária, bem como uma estética. Assim,

visamos ressaltar em alguns poemas de Corbière, o uso de recursos semelhantes aos empregados pelos surrealistas, pois a "surrealidade" forneceria fatalmente a revelação de uma personalidade outrora negada pela razão.

Referências

ALEXANDRIAN, S. **O surrealismo**. Trad. Adelaide Penha e Costa. São Paulo: Verbo, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

ANGELET, C. **La poétique de Tristan Corbière**. Bruxelles: Palais des Académies, 1961.

BALAKIAN, Anna. **O simbolismo**. Trad. José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985.
CORBIÈRE, T. **Les amours jaunes**. (Org. e notas) Christian Angelet. Paris: Générale Française, 2003.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

LAGARDE, A.; MICHARD, L. **XXe siècle**. Paris, Bordas, 1962.

LINDSAY, M. **Les temps jaunes**: essais sur Corbière. Berkeley: Univesity of California Press, 1972.

PEÑUELA CAÑIZAL, E. **Surrealismo**: rupturas expressivas. 2 ed. São Paulo: Atual, 1987.

SISCAR, M. A. **Les amours jaunes: Os amores amarelos de Tristan Corbière**. 1991. 220f. Dissertação. (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1991.

WILSON, E. **O castelo de Axel**: estudos sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Trad. José Paulo Paes. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

O FEMININO EM CHICO BUARQUE: UM ESTUDO DO ETHOS DO ENUNCIADOR

Marcela Ulhôa Borges Magalhães (CAPES)
Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

A pesquisa intitulada "O feminino em Chico Buarque: um estudo do ethos do enunciador" tem como objetivo, como o próprio título deixa entrever, verificar a

possibilidade da existência do ethos de um enunciador feminino na obra de Chico Buarque, sendo que podemos entender por ethos a imagem projetada pelo enunciador no todo de sua obra. Nossas análises são orientadas a partir das necessidades de compreensão do próprio texto, assim, para realizarmos um percurso interpretativo coerente, iremos nos apropriar de noções da teoria semiótica greimasiana, inspirada nos estudos estruturalistas realizados por Saussure e Hjelmslev, além de outras teorias que se fazem necessárias, como o conceito de ethos, que, emprestado da Retórica e da Análise do Discurso de linha francesa, será exaustivamente explorado neste trabalho.

Ao delimitar o córpus da pesquisa, intrigaram-nos, especialmente, as letras de canção que traziam representações da figura feminina, pois, apesar de ser um tema bastante explorado pela fortuna crítica de Chico Buarque, o estudo do feminino ficou, por muito tempo, restrito aos estudos psicanalíticos e culturais; pouco foi estudado sob a perspectiva semiótica, mais coerente quando se trata o texto do ponto de vista linguístico e poético.

Dentre a vasta produção de Chico Buarque, há mais de trinta letras de canção cujos eu líricos são marcadamente femininos. Durante o período de dois anos, seria impossível realizar um trabalho que analisasse profundamente todos esses textos, motivo pelo qual selecionamos um número menor de letras de canção. Procuramos eleger textos que tivessem conquistado o afeto do público e que, consequentemente, eternizassem a imagem do enunciador feminino na obra de Chico Buarque, como as letras de canção “Teresinha” (2007), “O meu amor” (2007), “Com açúcar, com afeto” (2007), “Não sonho mais” (2007) e “Atrás da porta” (2007), além de trechos selecionados da peça *Gota d’água* (1998), que compõem o córpus de nosso trabalho.

A dissertação será dividida em três partes principais: introdução teórica, análises literárias e sistematização das recorrências composicionais encontradas nos textos. Esse é um formato didático e canônico utilizado para manter a organização das ideias no texto e conduzir a leitura de forma ordenada e sistematizada. É conveniente salientar, porém, que a maior parte da teoria mobilizada está presente no capítulo das análises, já que não teria sentido dispor uma série de preceitos teóricos na introdução, que só seriam retomados, espaçadamente, mais tarde. É o texto que incita a teoria. A teoria será apresentada, destarte, conforme as demandas da análise, durante toda a dissertação.

O primeiro capítulo tem como pretensão iluminar as diferentes linhas teóricas que serão exploradas ao longo do trabalho, demonstrar por que elas são necessárias e como é possível conciliá-las no processo de análise. O segundo capítulo privilegiará as

análise dos seis textos selecionados como córpus do trabalho. Em seguida, no terceiro capítulo, pretendemos sistematizar as reiterações composicionais presentes no córpus a fim delinear um possível ethos feminino na obra de Chico Buarque, que será situado em relação à obra geral do autor e pensado dentro da tradição literária.

O termo "canção", consoante os estudos semióticos de Luiz Tatit (2007), implica uma classe de linguagem que não deve ser abordada unicamente pelos princípios da Teoria Literária, tampouco pelos da Teoria Musical, pois se constitui por meio do casamento entre letra e música, que convivem numa relação de compatibilidade. Para estudar o sentido da canção sem mutilá-lo, tornou-se fundamental o desenvolvimento de uma Semiótica da canção, que considera essa classe de linguagem em sua natureza mútua, apontando as devidas correspondências entre letra e música.

Neste trabalho, no entanto, nossas indagações cercam somente a esfera da letra, motivo pelo qual deixamos claro que não temos como pretensão desnudarmos o sentido da canção como um todo, mas somente da parcela verbal que a engendra. Esse estudo legitima-se ao passo que acreditamos no valor poético intrínseco a muitas letras de canção brasileiras, especialmente no que diz respeito à obra de Chico Buarque, que potencializa de sentido suas letras, as quais podem ser lidas como poemas. A sonoridade das canções de Chico Buarque não é tributo apenas da melodia, mas do trabalho com a palavra, que é lapidada de modo a alcançar o efeito poético. Propomos, aqui, um estudo das letras de canção, observando como se desenvolve seu estilo e seu requinte literário, de forma a demonstrar que podem assumir-se, tranquilamente, como poemas.

Na busca por um ethos feminino, tomaremos como elementos composicionais as recorrências encontradas durante a análise do Percurso Gerativo do Sentido nas letras de canção buarquianas, em especial, no que diz respeito aos níveis narrativo e discursivo, que foram mais explorados nas análises realizadas até o momento. No nível narrativo, observaremos as recorrências no modo como a narrativa estrutura-se: o tipo de programa narrativo, os actantes, os objetos-valor, o percurso narrativo canônico, dentre outros elementos que concernem ao estilo do enunciador; no nível discursivo, as recorrências nas operações enunciativas, na instalação do eu lírico, nos contratos enunciativos e, especialmente, nos procedimentos de figurativização. Ademais, examinaremos também as recorrências de elementos composicionais do plano de expressão, já que ele não pode ser separado do plano de conteúdo em uma análise literária.

A partir das leituras teóricas e das análises, observamos que o ethos feminino do enunciador das seis letras de canção pretende criar o efeito de sentido de realidade de um discurso produzido pela voz de uma mulher. Mas a mulher real? O efeito veridictório não se refere à adequação exata do texto ao referente, mas à construção de um efeito de sentido de realidade a partir da verossimilhança. Não podemos falar, então, que os textos de Chico Buarque reproduzem a voz feminina real, mas sim que constroem esse feminino de forma verossimilhante. Greimas e Courtés afirmam que a verossimilhança:

> (...) concerne, então, mais especialmente, à organização sintagmática dos discursos, na medida em que esta "representa" os encadeamentos estereotipados – e esperados pelo enunciatário – dos acontecimentos e das ações de seus fins e de seus meios [...]. Vê-se, por outro lado, que, nessa perspectiva, o discurso verossímil não é apenas uma representação "correta" da realidade sociocultural, mas também um simulacro montado para *fazer parecer verdadeiro* e que ele se prende, por isso, à classe dos discursos persuasivos.
> (2008:534)

O discurso de Chico Buarque não reproduz, assim, a mulher real, de "carne e osso", mas é verossímil à medida que constrói em seus textos a figura da mulher gravada na memória coletiva da sociedade, a mulher esperada pelo enunciatário. Por esse motivo, talvez, o público feminino das canções de Chico Buarque afirme se identificar com as mulheres criadas em suas letras de canção. Em "Com açúcar, com afeto", temos o estereótipo da dona de casa melancólica que sofre na ausência do marido; em "Atrás da porta" e "Gota d'Água", a mulher passional que se desespera ao ser abandonada pelo homem que ama; em "O meu amor", a mulher sensual, que manipula a figura masculina; em "Teresinha", a figura feminina idealizada, recoberta de lirismo; e, finalmente, em "Não sonho mais", a mulher ameaçadora, que luta por seu direito de liberdade.

O contato do homem com o mundo só é possível por meio da linguagem, já que ela (re)cria-o aos olhos do ser humano. Partindo desse pressuposto, torna-se impossível falar em verdade quando pensamos em literatura, já que tudo é criado pela linguagem. Segundo Fiorin:

> (...) tem-se consciência de que a ordem da linguagem e a ordem do mundo não são perfeitamente homólogas. Por isso, a linguagem não é a representação transparente de uma realidade, mas é a criação de diferentes realidades, de diversos pontos de vista sobre o real. Mostra-nos, por conseguinte, a relatividade da verdade, a possibilidade de que a realidade seja

> outra. Nada há fixo, imutável, verdadeiro. A verossimilhança, nesse tipo de contrato, é uma construção interna à obra e não uma adequação ao referente como pretende o contrato enunciativo objetivante. (FIORIN apud CRUZ, p. 338, 2009).

O texto literário reflete sempre uma percepção do mundo refratada pela linguagem. O mundo compreendido pelo indivíduo, então, não passa de uma construção linguageira volátil, já que a percepção da realidade altera-se a todo instante. Se todas as percepções humanas são convertidas em discurso, o texto literário não imita a realidade em si, mas um discurso sobre a realidade (CRUZ, 2009, p. 379). Na alegoria do mito da caverna, no livro VII de *A República* (2004), Platão fala sobre uma caverna em cujo interior habitam seres humanos que nasceram e cresceram ali. Impossibilitados de olhar para além da parede do fundo da caverna, enxergam somente as sombras do mundo exterior. Como essa era a única fonte de percepção desses seres humanos, eles julgavam serem, as sombras, a realidade. A linguagem, assim como os muros da caverna, refrata nossa percepção do real; o texto literário não reflete, assim, a realidade, mas um discurso sobre a realidade.

Chico Buarque, em sua obra, não trabalha com a mulher real, mas produz um discurso verossímil, no qual a mulher aparece propositalmente fragmentada. Em cada letra de canção, uma das faces da mulher é recortada, como se uma lupa focasse determinada característica, exaltando-a no enunciado. Toda mulher tem sua face melancólica, passional, lírica, ameaçadora, sensual, dentre muitos outras, afinal, estamos falando de seres humanos. Não há, por exemplo, quem seja constantemente sensual, como a figura feminina de “O meu amor”. Nessa letra de canção, no entanto, a sensualidade da mulher foi exaltada perante as outras características.

Se unirmos todos os eu líricos em uma única figura feminina, efetuando a soma desses estereótipos, teremos, aí sim, a mulher não estereotipada, ou seja, a mulher plural e humana. O ethos projetado nas letras de canção dos eu líricos individuais, de fato, possui uma imagem estereotipada e fragmentária da mulher. O ethos do enunciador, no entanto, é diferente. Esses retratos fragmentados, em geral, são anômalos, mas, ao unirmos todos eles, encontramos, no todo dos textos, um único enunciador feminino, que sintetiza os fragmentos de todas aquelas mulheres. Esse enunciador feminino pressupõe, portanto, a imagem da mulher plural e humana.

Ao trabalhar com estereótipos femininos tão diferentes, Chico Buarque, na verdade, quer revelar essa ambiguidade feminina. A mulher é, ao mesmo tempo,

sensual, ameaçadora, passional, lírica e melancólica. Ela oscila entre um estado de alma e outro, conforme oscila o estado de coisas ao seu redor. Em conjunção com o amante, ela é sensual, na ausência dele, torna-se melancólica e, quando percebe que a disjunção é fato, é tomada por um desespero patológico. Ao ser cortejada, é lírica e romântica, mas quando se sente aprisionada, é tomada por pulsões cruéis e ameaçadoras. Assim comporta-se o ser humano; assim comporta-se a mulher. Os eu líricos das letras de canção buarquianas não são tão anômalos quanto parecem, apenas encontram-se em situações diferentes que exigem atitudes e sentimentos diferentes.

Referências

BUARQUE H. C. **Tantas Palavras**. São Paulo: Companhia das letras.2006.

CRUZ, D. F. **O éthos dos romances de Machado de Assis**. São Paulo: Edusp, 2009.

GREIMAS & COURTÈS, J. **Dicionário de semiótica**. Trad. A. D. Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1983.

HJEMSLEV, L. **Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem**. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.

PLATÃO. A República. São Paulo: Martin Claret, 2004.

SAUSSURE, F. *de*. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2003.

TATIT, L. **Semiótica da canção: melodia e letra**. 3º edição. São Paulo: Escuta, 2007.

UMA SAFRA DE LÁGRIMAS:
A RELAÇÃO ENTRE HYBRIS E ÁTE EM OS PERSAS DE ÉSQUILO

Marco Aurélio Rodrigues (FAPESP)
Fernando Brandão dos Santos
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários- Araraquara

Quando a rainha Atossa inicia sua explanação sobre um presságio concebido em sonho, o povo helênico provavelmente sentiu o alívio de não ser ele a passar por aqueles momentos de angústia, mas também, através das palavras do tragediógrafo Ésquilo, pode ter se impressionado com o relato e desespero que davam o mote inicial à única tragédia baseada em fatos históricos a chegar até nós: *Os Persas*.

Moldada pelo autor grego através da visão dos persas, a tragédia *Os Persas* relata os momentos finais das Guerras Pérsicas. Representada em 472 a.C, a peça, parte de uma tetralogia, é fruto da experiência do período e do próprio autor que participou ativamente na batalha de Salamina, uma das mais significativas das Guerras Médicas.

Para o helenista da primeira metade do século XX Albin Lesky (2003, p. 103), toda a grandeza da obra dá-se pelo fato do autor ter configurado o tema unindo sua experiência de mundo e a relação com o divino. No solo onde nasceu Ésquilo, nasceu seu profundo conhecimento do humano em relação divino. Naquela *pólis*, brotou a luta do poeta pelo sentido e justificação do divino no mundo.

Ao discorrer na *Arte Poética* (2003, p. 248), Aristóteles lembra-nos que a tragédia é a representação de uma ação importante e completa, cujo fim que se pretende alcançar é o resultado de certa forma de agir, pois é disso que resulta a felicidade ou infelicidade do herói trágico.

Na referida tragédia, o tirano Xerxes passa exatamente pela etapa a qual nos fala o filósofo grego. A sede de expansão territorial e a necessidade de subjugar outros povos ultrapassam os limites do humano e eclodem em um combate sangrento que, além de levar milhares de guerreiros à morte, ainda causa a derrota de sua grande guerra.

Em Ésquilo, os motivos que levam à queda do império de Xerxes estão intimamente ligadas ao conceito de *hybris*. Essa idéia básica da obra de Ésquilo nos ensina que a existência humana sempre deve ponderar com relação à ganância, o egoísmo e, segundo afirma Lesky (2003, p. 102), através da ofuscação da *Áte*, atinge todo ser humano.

Uma passagem da tragédia, durante a explanação de Dario, é que intitula este trabalho, devido à relação criada entre uma colheita, metáfora interessante pensada a partir da condição predominantemente agrária de Atenas, os conceitos de *hybris* e *áte*:

> A soberbia, ao florescer, produz a espiga
> de erronia, cuja safra toda será de lágrimas.
> (PERSAS, 2009, 26-27)

Na obra e no pensamento do autor heleno, os infortúnios não acontecem indiscriminadamente, mas provém da falta cometida. Elas ocorrem sobre a forma de destino, mas não que seja algo ao qual a pessoa esteja única e exclusivamente predestinada. Mas algo mais profundo, uma falha no decorrer do caminho que permita ao homem reconhecer a eterna validade das leis divinas.

Para Suzanne Saïd (1978, p. 324-325) a relação *áte-hybris* em *Os Persas* representam a chave de todo o drama e constituem uma *hamartía* que ganha facetas múltiplas na peça. Essa dupla *hamartía* é, de um lado, a tentativa de Xerxes de subjugar um povo que se considerava livre e, por outro lado, é a de desafiar os deuses ao ultrapassar os limites da Ásia aos quais fora destinado e limitado seu reino.

Uma das grandes questões da ética grega fala-nos justamente do equilíbrio entre o humano e o divino. Entre essa relação há limites que devem ser respeitados para que haja harmonia entre os dois mundos. Quando esses limites são desconsiderados ocorrem transgressões que atraem, segundo o mito, a "punição divina": uma forma de recuperar o equilíbrio perdido.

A "safra de lágrimas", ou seja, o sofrimento decorrente da punição recebida, decorre de uma *hybris* (soberbia) a qual todo homem está sujeito e, segundo nos apresenta Ésquilo, apenas o comedimento e a obediência aos deuses pode impedir que ela floresça e produza a *áte* (erronia), malefício tão presente na vida do homem, que tem na *Áte* (figuração do erro), a tentação constante de cair em desgraça.

Dessa forma, na derrota de Xerxes, algo que povo grego conhecia recentemente e vivenciava, o poeta constrói um drama trágico pertinente ao seu pensamento sobre o homem e o mundo. Liga o humano ao divino, restabelecendo o equilíbrio perdido quando Xerxes esqueceu de sua posição enquanto mortal e de seu comedimento perante os deuses.

OBJETIVOS

A pesquisa aqui apresentada faz parte do corpus da dissertação de mestrado intitulada *Nas redes da Áte: a hybris de Xerxes em Os Persas de Ésquilo*.

A pesquisa tem por objetivo demonstrar como o poeta grego Ésquilo constrói a obra *Os Persas* colocando no conceito de *hybris* o motivo pelo qual o tirano Xerxes acaba por perder as Guerras Médicas.

Trata-se de uma análise profunda, em toda a obra, dos recursos utilizados pelo poeta, quer pelas situações ou personagens que introduzem os fatos, até culminar na própria presença final do tirano na peça.

É importante ressaltar que, para chegarmos à conclusão da existência do conceito e do motivo da *hybris* como ruína de Xerxes, precisamos entender de que

forma Ésquilo e o povo grego compreendia o mundo e a relação íntima que mantinham com as divindades.

O nome dado à pesquisa faz, justamente, referência a uma frase do coro que enuncia a existência de uma divindade que ao tramar a rede para envolver o ser humano, faz com que esse, perdido, cometa as mais diferentes falhas, no caso de Xerxes, a *hybris*.

METODOLOGIA

A metodologia do trabalho de pesquisa consiste na análise detalhada de *Os Persas* acompanhada da fortuna crítica do autor, bem como de estudos acerca da concepção da tragédia grega, do pensamento grego, do conceito de *hybris* e das relações do homem grego com o divino.

Dessa forma, alguns autores são imprescindíveis, como os helenistas franceses Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, os estudos antropológicos de Loius Gernet e E.R. Dodds, os estudos de Albin Lesky, Jacqueline de Romilly e H. D. Kitto, os poetas Hesíodo e Heródoto por suas obras *Teogonia* e *Os trabalhos e os dias* e *Histórias*, respectivamente, além de Claude Mossé e Moses I. Finley, por suas pesquisas históricas. No mais, outros textos constantemente são incluídos para complementar a pesquisa.

A redação da dissertação resulta de um apanhado organizado de todas as reflexões e conclusões que surgem, ao longo do tempo de trabalho, quanto a *hybris* de Xerxes na peça *Os Persas* de Ésquilo.

Nesse processo faz-se necessária a inclusão de citações e trechos traduzidos, bem como de outros autores que possam ser relevantes para a pesquisa. Além disso, torna-se fundamental o debate com o orientador que direciona as análises, bem como incentiva o debate e minhas reflexões.

RESULTADOS

A pesquisa aqui presente percorre um roteiro organizado, levando também em consideração os prazos fornecidos pela agência de fomento. Sendo assim, a primeira parte do estudo, já concluída, refere-se à análise pormenorizada de várias traduções e a

iniciativa de uma tradução de algumas passagens mais delicadas de Os Persas de Ésquilo.

Em um processo que nos incentiva o estudo constante, é natural que muitos sejam os obstáculos e questionamentos ao longo dos 24 meses que compõem o mestrado. Dessa forma, finalizamos uma delicada pesquisa em relação ao significado da *áte,* o erro, e *Áte*, a personificação do erro, e a relação que ela estabelece com o conceito de *hybris,* a desmedida.

Essa pesquisa envolve os pensamentos do poeta Ésquilo, como o autor enxergava aquele novo período de apogeu ateniense e colocava isso em cena, em suas tragédias. Para tanto, entendemos que suas outras seis tragédias, que foram conservadas, não deveriam passar despercebidas e uma nova leitura, atenta a pequenas particularidades do autor, foi realizada, levando-se em consideração o objetivo da pesquisa em *Os Persas*.

Neste momento, a pesquisa deu lugar à elaboração da dissertação, mediante o apanhado de todo material coletado ao longo dos 18 meses desde o início do Mestrado.

Referências

AESCHYLI. **Septem quae supersunt tragoedias**. Edited by Denis Page. Oxford: Clarendon Press, 1972.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editôra Globo, 1966.

BAILLY, Anatole. **Dictionnaire Grec-Français**. Paris: Hachette, 2004.

CHANTRAINE, Pierre. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque**. Paris: Klincksieck, 1965.

CONACHER, D. J. **Aescylus, the earlier Plays and related Studies**. Toronto: University of Toronto Press, 1996.

DODDS, E.R. **Les grecs et l'irrationnel**. Trad. Michael Gibson. Paris: Flammarion, 1977.

ESCHYLE. **Les Perses**. Trad. Paul Mazon. Paris: Société D'Édition "Les Belles Lettres", 1966.

ÉSQUILO. **Os persas**. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Letras Clássicas, 2002.

_____. **Os persas**. Trad. Urbano Tavares Rodrigues. Lisboa: Editora Inquérito, [s.d.]

FINLEY, Moses I. **Os gregos antigos**. Portugal: Edições 70, 2002.

GERNET, Louis. **Anthropologie de la Grèce antique**. Paris: François Maspero, 1968.

GRAVES, Robert. **Mitos gregos**. Trad. Júlia Vidili. São Paulo: Madras, 2004.

GRIMAL, Pierre. **O teatro antigo**. Trad. António M. Gomes da Silva. Lisboa: Edições 70, 1978.

HERÓDOTO. **História**. Trad. J. Brito Broca. Rio de Janeiro: W.M. Jackson, 1953.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. 1ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1996.

_____. **Teogonia**. Trad. Jaa Torrano. 6ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2006.

KITTO, H. D. F. **Tragédia grega**. Coimbra: Armênio Amado, 1972.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Trad. Anatol Rosenfeld. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **História da literatura grega**. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.

MALHADAS, Daisi. **Tragédia grega: o mito em cena**. São Paulo: Ateliê, 2003.

MALTA, André. **A selvagem perdição. Erro e ruína na Ilíada**. São Paulo: Odysseus, 2006.

MOSSÉ, Claude. **A Grécia Arcaica de Homero a Ésquilo**. Trad. Emanuel Lourenço Godinho. Lisboa: Edições 70, 1984.

ROMILLY, Jacqueline de. **Fundamentos da literatura grega**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar Editores AS, 1984.

_____. **La crainte et l'angoisse dans lê théatre d'Eschyle**. Paris: Les Belles Lettres, 1971.

SAÏD, Suzanne. **La faute tragique**. Paris: François Maspero, 1978.

SNELL, Bruno. **A descoberta do espírito**. 2ª ed. Portugal: Edições 70, 2003.

VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego**. Trad. Ísis Borges B. da Fonseca. 13.ed. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

_____. **Entre mito & política**. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. **Mito e pensamento entre os gregos**. Trad. Haiganuch Sarian. São Paulo: Edusp, 1973.

VERNANT¸ Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mythe et tragédie**. Paris: Éditions la découverte, 1986.

CAMINHOS DO MELODRAMA EM PORTUGAL

Michele Cristina Voltarelli Barbon (CAPES)
Renata Soares Junqueira
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

Este trabalho se propõe buscar subsídios que nos permitam traçar o caminho percorrido pelo melodrama em Portugal ao longo do século XIX, investigando as suas ocorrências no teatro português desde o início do século – quando ali se instalava o Romantismo –, passando pelo período do Ultra-Romantismo, quando o subgênero ganha mais relevo, até chegar à época do Decadentismo-Simbolismo, quando as formas melodramáticas ainda se revelam vigorosas, embora com alterações que pretendemos esmiuçar. Interessa-nos problematizar o melodrama – com os seus conteúdos e as suas formas específicas – tal como se estabeleceu no Portugal oitocentista e como se desenvolveu ao longo desse período, procurando compreender as relações deste subgênero dramático com o contexto sócio-cultural que o estimulou – afinal, a força do melodrama perdura ao longo de Oitocentos. Considerando-se que a pesquisa abrange um período bastante extenso, utilizaremos as seguintes obras como textos paradigmáticos: O *cativo de Fez* (1839), de Silva Abranches, uma das peças premiadas pelo Conservatório Real de Lisboa; *O último acto* (1859), de Camilo Castelo Branco, peça em que poderemos observar as transformações do subgênero; e, finalmente, de D. João da Câmara, *O Pântano* (1894), obra que introduziu o Simbolismo no teatro português, todavia sem se abster dos elementos melodramáticos, e *A Rosa Enjeitada* (1901), na qual este último autor ainda se debruça sobre o melodrama, embora já adentrando o século XX.

Até o momento fizemos o levantamento das principais características que compõem o melodrama, tais como o maniqueísmo das personagens, o excesso de sentimentalismo e a presença redentora da virtude. Associado a estes elementos há uma série de clichês (a escolha do espaço fechado em detrimento do espaço aberto, o uso de apartes e monólogos, a presença constante das lágrimas e da religiosidade, *coups de théâtre*, eventualmente a presença do *niais* e até de animais, além, é claro, da música, entre outros recursos) que surgem ligados a este tipo de teatro, mas paralelamente a essas características percebemos que há uma outra, nem sempre levada em consideração, que é, justamente, a notável capacidade de adaptação do melodrama, tanto formal quanto temática, o que lhe possibilitou manter-se em voga desde o final do século XVIII até o início do século XX em Portugal.

Também desenvolvemos uma análise do contexto histórico, político e social referente ao século XIX português, de modo a buscar subsídios que expliquem a relação que se pode estabelecer entre a instalação, o desenvolvimento e a permanência do

melodrama no país e os principais eventos históricos da época. Pudemos notar que há uma ligação entre os movimentos de luta entre os liberais e os conservadores, ainda no início do século, que, por sua vez, culminam com o nascimento do Romantismo, momento este em que o melodrama mostra-se mais forte, revelando uma preocupação histórica (daí ser confundido com o chamado "drama histórico"), de acordo com o espírito nacionalista advindo dos princípios românticos introduzidos em Portugal por Almeida Garrett, também responsável pela restauração do teatro nacional. Em meados do século há uma certa estabilidade; mesmo assim notamos que as peças escritas nesta época revelam ainda um caráter extremamente moralizador, aliado ao materialismo vigente neste período, e confundem-se com o chamado "drama de atualidade". No momento seguinte, já no final do século, surgem as manifestações em prol da proclamação da república, havendo um surto do drama histórico com tendência nacionalista, mas ainda não se abandona o melodrama, que permanece nos palcos concorrendo com outros tipos de teatro, como o simbolista.

Entretanto, apesar das várias mudanças sofridas ao longo do século XIX, o melodrama em Portugal nunca se libertou totalmente de suas raízes francesas – uma vez que seu nascimento se dá na época dos eventos da Revolução Francesa –, o que, de certa maneira, justifica o preconceito sofrido pelo subgênero em Portugal por ser importado, de modo que raramente se encontra uma peça classificada como melodrama – em geral há dramas, comédias, tragédias, etc.; por outro lado, este preconceito se explica pelas próprias origens do melodrama, ligando-se às classes populares e carregando o estigma de hiperbólico e choramingas. Todavia o subgênero agradava o público, independente da classe social – há registros da variedade de público que acorria aos espetáculos.

O melodrama sofreu ressalvas, dentre as quais vemos o trabalho de Garrett por um teatro novo, longe das influências estrangeiras, voltado para a criação de um repertório nacional. Apesar disto, acabou ele mesmo sucumbindo à influência do subgênero, e não será difícil verificar a presença de traços melodramáticos em suas obras. Garrett "sacrificou à moda do tempo", como diria Manuel Antunes, e pelo menos no terceiro ato de *Frei Luís de Sousa*, com a morte de Maria, teria resvalado do drama para o melodrama, ou ainda em *O Alfageme de Santarém* e *Um auto de Gil Vicente*, p.ex., ele teria lançado mão também de elementos melodramáticos (ver Vasconcelos, p.311; p.349).

Importa frisar que nenhuma das peças que compõem nosso *corpus* é, de fato, classificada como melodrama pelos seus autores, mas há referências, seja nos jornais e

revistas da época da publicação/ representação dos textos ou em análises mais recentes, que os designam como melodramas, além, é claro de nossa análise que pretende justamente mostrar a estrutura e/ou a temática melodramática dos textos.

Desta maneira o que percebemos é que o melodrama surgiu e manteve-se nos palcos portugueses sob *camuflagem*. Poucas são as referências de textos nacionais sob esta classificação – existem também muitas traduções e adaptaçãos de melodramas franceses, mas nem sempre há referência aos autores ou ao fato de serem melodramas.

Assim, até o momento podemos dizer que a produção melodramática em Portugal mesclou-se a várias estéticas, porém sem abandonar o subgênero, uma vez que era de agrado do público e, devido ao seu grande poder de adaptação, esteve sempre em voga.

Referências

ABRANCHES, A. da S. *O cativo de Fez*. Lisboa: Tipografia Portuguesa, 1841.

ANTUNES, M. "Sobre o *Frei Luís de Sousa*". *Legómena/ Textos de teoria e crítica literária.*Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, p.332 – 335.

BARATA, J. O. et al. (org.) *O Melodrama – I.* Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa/ Faculdade de Letras, 2006.

BROOKS, P. Une esthétique de l'etonnement: le mélodrame. *Poétique*, n.º 19, p. 340-356, 1974.

CÂMARA, D. João da. O pântano. In:___ *Teatro completo.* Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2006. (Biblioteca de Autores Portugueses, vol. II)

_____. A Rosa Enjeitada. In: _____. *Teatro completo.* Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2006, v. 3. (Biblioteca de Autores Portugueses)

CARVALHO, J. B. de et al. *Estética do Romantismo em Portugal.* Lisboa: Grémio Literário, 1974.

CASTELO BRANCO, C. O último ato. In: _____. Teatro. Lisboa: A. M. Pereira Livraria Editora, 1908. (Edição Popular, vol. III)

CORRADIN, F. M. S. *Camilo Castelo Branco – uma dramaturgia entre a lágrima e o riso.* Aveiro: Universidade de Aveiro, 2008. (Suplemento 2 da revista *Forma Breve*)

DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. 2 ed. Tradução de Franklin de Mattos. São Paulo: CosacNaify, 2005.

FRANÇA, J.-A. *O Romantismo em Portugal*. Trad. Francisco Bronze. Lisboa: Livros Horizonte, s/d, 6 vol.

GARRETT, A. *Frei Luís de Sousa*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

HOBSBAWM, E. J. *A era das revoluções – 1789 -1848.* Trad. Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

HUPPES, I. *Melodrama:* o gênero e sua permanência. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

JOMARON, J. *Le théâtre en France: de la révolution à nos jours*. 2 ed. Paris: Armand Colin, 1988. v. 2

OLIVEIRA MARQUES, A. H. de. *História de Portugal – das revoluções liberais aos nossos dias*.13. ed. Lisboa: Presença, 1998. v.3.

OROZ, S. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.

PITOU, A. *Les origines du mélodrame français à la fin du XVIII siècle.* In: *Revue d'histoire littéraire*, juin, 1991.

REBELLO, L. F. *Teatro Romântico Português – o drama histórico*. Lisboa: Imprensa Nacional -Casa da Moeda, 2007.

REGALDO, M. Mélodrame et Révolution Française. *Europe*. Paris, n. 703-704, nov.dec., 1987, p.6-17.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004. (Coleção Cinema, teatro e modernidade).

THOMASSEAU, J-M. *O melodrama*. Tradução de Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates; 303)

UBERSFELD, A. (Org.) Le mélodrame. *Revue des sciences humaines* (Paris), n. 162, juin 1976.

VASCONCELOS, A. I. P. T. de. *O Drama Histórico Português do Século XIX (1836 – 56)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. (Textos Universitário de Ciências Sociais e Humanas).

OS ENTREMEIOS DO CÔMICO NA CRÔNICA MARIOANDRADINA

Michelle Aranda Facchin
Sylvia Helena Telarolli de A. Leite
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

Introdução

Assim como em *Macunaíma*, nas crônicas de Mário de Andrade encontramos criações no que concerne à poética e ao vocabulário, incorporando a oralidade da fala coloquial na língua escrita e também incluindo o que o escritor apreendeu durante suas viagens etnográficas pelo Brasil. Em suas crônicas, há o estabelecimento de elementos do folclore brasileiro, das raças brasileiras, especialmente o índio e o negro. Além disso, Mário de Andrade usa o espaço da crônica para realizar não só o trabalho estético a que já estava acostumado desde 1922, mas especialmente, é por meio da crônica que percebemos o tom crítico e humanista do escritor. Suas crônicas possuem um objetivo que está além de simplesmente informar, pois são esteticamente elaboradas e carregam a ideologia de nacionalização, entendida como um processo de reconhecimento e estabelecimento da cultura nacional, incluindo para isso, o projeto de mudar os leitores da época para que estes viessem a valorizar a cultura nacional. Mário de Andrade foi um humanista e preocupou-se em mudar o homem de seu tempo e, para isso, usou como arma seus textos, em especial suas crônicas que, por serem um gênero híbrido, possibilitam a inserção de um tom crítico bastante marcado e facilmente apreendido no texto.

> As crônicas de Mário de Andrade no *Diário Nacional* constituem um importante veículo de suas ideias, além de mostrarem no despoliciamentodo trabalho jornalístico a humanidade do escritor. Podem ser vistas como tentativa de jornalismo integral de Gramsci na medida em que procuraram ultrapassar a satisfação das necessidades primeiras de informação e lazer de um público, levando-o à análise de sua realidade e ao conhecimento mais profundo de suas necessidades. (LOPEZ, 1976, p. 21).

A análise da crônica “O Diabo” é feita a partir do estabelecimento e caracterização do que seja o gênero crônica, com base em Telê Lopez e Jorge de Sá. Essa proposta complementa-se com o estudo da ironia, do humor e outros procedimentos estéticos utilizados por Mário de Andrade para realizar a crítica social, fazendo, inclusive, a divulgação de seu projeto ideológico de valorização nacional.

Análise da crônica “O Diabo”

Percebemos, na crônica “O Diabo”, que o escritor nos faz caminhar pelos entremeios entre a verdade e a mentira, mexendo com a compreensão do leitor, uma vez que este precisa ler mais de uma vez para compreender a crônica. Esta inicia-se rompendo a coerência com a realidade empírica do leitor e estabelecendo a verdade de que a mulher do texto é o diabo, por meio de um contrato de veracidade estabelecido com o leitor.

Porém, a assertividade criada ao longo da crônica, de que a mulher é o diabo, cai por terra devido ao deboche, à gargalhada da mulher quando percebe que conseguiu enganar os dois homens. Esse elemento cômico é reiterado pela placa, elemento ambivalente e que divide a perplexidade dos dois homens no momento em que eles descobrem a farsa da mulher: “Estávamos nulos diante do desaponto. E também daquela placa:” (ANDRADE, 2008, p.37). A perplexidade dos personagens é a mesma criada no leitor, que não consegue extrair elementos suficientes do texto para identificar o motivo pelo qual a placa atua como fator de desconcerto dos personagens. Há uma tensão[16] no nível semântico entre ciência e crença popular religiosa, conforme os seguintes trechos: “Sou o diabo mesmo... (...) – Então aquela figura em que a senhora estava na frente da igreja de Santa Teresinha.”; “Estávamos nulos diante do desaponto. E também daquela placa: Doutor Leovigildo Adrasto Acioly de Cavalcanti Florença” (ANDRADE, 2008, p.35-37). É possível pensar na figura do médico, exposta através da placa no exterior da casa, como um elemento de comicidade, conforme tratado por Propp:

[16] Intensidade de força entre elementos de uma narrativa, que alimenta o conflito entre elementos, ou seja, que promove a situação de instabilidade numa narrativa, até a resolução do conflito ou o desfecho (Gotlib, 1988, p. 95)

> Uma das figuras preferidas pelos escritores satíricos do mundo inteiro é a figura do médico, sobretudo no teatro popular e nas primeiras comédias europeias. O doutor juntamente com o Arlequim e Pantalone era uma das figuras permanentes da *commedia dell'arte* italiana. Os pacientes ignorantes daqueles tempos enxergavam apenas os procedimentos e os atos exteriores do médico, mas não viam e não entendiam o sentido deles, não acreditavam nele (PROPP, 1992, p.82)

Seguindo o que essa reflexão nos coloca, portanto, consideramos a aparição da placa com o nome do médico, como elemento cômico, que dialoga com as questões ideológicas de crítica à figura do médico por 'homens do povo', ou melhor dizendo, 'filhos da candinha', como o próprio personagem Belazarte[17], por exemplo. Qual seria seu desaponto ao olhar para aquela placa? A narrativa não nos dá elementos suficientes para relacionar com a placa e, por isso, o uso dessa figura pende para o *nonsense,* o desconexo, que também não deixa de ser um elemento de comicidade, se considerado em um contexto em que se espera algo e o que nos vem é totalmente o inesperado e sem relação com o contexto. No caso da crônica, a placa não possui totalmente o sentido cômico se não for aliada à concepção ideológica de sátira à figura do médico. Vale ressaltar que a figura do arlequim já havia sido bastante explorada por Mário de Andrade em *Pauliceia Desvairada* (1923), o que nos possibilita um terreno coerente para pensar na relação da crônica com a *commedia dell'arte* italiana, fixando a imagem do médico como um enganador. Assim como a mulher enganou os dois amigos, fingindo ser o Diabo, a placa que consta na casa de onde eles saem vem a acompanhar essa linha de raciocínio, o de que a profissão de médico assemelha-se a charlatanismo. Há também abertura para pensarmos na placa como um elemento metonímico do exercício médico e carrega também a simulação de um rebuscamento da linguagem, por meio do nome extenso, da qualidade da placa, que pende para um rebuscamento fluido e dotado de características capazes de levarem-no ao ridículo. Nota-se que há aqui um processo de paródia da receita médica, ou por que não do diploma, da placa posta no

[17] A personagem Belazarte, já utilizada por Mário de Andrade nas Crônicas de Malazarte em *América Brasileira*, representa a figura popular daquele que conta o que viu e ouviu sem certificar-se da verdade, é a figura ingênua, enquanto Malazarte é a figura do malandro, com visão maliciosa, capaz de abrir o olhar ingênuo do cronista (Belazarte). Tais características confirmam a não propriedade da fala de Belazarte e ressaltam a necessidade de se procurar a verdade dos fatos. (CANDIDO, 1992)

consultório, ou qualquer outro canal em que haja uma manipulação da linguagem a fim de sobrepor o científico ao senso comum e místico.

Com base no efeito do riso, compreendemos a figura do Diabo como um travestimento da mulher para realizar o seu fazer “diabólico”, manipular e brincar com os outros dois personagens, que, em sua mão, tornam-se marionetes, e vêm a ser controladas como se fossem objetos, como o diabo de mola que é comprimido na caixa, para ser solto e preso novamente. Ou como o médico, o que nos levaria a pensar na crítica de Mário de Andrade, buscando futuramente o extraliterário como complementar à análise proposta. “- Mas por que que a senhora...isto é... o Diabo toma forma tão pura de mulher! - Por que só me agradam as coisas puras. Já fui operário, faroleiro, defunto...Mas prefiro ser moça séria”. (ANDRADE, 2008, p.35)

Há, nesse trecho, uma menção às profissões, o que vem a ser complementado pela placa do médico inserida apenas no final, sem conexão direta com esse diálogo. Mas, se nos ativermos ao plano ideológico, onde funciona a crítica do escritor, é possível estabelecer essa relação, sem partir para os excessos de superinterpretação, conforme bem orientado por Eco (2001).

Mário de Andrade insere em seu texto o riso e o deboche, que acabam por quebrar o efeito da real existência do diabo, fazendo com que o leitor questione essa verdade até então construída no e pelo texto, e, ao mesmo tempo, arrasta o leitor para refletir sobre as questões trabalhadas na crônica.

Parece-nos que o escritor trabalha o espaço da crônica, tendo-a como material de experimentação do conto popular (*Contos de Belazarte*), misturando-a a aspectos do Realismo Grotesco, carregando inclusive a comicidade para ‘jogar’ com a rigidez dos gêneros. Essa característica de Mário de Andrade nos abre a possibilidade de dialogar com as ideias de Alberti (1999, p.12) de que o riso partilha, com entidades como o jogo, a arte e o inconsciente, um espaço do indizível, do impensado, necessário para que o pensamento sério se desprenda de seus limites. Assim, compreendemos o riso como um elemento de crítica que, através do jogo aparente que suscita, carrega o tom crítico e de reformulação da realidade representada na crônica.

Referências

ALBERTI, V. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

ANDRADE, M. de. **Paulicéia Desvairada**. São Paulo: Mayença, 1922.

_____. **Macunaíma.** Códice, 1997

_____. **Os Contos de Belazarte.** Rio de Janeiro: Agir, 2008.

_____. **Os Filhos da Candinha**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

CANDIDO, A. (Org.). **A crônica:** o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

ECO, U. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do Conto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1988

LOPEZ, T. P. A. Apanhando "Táxi". In.: ANDRADE, Mário de. **Taxi e crônicas no Diário Nacional.** São Paulo: Duas Cidades, 1976.

PROPP, V. **Comicidade e Riso.** São Paulo: Ática, 1992.

SÁ, Jorge de. **A crônica.** 6. ed., São Paulo: Ática, 2008.

ZWECKMÄSSIGKEIT OHNE ZWECK: IDÉIAS KANTIANAS NA ESTÉTICA DE GOETHE

Mirella Guidotti (CAPES)
Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

> Uma obra de arte autêntica, assim como uma obra da natureza, permanece sempre infinita para o nosso entendimento; ela é contemplada [*angeschaut*], sentida, faz efeito, mas não pode ser propriamente conhecida, muito menos podem ser expressos em palavras sua essência, seu mérito.
>
> (GOETHE, 2008, p. 117).

Assim inicia Johann Wolfgang von Goethe o texto *Sobre Laoconte*, de 1798. O excerto, embora breve, permite explorar importantes elementos do pensamento goethiano em torno da arte, os quais revelam um parentesco com o pensamento kantiano, nomeadamente em relação à *Crítica da Faculdade do Juízo*, publicada oito anos antes.

A frase que inaugura o trecho, a "[...] obra de arte autêntica, assim como uma obra da natureza", revela já uma característica cara ao pensamento goethiano, a qual se consolida após a famosa viagem à Itália: arte e natureza se conectam, há uma espécie de afinidade entre os dois domínios. Na recepção da *Terceira Critica*, justamente esta vizinhança na concepção de arte e natureza chama a atenção do poeta. Ele testemunha a chegada da *Kritik der Urteilskraft,* como "[...] uma das épocas mais felizes da vida", pois vê as "[...] mais diferentes ocupações colocadas próximas uma da outra, os produtos da arte e os produtos da natureza tratados da mesma forma, o juízo estético e o juízo teleológico iluminando-se mutuamente" (GOETHE, 1989a, p. 96).

A espécie de correspondência entre arte e natureza no pensamento goethiano constitui assim abordagem diversa da tendência que ora sobrepuja a esfera da arte à natureza, ora a esfera da natureza à arte. Talvez este novo arranjo não se expresse melhor que na concepção de *mímesis.* Do sentido largamente empregado pela tradição, a noção de *mímesis* comporta um sentido fraco de criação, relegando à arte o papel passivo de cópia e imitação do mundo natural. Sentido histórico, é necessário acrescentar, o qual deriva largamente do período humanista, período no qual se idealizava restaurar a Antiguidade clássica com o sentido de cópia, pois se acreditava que a beleza intemporal e perfeita era encontrada neste período. Contudo, esta posição deve-se, em grande parte, do conhecido desvio em traduzir *mimesis* por imitação, decerto reduzindo bastante o sentido empregado por Aristóteles já que "[...] qualquer que tenha sido o papel da apropriação filosófica na mudança do horizonte da *mimesis*, na ambiência grega, o termo não se confundia com a 'imitação'" (COSTA LIMA, 1995, p. 64). Mesmo que se entenda por *mímesis* a representação da natureza através da arte, a representação implica contudo também criação, *poiesis*, pois a representação não deixa de produzir o que ela representa.

Uma releitura do conceito de mímesis apresenta-se em *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*, quando Winckelmann incita os jovens artistas a imitarem não a natureza, mas a arte grega, caminho seguido por

Goethe, sobretudo em sua fase clássica. Na mesma linha Schelling, ao responder a pergunta sobre se o discípulo da natureza deveria imitar todas e cada uma das coisas da natureza, sem distinção, atribui um papel mais relevante à arte, a qual caberia selecionar na natureza somente os objetos belos, reproduzir somente "[...] o que há de belo e perfeito" reconhecendo assim que "[...] na natureza, está mesclado o perfeito com o imperfeito, o belo com o feio" (SCHELLING, 1963, p. 33). De acordo com esta reflexão, cabe à arte ordenar as regras, fazer a seleção do belo da natureza, pois o belo natural apenas casualmente é belo. Aqui, a arte enobrece o natural. Nestes julgamentos se insinuam pois uma hierarquia, um juízo valorativo entre a esfera da arte e a esfera da natureza. Também Goethe o diz: "Diz-se: artista, estude a Natureza! Mas não é nenhuma insignificância desenvolver o nobre a partir do ordinário e a beleza a partir do informe" (GOETHE, 1991, p. 750).

Contudo, a despeito da fragmentação dos saberes, do fato inelutável da separação da esfera da natureza e da esfera da arte inaugurados pela *Aufklärung*, Goethe interpela antes às correspondências entre os dois domínios, a uma concepção na qual arte e natureza estão imbricadas. Daí o testemunho positivo do poeta, como acima mencionado, quando da leitura da *Critica da Faculdade de Julgar*, ao ver os elementos mais díspares postos lado a lado, pois para Kant a "[...] natureza era bela se ela ao mesmo tempo parecia ser arte" e a "[...] arte somente pode ser denominada bela se temos consciência de que ela é arte e de que ela apesar disso os parece ser natureza" (KANT, 2005, p. 152).

Ademais, nesta imbricação entre arte e natureza, o próprio conceito de natureza é outro, pois não é mais entendido como pura objetividade, mas em seu processo formativo, em seu movimento de produção. Em oposição a uma concepção estática da natureza, tem aqui lugar uma concepção viva, a qual se aproxima do movimento da arte: esta, se bem realizada, deve reproduzir o movimento de criação da própria natureza, o contínuo devir do mundo natural. Se se quer reproduzir bem a natureza, não se deve representar o existente com fidelidade servil – não se deve imitar passivamente a natureza. "Imitar a natureza" implica, antes de mais, segundo Goethe, entender a natureza enquanto natureza geradora: representar bem a natureza é imitá-la vivamente, ativamente, pois a Natureza é concebida como espírito vivente, espírito producente. "[...] O sentido pelo belo supremo" como diz Goethe, o qual a "[...] força representativa do homem não abrange", reside assim "[...] na força ativa mesma" (Idem, 2008, p. 62). "Imitar a natureza" implica pois seguir o *modo* como as obras da Antiguidade foram

produzidas, não as obras mesmas, não seu aspecto meramente epidérmico. No limite, não se trata de *imitar* o "o que", mas o "como", pois "imitar" aqui não se limita aquilo que se vê com os olhos. As "[...] artes não imitam o que se vê com os olhos, mas se voltam para aquela Razão, da qual consiste a Natureza e segundo a qual ela age", diz Goethe, daí "[...] pôde Fídias construir deus, embora ele não imitasse o que se vê no sensível, mas concebesse no espírito como Zeus mesmo apareceria, se encontrasse nosso olhar" (GOETHE, 1991, p. 835). Tanto em um quanto em outro campo trata-se de realçar aspectos produtivos, criativos portanto, e assim ambas as esferas são concebidas como infinitudes.

O próximo passo – se não se quer estabelecer uma mera visão negativa do mundo, desacreditando a possibilidade de qualquer conhecimento devido à contínua metamorfose das coisas – é estabelecer a possibilidade de uma apreensão indireta do Absoluto – e aqui Goethe também se vale do importante conceito de *símbolo* – uma representação indireta. Assim, se por um lado reconhece-se a impossibilidade de *conhecer* o Absoluto, por outro lado, a resposta é positiva quanto à sua apreensão, com o complemento de que esta apreensão seja indireta, intuitiva, ou, como chama Goethe, *empática*.

Chega-se assim à segunda parte da citação de Goethe com a qual inauguramos o presente texto. Após dizer que a "natureza, assim como a arte, permanece sempre infinita para o nosso entendimento", Goethe acrescenta: ela é "contemplada, sentida, faz efeito, mas não pode ser propriamente conhecida". Segundo Goethe, portanto, embora permaneça ainda um abismo entre o sujeito e as coisas, isto é, embora se parta do reconhecimento que alcançar o Todo está além de nossas possibilidades e de que não podemos exprimir "em palavras sua essência, seu mérito", torna-se possível uma *vivência*, um *sentimento* do Todo. O que o poeta recusa, pois, é a mera apreensão conceitual da Totalidade, apontando para a incapacidade de traduzir a *infinitude* através de conceitos, sendo possível apenas uma *vivência*, uma *intuição* do Infinito. O modo com que Goethe expõe o sentimento com que foi tomado ao contemplar a catedral de Estrasburgo, descrito em termos da dificuldade do "[...] espírito humano quando a obra de seu irmão é tão sublime que ele apenas deve se ajoelhar e adorar" (GOETHE, 2008, p. 43), poder-se-ia dizer, se aproximam da idéia do *sublime* kantiana.

Como dirá Kant, de um lado, a faculdade de imaginação aspira a um progresso até a infinitude, e a razão de outro lado tem uma pretensão à totalidade absoluta como a uma idéia real (KANT, 2005, p. 96). A imaginação, atrelada que permanece ao mundo

sensível – e portanto às grandezas relativas – não consegue compreender o ilimitado, ou seja, não consegue fornecer imagens para o Absoluto. Nossa faculdade de avaliação não alcança portanto uma compreensão, pois esta grandeza está fora de nosso poder de alcance, o "poder inteiro" da faculdade da imaginação é "[...] inadequado às idéias da razão" (KANT, 2005, p. 102). Ora, dado que a imaginação não conseguiu apresentar a infinitude, a razão atinge, em idéia, o infinito.

A sublimidade portanto não permite alcançar o supra-sensível, porém permite uma *vivência*, uma espécie de *correspondência* da força que atua no mundo (objeto) e em mim (sujeito). "*Renunciar a conhecer* o supra-sensível", como aponta Lebrun, "[...] não proíbe, de modo algum, de situar-se em relação a ele" (LEBRUN, 2001, p. 72). O sublime não está ligado assim à representação de qualquer objeto, a sua presença, mas a um sentimento. Por isto , diz Kant, de uma pessoa incapaz de contemplar o belo se diz que "não tem gosto" e, do sublime, que "não tem sentimento". A apresentação da sublimidade é encontrada no ânimo, na disposição do espírito, pois não se deve procurar o absolutamente grande em nenhuma forma sensível, já que ela "[...] concerne somente a idéias da razão". (KANT, 2005, p. 91). Ou seja, o fundamento do sublime é encontrado em nós, na maneira de pensar: sublime, "[...] *é o que somente pelo fato de poder também pensá-lo prova uma faculdade do ânimo que ultrapassa todo padrão de medida dos sentidos*" (Idem, 2005, p. 96). A Analítica do Sublime kantiana, onde o supra-sensível é *vivenciado* mas não *manifestado*, ficando portanto apenas na "idéia da razão", se aproxima, poder-se-ia dizer, da descrição goetheana da catedral de Estrasburgo, "[...] cujos segredos podemos apenas sentir" (GOETHE, 2008, p. 47). Também em Kant o belo é apenas sentido, porém não conhecido.

Trata-se aqui do reconhecimento da impossibilidade de explicar o belo natural e artístico (GOETHE, 1991, p. 942), do reconhecimento – e aqui, poder-se-ia dizer, Goethe é bastante kantiano – do fato que a "[...] beleza nunca pode tornar-se clara acerca de si mesma", como colocado numa das máximas (GOETHE, 2008, p. 256). É tarefa da arte, pois, reconhecer este não investigável como parte constituinte e recolher deste modo "[...] uma teoria viva", "[...] verdadeira influência das artes sobre o coração e o sentido" (Idem, 2008, p. 56).

Referências

BAHKTIN, M. **Estética da Criação Verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GOETHE, J. W. **Escritos sobre arte**. Introdução, tradução e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, São Paulo: Imprensa Oficial do estado de São Paulo, 2008

_____. *Maximen und Reflexionen*. **Werke**. Band 17. München, Wien: Carl Hanser Verlages, 1991.

_____. *Die Absicht Eingeleitet*. **Werke**. Band 12. München, Wien: Carl Hanser Verlages, 1989a.

_____. *Einwirkung der neueren Philosophie*. **Werke**. Band 12. München, Wien: Carl Hanser Verlages, 1989b.

_____. *Der Versuch als Vermittler von Object und Subject.* **Werke**. Frankfurt: Insel Verlag, 1998.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. *Crítica da razão pura.* **Os pensadores.** São Paulo: Nova Cultural, 1987.

LEBRUN, G. **Sobre Kant**. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 2001.

LIMA, L. C. **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro: editora 34, 1995. P. 160-196.

SCHELLING, F. J. W. **La relacion de las artes figurativas con la naturaleza.** Buenos Aires: Aguilar, 1963.

WINCKELMANN, J. J. **Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst**. Stuttgart: Reclam, 1999.

ASSOCIAÇÃO E MEMÓRIA EM *THE MOONS OF JUPITER* DE ALICE MUNRO

Narayana Anunciato Alves (CNPq)
Maria das Graças Gomes Villa da Silva
Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

Este trabalho tem por objetivo demonstrar que o ponto central, unificador dos contos “Chaddeleys and Flemings” e “The Moons of Jupiter”, de Alice Munro, são as associações realizadas a partir do emprego da memória que propicia o retorno ao passado por meio de associações realizadas a partir do retorno à infância e de fatos relacionados à vida familiar. Com o intuito de demonstrar as estratégias narrativas da autora canadense, a memória é abordada a partir dos estudos freudianos, portanto, como engrenagem do inconsciente, cujo trabalho é marcado pelo desejo na busca de sempre obter o prazer no jogo constante de vida e morte.

Os estudos freudianos que dão sustentação ao trabalho da memória são os que tratam do estranho, do bloco mágico e do trabalho do sonho. O estranho (1976) consiste no emprego do termo pelo psicanalista, na esteira de Schiller, para designar o que “não é nada novo ou alheio, porém, algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e

que somente se alienou desta através do processo de repressão" Assim, o estranho freudiano descreve tal efeito a partir do deslocamento do material recordado – incluindo-se o trabalho do inconsciente no processo -, onde há uma nítida distinção de valores em momentos temporais distintos, "antes" e "depois". O trabalho do inconsciente é ressaltado nos sonhos, quando o recalque perde sua força e condensações e deslocamentos de experiências vividas são rearticuladas dando novos significados ao que experimentado. Tal estratégia aproxima-se da técnica literária que emprega metáforas (condensações) e metonímias (deslocamentos) para criar o enredo das narrativas.

Em *The Moons of Jupiter*, os estudos freudianos são essenciais para a compreensão da construção da narrativa munroviana, em que há recortes de lembranças e cenas pertinentes ao tema desenvolvido em cada conto, e a trama é construída na apresentação não seqüencial desses recortes. Os recortes apresentam discrepâncias entre o passado e o presente de elementos específicos que constituem o tema das narrativas, conferindo a esses elementos uma carga semântica maior devido à ambivalência que adquirem dentro de cada narrativa. Dessa forma, os sentimentos contraditórios da protagonista destacam-se e põem ênfase nas experiências relacionadas à realidade de sua própria vida.

Do volume, foram selecionados três contos para um estudo mais detalhado desse modo de construção narrativa, o par inicial e o último, unidos por uma mesma narradora-protagonista. Os dois primeiros contos, publicados sob o mesmo titulo de "Chaddeleys and Flemings", subdivido em "Connection" e "The Stone in the Field" relatam, respectivamente: o encontro de uma protagonista adulta com uma prima de sua mãe; a procura dessa mesma protagonista pela cova de um estrangeiro em uma fazenda que fora das irmãs de seu pai. Ambas as narrativas são entremeadas de comentários e recordações da protagonista sobre sua infância no interior do Canadá, onde a pobreza, ainda que apenas mencionada de passagem, marca a protagonista ao longo da vida adulta como um estigma. Casada e com filhos, ela desloca para o marido a rejeição à infância pobre, no entanto, há constantemente a incerteza de ser apenas ele quem se envergonha de seu passado:

> Poverty, to Richard's family, was like bad breath or running sores, an affliction which the afflicted must bear one part of the blame. [...] If ever I said anything about my childhood or my family in their company there would be a slight drawing-back, as at a low level obscenity. But it is possible that I was a bit strident and self-conscious [...]. (MUNRO, 1991, p.12-13) [18]

Sua relação dúbia com o passado, oscilando entre rejeição e identificação, faz com que a personagem seja obrigada a rever a si mesma e a seus valores, expressando a problemática contemporânea em torno da noção da identidade. A família, reduto formador da identidade do indivíduo, é vista ambiguamente no conto por carregar também o papel de determinador da classe social de origem da personagem. Assim, rejeitar a família é também rejeitar uma parte de si, problematizando a ficção do "eu" unificado e coeso. É inegável que a sensibilidade da personagem perante o que os outros pensam sobre ela e seu passado é determinante em suas ações e reações por toda a narrativa e ela, mesmo que vacilante, tem consciência disso. O estopim para que este

[18] "Pobreza, para a família de Richard, era como mau-hálito ou feridas abertas, uma aflição que o afligido deve carregar parte da culpa. [...] Se eu dissesse qualquer coisa sobre minha infância ou minha família, quando na companhia deles, havia um leve retraimento, como diante de uma leve obscenidade. Mas é possível que eu fosse um pouquinho estridente e insegura [...].

conflito interno da personagem seja exteriorizado para outras personagens é a visita da única parenta viva de sua mãe, Cousin Iris:

> I longed for the visit to go well. [...] My motives were not such as to do me credit. I wanted Cousin Iris to shine forth as a relative nobody would be ashamed of, and I wanted Richard and his money and our house to lift me forever, in Cousin Iris's eyes, out of the category of poor relations. (MUNRO, 1991, 12)[19]

Assim que Iris parte, e antes que o marido possa ridicularizá-la completamente, a narradora joga um prato de sobremesa em sua direção e lhe acerta o rosto com um pedaço de torta, exteriorizando seu conflito interno que irrompe em uma atitude agressiva e, ao mesmo tempo, ridícula, pois é imediatamente comparada ao seriado popularesco norte-americano "I Love Lucy". Porém, ao contrário de ser risível, a protagonista aponta o trágico de um ato como esse; segundo uma interpretação psicanalítica, ele expressa a marca do seu "eu" dolorosamente cindido.

Chaddeley e Fleming são, respectivamente, os sobrenomes da família materna e paterna; assim, logo pelo título, entende-se que a problemática das duas narrativas é a relação dessa protagonista com suas raízes familiares. A subdivisão em "Connection" e "The Stone in the Field" reitera a problemática, pois a conexão mencionada é justamente com esse passado. A pedra é um dado importante: a protagonista retorna à fazenda que fora de suas tias, já falecidas, onde busca em vão pela cova de um estrangeiro enterrado ali, marcada pela pedra em questão. Dentro deste conflito de afinidade-rejeição, o ato de voltar à fazenda - que agora pertence à outra família – materializa essa ambivalência: voltar demonstra o desejo da protagonista de conciliação com o passado; contudo, ao procurar por um estranho e não por sua própria família, fica evidente o desejo de afastamento. Confirma-se assim a ambivalência expressa pelos títulos para a narrativa à que pertencem; a pedra que não pode mais ser encontrada é o passado indiretamente desejado e rejeitado. Ao final desse par inicial de narrativas, a incerteza sobre os próprios sentimentos não é "solucionada", mas a ambigüidade é, de certo modo, afastada, sendo a identificação com a família reclusa ao passado e a rejeição assumida.

"The Moons of Jupiter", narrativa que encerra o volume e empresta titulo ao mesmo, irá retomar a mesma protagonista em um ponto distinto. Finalmente nomeada como Janet, o conto narra os últimos momentos entre a personagem e seu pai idoso, antes que ele realize uma operação cardíaca da qual não sairá com vida. Os momentos passados com o pai durante sua convalescença no hospital em Toronto fazem com que a narradora reveja alguns de seus conceitos sobre "parentalidade"[20], compreendendo-o e aceitando-o melhor, assim como suas próprias filhas. O medo perante o desconhecido e a especulação sobre uma possível existência após a morte os unem, religando a protagonista a seu pai de modo indelével: independente das relações que estabelecemos entre nós, somos humanos e nossa humanidade, com seus erros e acertos, nos une. Ultrapassando as relações afetivas, estamos interligados e o fim da existência e o medo que a acompanha são o denominador comum a todos os indivíduos.

---

[19] "Eu desejava que a visita corresse bem. [...] Meus motivos não eram tais que me dessem crédito. Eu queria que Iris se destacasse como um parente que ninguém teria do que se envergonhar, e queria que Richard, seu dinheiro e nossa casa me elevassem para sempre, aos olhos de Iris, acima da categoria de "lado pobre da família".

[20] Em inglês, "parenthood".

Ao final das três narrativas, insere-se um novo elemento na dinâmica de desejo e afastamento, pois a identificação final perante a finitude humana não pode ser negada. Não há, então, a resolução do conflito vivido pela protagonista, mas o acréscimo de uma nova maneira de viver a identificação com o passado: aceitando o pai e seus defeitos e virtudes, ela aceita também a si mesma. O percurso realizado pela protagonista no par inicial, entremeado de recordações sobre sua infância, passa neste conto pelo início de sua vida adulta e, a partir de seu olhar crítico – sempre posterior aos eventos narrados -, é revisto. No entanto, o que já foi dito em "Chaddeleys and Flemings" não é repetido para ser negado, mas outros dados são oferecidos e uma realidade diversa se constrói. Tal construção é característica do estilo munroviano, que realiza esse processo ao longo das três narrativas selecionadas e não apenas dentro de cada um de seus contos isoladamente, como em suas outras produções. Evidentemente, a complexidade criada pela leitura conjunta de "Chaddeleys and Flemings" e "The Moons of Jupiter" é maior do que a dos contos avulsos, aproximando-os de *Lives of Girls and Women*, único volume de contos totalmente interligados produzido pela autora.

Ao final da leitura, conclui-se que o estilo munroviano baseia-se na narrativa do cotidiano em que os recortes de memória sustentam os conflitos internos vividos pela personagem, cuja ambigüidade vivida em relação a si mesma, seus valores e relacionamentos afetivos é condensada nos títulos dos contos. A revisão de si irá revelar, ainda que indiretamente, a incerteza da posição da personagem perante os elementos conflitantes, em um ciclo que constantemente problematiza a identidade.

Referências

Benét's Reader's Encyclopedia. New York: Harper & Row Publishers Inc., 1987.p. 650-651.

BRAIT, B. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CORTÁZAR, Julio. "Alguns Aspectos do Conto". In: **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 147-164.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução.** São Paulo: Martins Fontes, 1983 [s.d.].

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FONTENELE. L. **A interpretação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002

FREUD, S. **Além do Princípio do Prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

_____. "Recordar, repetir e elaborar." In **Obras Completas: O caso de Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 163-171.

_____. "Uma nota sobre o 'bloco mágico' " In: **Obras Completas: O Ego e o ID e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 285-290.

FRIEDMAN, Norman. "Recent Short Story Theories: Problems in Definition" In: **Short Story Theory at Crossroads**. Baton Rouge: Lousiana State University Press, 1989. p. 13-31.

GILBERT, S. M, GUBAR, S. **The madwoman in the attic**. Yale University Press, 1996.

KEYSER, W. **Análise e interpretação da obra literária**. Coimbra: Armênio Amado, 1985.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1993

LUSCHER, Robert M. The Short Story Sequence. In: **Short Story Theory at Crossroads**. United States of America: Lousiana State University, 1989.p. 148-167.
MARTIN, W.R. **Alice Munro – Paradox and Parallel**. Canada: University of Alberta Press, 1987.
MILLER, Joaquin. “Columbus”:

http://www.theotherpages.org/poems/miller01.html - consultado em 22/09/2008.
MUNRO, A. **The Moons of Jupiter.** Canada: Vintage, 1991.
_____. **Lives of Girls and Women.** Canada: Vintage, 2001.
NYE, Andrea. **Teoria feminista e as filosofias do homem**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995.
PASSOS, Cleusa R. P. “Breves Considerações sobre o Conto Moderno”. In: **Ficções: Leitores e Leituras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 67-90.
PERRONE-MOISÉS, L. **Texto, Crítica, Escritura**. São Paulo: Ática, 1978.
PONTIERI, Regina. “Formas Históricas do Conto: Poe e Tchékhov”. In: **Ficções: Leitores e Leituras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 91-111.
RIVERA, T. **Arte e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ASPECTOS DA AUTORIA FEMININA NA POESIA DE EMILY DICKINSON

Natalia Helena Wiechmann (CAPES)
Alcides Cardoso dos Santos
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

Apresentação

Esta pesquisa tem por objetivo estudar a poesia de Emily Dickinson a partir de uma perspectiva teórico-literária que revele a consciência da poeta sobre as relações de gênero em seu contexto histórico-cultural e suas conseqüências e/ou manifestações na produção poética. Em outras palavras, tomando como pressupostos a sociedade patriarcal norte-americana do século XIX e a intensa produção poética de Emily Dickinson, esta pesquisa busca confrontar seus poemas com as concepções dessa sociedade em relação ao fazer literário para que, dessa forma, possamos definir e explorar as marcas da presença do feminino em sua obra.

Algumas questões que fazem parte desta pesquisa são, por um lado, a tradição literária marcadamente masculina e os estereótipos aos quais as mulheres foram confinadas dentro e fora da literatura. Por outro lado, examinamos as formas que estas questões tomaram na poesia de Emily Dickinson, dentre elas o subtexto que denuncia o grau de consciência da autoria feminina, as imagens poéticas que condensam a experiência da poeta com a autoridade poética e social masculina e a sua dicção poética particular, que indica uma atitude de resistência poética às

convenções lingüísticas e literárias de seu tempo. O objetivo principal desta pesquisa é, portanto, buscar o modo como a autoria feminina se manifesta nos poemas de Dickinson a partir da análise das possíveis significações contidas em seu subtexto. Para isso, este estudo considera o contexto histórico-social da poeta como fator indissociável de sua produção literária.

Emily Dickinson e a autoria feminina

Emily Dickinson (1830-1886) é considerada uma das personagens mais enigmáticas da história da literatura norte-americana. A poeta nasceu, viveu e morreu em Amherst, no estado de Massachusstes (EUA) que, juntamente com os estados de Maine, New Hampshire, Vermont, Rhode Island e Connecticut, é parte da região chamada de New England, a terra onde os puritanos ingleses estabeleceram suas primeiras colônias ao saírem da Inglaterra por questões de perseguição religiosa. Tendo vivido, portanto, numa sociedade marcada pelo puritanismo e pelo patriarcalismo, a imagem da poeta como uma mulher reclusa em sua casa e sempre vestida de branco é freqüentemente relacionada ao seu contexto histórico-social e a propagação desse estereótipo atraiu e atrai leitores ávidos por entender quem foi essa mulher cuja imagem se tornou quase que uma lenda.

De fato, Emily Dickinson escolheu viver por vários anos afastada do convívio social e em sua reclusão escreveu grande parte da obra que apenas postumamente foi encontrada e publicada. Após sua morte, surgiram diversas edições de seus poemas, mas a leitura de sua obra enquanto objeto de estudo e pesquisa é bastante recente, bem como seu reconhecimento enquanto poeta. Considera-se que é a partir da década de 1920, com o New Criticism, que a poesia de Dickinson passa a ser mais explorada; nesse momento também seus poemas começam a ser mais freqüentemente comparados à obra de Walt Whitman no que se refere aos primeiros aspectos do modernismo literário norte-americano, do qual ambos teriam sido precursores.

Sobre isso, o professor Carlos Daghlian, estudioso da poética de Emily Dickinson, afirma em “Emily Dickinson in Brazil” que os primeiros poemas traduzidos para o português bem como as primeiras pesquisas sobre Dickinson em

nosso país datam da década de 1940 e que o primeiro livro de crítica literária sobre a poeta traduzido e distribuído amplamente no Brasil apareceu em 1965 (*Emily Dickinson: An interpretive biography*, de Thomas H. Johnson, foi traduzido por Vera das Neves Pedroso com o título *Mistério e solidão: a vida e a obra de Emily Dickinson*).

Verifica-se também que, de maneira geral, é dada maior ênfase à biografia da poeta do que à sua obra, o que se explica exatamente pela exotismo da imagem que Dickinson ajudou a criar de si junto ao público. O que mais se encontram nas antologias de literatura norte-americana são as informações sobre sua vida reclusa, principalmente relacionando essa escolha da poeta com a impossibilidade de realização amorosa. Além disso, a recusa em publicar seus poemas parece completar esta imagem de uma poeta que teria transferido suas frustrações amorosas para o domínio da poesia.

No que diz respeito aos poemas em si, Emily Dickinson é reconhecida por sua particularidade no uso da gramática (modificando, por exemplo, conjugações verbais) e do ritmo, além das rimas imperfeitas, elipses e pausas bruscas que marcam toda a sua obra. Essas características somadas às metáforas e aos símbolos aos quais ela recorreu na maior parte de seus poemas, possibilitam a identificação de ambiguidades que abrem os caminhos da interpretação para o leitor e para o estudioso de sua obra.

Diante disso, esta pesquisa busca identificar aspectos que possam refletir questões relacionadas à autoria feminina na poesia de Emily Dickinson. Tomamos a crítica feminista, com enfoque na vertente norte-americana, como base metodológica e conceitual para compreendermos como a crítica feminista recebe os textos literários de autoria feminina, em especial os poemas de Emily Dickinson.

Conforme explica Schimidt em “Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber”[21] , a corrente feminista anglo-americana está “voltada à questão da representação da identidade feminina a partir do conceito de opressão, oriundo da história social” (p.25). É nesse sentido que Gilbert e Gubar discutem, em *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1984), como o patriarcalismo da sociedade do século XIX aprisionou

[21] In: RAMALHO, C.

as mulheres a estereótipos extremos a partir da visão masculina do que seria o ideal feminino. Esse ideal, por sua vez, impunha às mulheres um comportamento marcado pela ausência de autonomia enquanto sujeito construtora das próprias ações e pela subserviência à autoridade masculina, autoridade essa que tem a criação como algo essencialmente masculino. Sobre isso afirma Simone de Beauvoir que:

> Com o advento do patriarcado, o macho reivindica acremente sua posteridade; ainda se é forçado a concordar em atribuir um papel à mulher na procriação, mas admite-se que ela não faz senão carregar e alimentar a semente viva: o pai é o único criador. (Beauvoir, 1970, p.29)

A produção literária, isto é, a autoria, está intrinsecamente relacionada a essa condição das mulheres no patriarcado uma vez que a escrita é um ato criador e criativo, o que faz da pertença ao gênero masculino ou feminino um fator indissociável da obra literária.

É dentro dessa tradição literária patriarcal em que "a função autoral está associada à identidade do autor como pai do texto, aquele que detém a prerrogativa da voz" (Schimidt, p.37)[22] que as escritoras do século XIX sofreriam de uma dupla angústia da autoria: angústia em relação à tradição literária eminentemente masculina e à conseqüente ausência de modelos literários femininos. Entretanto é preciso enfatizar que a produção literária feminina em prosa era menos alvo de ataques do que em poesia, tendo em vista que a criação poética era considerada um privilégio masculino por ser o gênero lírico considerado mais elevado e nobre e por ser relacionado à atividade intelectual[23].

Considerando, portanto, que existe uma relação institucionalizada entre o fazer poético e o universo do masculino no contexto histórico-social do século XIX, conclui-se que não há uma tradição de poetas mulheres que pudesse dar suporte à expressão artístico-literária de Emily Dickinson. Ao contrário, a história literária, como afirma Harold Bloom em *A angústia da influência* (1991), exprime uma relação entre o escritor e seus predecessores marcada pelo peso da influência dos pais literários, excluindo, em absoluto, a mulher da produção poética.

Em vista disso, a "angústia da autoria" incitou, nas escritoras anglo-saxãs oitocentistas, uma busca por "irmãs literárias", isto é, por uma audiência feminina

[22] In: RAMALHO, C.
[23] A produção poética feminina era restrita à poesia de costumes.

que partilhasse com ela os esforços por uma auto-definição e auto-criação. Para isso, as escritoras teriam desenvolvido como estratégia de expressão literária a criação de um subtexto compreensível apenas à audiência feminina, por meio do qual teria sido possível a estas autoras exprimir suas angústias e contornar as limitações impostas pelas instituições patriarcais oitocentistas, sobretudo a literária:

> O receio das escritoras de penetrar em territórios delimitados ao homem obrigava-as a escrever paratextos capazes de mostrar sua ausência de intenção de ameaçar. Para isso, essas escritoras constituíram estratégias que podiam ser lidas como posições de humildade, embora, atualmente, possam ser interpretadas radicalmente ao inverso, ou melhor, podem ser tomadas como plataformas de estratégias a fim de penetrar sutilmente no espaço público e aí permanecer. (Alves, 1999, p.109[24])

Tomando esses pressupostos como base para esta pesquisa, acreditamos que a percepção da estreita relação entre produção literária e a pertença ao gênero feminino está presente na obra de Emily Dickinson e pode ser comprovada a partir de uma leitura cuidadosa das imagens e dos motivos que permeiam sua poesia, bem como do posicionamento do eu-lírico em relação aos valores patriarcais.

Resultados alcançados

Esta pesquisa se encontra ainda em sua fase inicial. Até o momento, temos feito um levantamento e leitura de textos da crítica literária feminista para que possamos aprofundar o embasamento teórico da pesquisa e definir os conceitos mais pertinentes à aplicação dessa vertente teórica à poesia de Emily Dickinson.

A princípio, propomos a análise de dois aspectos envolvidos na questão da autoria feminina: a auto-afirmação e a auto-negação. O primeiro deles está relacionado ao reconhecimento da própria autora quanto a sua autonomia e ao confronto com a tradição literária masculina; o segundo, por sua vez, reflete o posicionamento oposto da autora, isto é, a negação de sua capacidade literária e a conseqüente submissão aos valores já estabelecidos pela tradição literária (masculina).

Nos poemas de Dickinson, essa dupla injunção entre recusa e submissão está presente em motivos e imagens que caracterizam a sua poesia e que fazem referência ora à experiência de liberdade (sua dicção pouco convencional, suas linhas quebradas e

[24] In: RAMALHO, C.

suas imagens inquietantes, por exemplo), ora à de confinamento (a poesia como experiência da morte, as claustrofóbicas tarefas domésticas e a autoridade poética masculina). O significado que estes elementos assumem, por sua vez, é construído no subtexto do poema, acessível, sobretudo, à leitura feminina devido ao fato de ter sido criado e utilizado para dissimular a subversão aos padrões literários patriarcais.

Dessa forma, apesar de contraditórios, os motivos e imagens utilizadas por Dickinson refletem estratégias da poeta para lidar com o fenômeno da criação literária diante das limitações impostas pela sociedade patriarcal oitocentista. Sobre isso, afirma Wendy Martin, especialista em estudos de gênero em literatura, que: "Dickinson's poetry expresses her struggles with her faith, with her father, with mortality, and with the challenges of being a woman poet" (2007, p.1). Nesse sentido, pretendemos investigar como esses esforços da poeta permeiam sua poesia e expressam as questões mencionadas por Martin por meio da análise dos poemas em seus aspectos formais e imagéticos para se chegar ao subtexto.

Buscamos, com isso, compreender quais os efeitos que a autoria feminina produz nos poemas de Dickinson, uma vez que nossa ênfase recai sobre a relação entre a mulher como escritora e o produto dessa escrita condicionada por um determinado contexto histórico e literário. Nesse sentido, tomamos a definição de *gynocritics* de Elaine Showalter como ponto de partida sobre o papel da crítica literária feminista:

> The second type of feminist criticism is concerned with *woman as writer* – with woman as producer of textual meaning, with the history, themes, genres, and structures of literature by women. Its subjects include the psychodynamics of female creativity; linguistics and the problem of a female language; the trajectory of the individual or collective female literary career; literary history; and, of course, studies of particular writers and works. No term exists in English for such a specialized discourse, and so I have adapted the French term *la gynocritique:* "gynocritics" […].(Showalter, 1985, p.128-9)

Da mesma forma, recorremos ao questionamento de Showalter sobre o que faz do texto de autoria feminina diferente do texto de autoria masculina para investigarmos a constituição da escrita feminina na obra de Emily Dickinson:

> It is no longer the ideological dilemma of reconciling revisionary pluralisms but the essential question of difference. How can we constitute women as a distinct literary group? What is *the difference* of women's writing? (op. cit. p.248, grifo da autora)

Finalmente, este trabalho pretende dar continuidade aos estudos sobre Emily Dickinson de maneira a contribuir para o desenvolvimento das pesquisas nesta área, abrindo caminhos para novas interpretações de sua poesia, ainda que, como ressalta Wendy Martin, variáveis e contraditórias.

Referências

BEAUVOIR, S. *O Segundo sexo:* 1.Fatos e Mitos. 4ª ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BLOOM, H.. *A angústia da influência:* uma teoria da poesia. Tradução e apresentação de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

DAGHLIAN, C. Emily Dickinson in Brazil. In: MITCHELL, D., M. STUART (Org.) *The International Reception of Emily Dickinson*. Londres: Continuum, 2009.

DICKINSON, E.. *The Complete Poems of Emily Dickinson.* Organização de Thomas H. Johnson. Boston: Back Bay Books, 1976.

GILBERT, S. & S. GUBAR. *The Madwoman in the Attic:* The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination. 2. ed. Londres: Yale University Press, 1984.

MARTIN, W. (Org.) *The Cambridge Companion to Emily Dickinson.* Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

RAMALHO, C. (Org.). *Literatura e feminismo:* propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

SHOWALTER, E. (ed.). *The New Feminist Criticism:* Essays on Women, Literature, and Theory. New York: Pantheon Books, 1985.

TEXTO-COISA, POEMA-OBJETO:
A POLIÉDRICA P(R)OESIA DE MURILO MENDES E FRANCIS PONGE

Patrícia Aparecida Antonio (FAPESP)
Antônio Donizeti Pires
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

Murilo Mendes (e o objeto *Poliedro*), Francis Ponge (e o *Parti pris*): o poema-objeto

Vários são os pontos de atração e refração quando pensamos em Murilo Mendes e Francis Ponge. Cada obra guarda, à sua maneira, especificidades que são da ordem da poética a que pertencem; cada objeto guarda preciosidades que revelam a poliédrica face da coisa ou o seu partido tomado. Se *Poliedro* situa-se quase que no ocaso da poesia muriliana, coroando uma trajetória multíplice; *Le parti pris des choses* é a estréia de um escritor que ficou marcado como o poeta das coisas. Dois pontos opostos, mas que, em seu interior, desenham um verdadeiro *carrefour* poético – questionador do que seja a poesia, da maneira como ela mesma se divisa (ou como é divisada por aqueles que a fazem) e de seu lugar entre outras coisas desses mesmos universos poéticos.

Para o francês, trata-se de tomar as coisas mais triviais e cotidianas possíveis: a chuva, a ostra, o *escargot* e tantas outras, e dizê-las com o máximo de fidelidade e objetividade. Nesse percurso, as palavras, as idéias e o próprio objeto que elas sugerem parecem formar um mesmo corpo em que o que importa é a concretude a que chegaram por meio de um árduo trabalho poético, tão visível quanto o próprio texto – como que num mecanismo performativo. Assim, à medida que a palavra vem à tona, também se pode entrever a coisa e a realidade que ali florescem. Tal movimento de apreensão coloca em evidência, portanto, aquilo que da linguagem (e da coisa) não se inclui no rol do hábito. E não só da linguagem, já que a coisa é tomada de maneira que o poema nos desperta a outras camadas suas.

Esta apreensão, ou materialização (de cunho sensível), o **maravilhamento das coisas cotidianas** pelo poema, passa por dois processos que se intercambiam e reencontram incessantemente: a descrição e a definição. Aquela como uma clara forma de, em detrimento do ponto de vista do homem, passar ao ponto de vista do objeto: « *La pluie, dans la cour où je la regarde tomber, descend à des allures très diverses. Au centre, c'est un fin rideau (ou réseau) discontinu, une chute implacable mais relativement lente de gouttes probablement assez légères, une précipitation sempiternelle sans vigueur, une fraction intense du métheore pur.* » (PONGE, 1999, p.15). Como objetivo, a descrição deve chegar à definição que fixa a qualidade característica, que lhe confere personalidade própria (COLLOT, 1991).

Denunciando a propalada subjetividade da poesia e postando-se a favor da objetividade (ilusória, mas objetividade), Francis Ponge centra seu esforço no jogo

entre os objetos e as palavras. É dessa junção que nasce o que o autor denomina *Objeu* que, como diria Leda Tenório da Mota (2000, p.39, grifo do autor), é "[...] algo entre o objeto e o jogo (‘*jeu’*), que permite ficar com as duas coisas: o inventário do mundo e a ‘jogada de linguagem’." Ponge trilha um caminho sempre difícil que leva em conta não só as coisas, como também a linguagem (sua dimensionalidade, sua sonoridade, sua significação). Um verdadeiro embate com as palavras e as coisas: escavar a palavra que melhor diga a coisa – « *PARTI PRIS DES CHOSES* égale *COMPTE TENU DES MOTS* ». Entre a coisa e a palavra que a descreve, o poeta parte em busca sempre do inalcançável, pois que o objeto pongiano no momento mesmo de sua fixação já se tornou outro, algo inominável, uma *non-chose*, *non-nommable*, que preferimos chamar de poema – o **poema-objeto**, sempre entre duas águas, sempre móvel, e, todavia, sempre ele-mesmo. Não se trata, pois, de um partido que se situa entre duas coisas, **trata-se do partido tomado de um único objeto: o partido do poema**.

Num poeta como Francis Ponge, em que a objetividade ocupa uma posição excepcional, há que se perguntar qual a característica marcante de um eu-lírico tão objetivado. Pois que se para ele quanto mais lírico mais vulgar, como se dá sua relação com a coisa nesse sentido? Ora, tomar o partido das coisas não é o mesmo que tomar o partido de si mesmo? Não estamos falando então de uma postura marcadamente subjetiva? Como já se deixou entrever aqui, o que se tem é uma ilusão de objetividade. Apesar disso, digno de nota é o movimento estranho, inovador, contrário, que estabelece o eu-lírico pongiano frente às coisas das quais fala. Trata-se de um *modus operandi* que vai na contracorrente daquilo que faz Murilo Mendes. Se a proposta é fixar o objeto, isso implica deixá-lo falar; o objetivo do poeta é fazer com que as coisas falem. É preciso aceitar se transferir a elas e descobrir em cada uma sua qualidade inédita. Desta forma, o sujeito lírico se abre à alteridade das coisas, não lhes imprimindo a sua marca, antes alargando suas possibilidades de se recriar – tem-se, aqui, uma emoção que é fruto do contato com as coisas, na terceira pessoa do singular. Mas, como diz Collot (1996, p.124, grifo do autor) « *[d]ans la mesure où il déborde l’individu, pour prendre appui sur les mots et sur les choses du commun, ce lyrisme à troisième personne du singulier peut devenir un lyrisme à la première personne du pluriel : ‘le plus subjectif n’est-il pas’ ‘en quelque façon commun’* ? » Em Francis Ponge, o que cabe notar, no que se relaciona ao eu-lírico e seu embate com a coisa, é o fato de que se trata de um lirismo – classificado por Collot (1991) de "transpersonal" – cuja via é praticamente a contrária do lirismo comum. Assim, cabe salientar a importância do

movimento empreendido pela poética pongiana – um movimento que vai das coisas para o eu, que se funda no contato com as coisas.

•

Nesses foros, a lírica muriliana não se afina à de Francis Ponge, pelo contrário: distancia-se. É que o poeta das metamorfoses parece percorrer o caminho oposto: é como se as coisas fossem o estopim para alguma outra consideração que passando pela linguagem tem intenso pendor crítico. No *Poliedro*, há uma vontade cabal de concretização do objeto – de passar ao mundo substantivo (CAMPOS, 1992), de se "francispongear". Tal esforço de concretização resvala no de organização: em razão disso a dicionarização. Aliás, a organização do livro se pauta toda ela pelo desejo de organizar, arquitetar, concretizar objetos ou situações. De fato, o arranjo que Murilo dá a essa multiplicidade de objetos passa a impressão de desarranjo, de mistura, mas que guarda um aspecto de unicidade muito proposital, verdadeiramente calculada. Como é comum na lírica de Murilo Mendes, "[...] o poema deve ser uma estrutura inclusiva que possibilite vislumbrar uma solidariedade entre elementos contrastantes, mesmo que essa busca represente o risco de realização formal 'precária' ou 'irregular'." (MOURA, 1995, p.62, grifo do autor).

Não se tem é bem verdade, um embate tão direto com a coisa (um embate tão material, digamos). Todavia, por um outro lado, as coisas fazem parte de uma realidade concreta na qual os poemas se inserem. Eles são parte do visível que temos à nossa disposição e se estabelecem como um dos caminhos mais acessíveis para se chegar ao invisível, a uma forma de conhecimento que parece emudecida pelo mundo. O visível impede que o invisível seja observado de maneira plena, daí a posição da coisa concretizada, que atua a serviço da revelação de um conhecimento abstrato que deve ser transmitido através dos tempos pelo poeta – como em "O temporal": "O temporal mostra oculta a realidade. É bem deste mundo mas desvenda-nos um ângulo do outro. Quem é no temporal, quem está? O verbo desarticula-se, o som. Inquietante pensar que o invisível adverte." (MENDES, 1995, p.1016).

Ora, a relação entre eu-lírico e coisa se dá de maneira tal que o objeto (para além do desejo de fixá-lo) seja uma espécie de espaço, de ambiente, de momento de iluminação para as considerações de cunho abstrato que o sujeito trava com elas e com a realidade. O objeto favorece aqui um movimento do eu para a coisa. Um movimento mais tradicional que coloca em relevância tanto mais o sujeito lírico. A fatura do

movimento, no entanto, é que, nesses anos de pós-guerra, o único partido a ser tomado é o do silêncio, do que ecoa na própria poesia – daí a literatura que, nesse caso, faz frente à Bomba, à fratura insustentável do mundo. E não só, pois tal esforço de concretização e de crítica, reverte-se em esforço de linguagem – daí o poema como coisa no mundo. Uma espécie de posicionamento tão complexo quanto aquele de Francis Ponge. A palavra como a própria realidade que cria e com a qual se embate o poeta – "A arma do poeta é a escrita" (FRANCO, 2002, p.81): a arma do poeta é o poema, um **poema-objeto**, um poema-arma, o "**texto-coisa**".

No universo que cria, totalmente organizado, dividido, discriminado, o eu-lírico relaciona-se com o referente, a coisa, lançando mãos especialmente do humor, que, desta feita, tem teor mais ácido que aquele dos idos de 1930, e chegando às raias da ironia. Há uma implicação, um posicionamento, claramente ético na postura do eu-lírico muriliano em tomar objetos cotidianos e visualizá-los com base numa ótica totalmente severa. De fato, podemos dizer que os referenciais buscados à realidade acabam sofrendo sob as garras de sua vontade de "reorganização da ordem vigente" (FRANCO, 2002). Só que o texto muriliano não sustém pura e simplesmente uma relação desse caráter; múltiplas são suas formas de intercâmbio que colocam o objeto longe da sua esfera cotidiana, mitificado, maravilhado. A partir daí, vêm à tona aspectos do trágico e do mítico: personagens, situações grandiloquentes, associados ao uso cotidiano dos obejtos, com o intuito claro de desmecanizá-los. É patente o jogo: entre o concreto e o abstrato, entre o cotidiano e o mítico, entre o tema concreto, a forma concreta (o poema), e a idéia abstrata, cujo horizonte último é, além da palavra, a reorganização de um mundo destruído. Por esse caminho, está o texto, e as formas que nele transitam.

O "texto-coisa", o poema-objeto

Em Murilo Mendes e Francis Ponge o que salta aos olhos é a presença do objeto. E como não poderia deixar de ser, trata-se de uma presentificação que se dá de maneiras diferentes: enquanto o francês busca fazer a coisa falar, dar voz ao objeto, e situar essa relação a *mi-chemin* do "inventário do mundo e da jogada de linguagem"; Murilo Mendes nós dá a coisa, mas como algo que a depassa, que traz à luz o invisível. Identificamos, no *Poliedro* e no *Le parti pris des choses*, dois movimentos que se distanciam no que concerne à relação eu-lírico e coisa (ou objeto): para Murilo, trata-se do movimento do eu para a coisa; e para Ponge, da coisa para o eu. Movimentos que se

caracterizam, sempre guardadas as especificidades de cada poeta, por serem mais e menos subjetivo, muito embora, a vontade de objetivação, de concretização, esteja presente nos dois poetas. É como se, à sua maneira, cada um deles circulasse ao redor desse objeto que elegem a ele investindo e se distanciando.

Se as posturas do eu-lírico em relação à coisa parecem ser distantes nos dois poetas, pode-se afirmar que certos posicionamentos em relação à escrita, ao poema e ao trabalho do poeta não o são. Nesse sentido, tanto para Murilo Mendes quanto para Francis Ponge, o poeta aparece como operador da língua que, conjuntamente com ela (organismo vivo), participa do processo da literatura. Além disso, a escrita aparece como lugar de luta entre poeta e linguagem, entre poeta e poema: não há domador, nem domado. A literatura, o poema, não se petrificam após a publicação, pois que o texto é uma coisa perpetuamente inacabada (para Ponge), verdadeiros estudos que outros devem continuar (para Murilo). É dessa dimensão viva e interminável do literário e da relação entre eu e coisa, que se torna cabível afirmar, numa convergência de projetos, que em *Poliedro* e em *Le parti pris des choses*, o poema em prosa é mais um objeto dentre tantos; o poema é mais um organismo que o poeta toma do mundo, tal como « *Le mollusque* », « *Le gymnaste* », « *Le galet* » ou “A baleia”, “A caixinha de música” e “Marilyn”. Trata-se de um **texto-coisa**, para falar com o poema de *Convergência* (1970), temos um **poema-objeto**: que fazem parte do mundo e que, ao mesmo tempo, rivalizam às coisas do mundo.

Colocamos em questão, ou melhor, frente ao mundo, duas poesias cuja vontade de concretizar e de objetivar são muito marcadas e diferenciadas. A pergunta que nos colocamos, então, é: como se posicionam esses conjuntos de poemas em relação à sociedade problemática em que estão inseridos (a do pré-Guerra e a do Pós-Guerra)? Á primeira vista, Murilo Mendes é o mais engajado, sua crítica é quase que severa; enquanto Francis Ponge se reserva, aparentemente, o direito de agir sobre as representações (o que em si mesmo acaba sendo uma forma de crítica). A questão, se devidamente colocada, é a de pensar que se trata de duas poéticas completamente diferentes. Temos aqui um cristão, cultor do Essencialismo de Ismael Nery, que privilegia a imagem e a metáfora e que busca a redenção no Juízo Final (embora este último Murilo tenha se tornado mais irônico que nunca). Pelo lado francês, temos um poeta cuja poesia foi edulcorada pelos preceitos fenomenológicos (pela crítica, é claro), que procura a palavra justa para cada coisa, que prefere antes a metonímia, um autor mergulhado no Absurdo (à la Camus). Para ambos os poetas, vale o que disse Jean-

Marie Gleize (1983, p.171) sobre os objetos na em Ponge: « *Ce sont donc de petites choses parfois ambiguës, tendant à rivalizer en existence avec les choses du monde* ».

Referências

CAMPOS, H de. Murilo e o mundo substantivo. In: _____. **Metalinguagem & outras metas**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p.65-75.

COLLOT, M. Le sujet lyrique hors de soi. In : RABATÉ, D. (Org.). **Figures du sujet lyrique**. Paris : PUF, 1996. p.113-125.

_____. **Francis Ponge** : entre mots et choses. Seyssel : Champ Vallon, 1991.

FRANCO, I de M. **Murilo Mendes**: pânico e flor. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

GLEIZE, J. –M. _____. **Poésie et figuration**. Paris : Éditions du Seuil, 1983.

MENDES, M. **Poesia completa e prosa**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

MOTTA, L. T. da. **Francis Ponge**: o objeto em jogo. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2000.

MOURA, M. M. **Murilo Mendes**: a poesia como totalidade. São Paulo: Ed. USP, 1995.

PONGE, F. **Œuvres complètes**. [Paris] : Gallimard, 1999. (Bibliothéque de la Pléiade, 453).

TUTAMÉIA: LABIRINTO DE IMAGENS E SÍMBOLOS

Paula Ap. Volante
Guacira Marcondes Machado Leite
Programa de Pós Graduação em Estudos Literários - Araraquara

O universo poético de Guimarães Rosa já foi alvo de pesquisa em dissertação intitulada **A prosa poética de Tutaméia**. Durante o desenvolvimento desse trabalho percebeu-se a importância de elementos como o símbolo, a imagem, a metáfora e a alegoria na constituição do universo rosiano. Desse modo, pretende-se uma leitura de **Tutaméia** pautada na presença e função dessas estruturas, objetivando compreender a relação que estabelecem com o texto na composição de sua tessitura perfeita.

Os contos de **Tutaméia** são caracterizados pelo sintetismo e condensação, aproximando-se dos mitos, lendas e de toda uma extensa tradição folclórica popular.

Segundo Simões (19-?), a linguagem hermética causou uma separação entre essa produção e as demais obras rosianas.

A partir de contos precisamente elaborados e descrições sintéticas, é instaurado um regionalismo que ultrapassa qualquer fronteira espacial e adentra no universal, tudo para explorar um tema comum a qualquer ser: o homem em confronto com suas intempéries. Para Castro (1993), a universalidade de Guimarães está na sua preocupação com a essência da realidade e sentido último da existência, indo além da aparência superficial.

Para viver toda essa universalidade, Rosa cria personagens que se distinguem dos demais seres. Estes, como afirma Brasil (1969), são sonhadores, mágicos e imaginativos; demiurgos, que criam seus próprios mundos, vendo além da realidade. Sem medo, viajam pelo próprio inconsciente em busca do conhecimento e do mistério. De acordo com Coelho (1975), são guiados por uma fé inabalável, sempre com a esperança que tudo terminará bem, ou seja, que o encontro com a transcendência, a poesia, o infinito, o "lá" poderá se realizar.

A imaginação, conforme diz Bolle (1973), é um meio usado pelos personagens para se aproximar daquilo que está distante e ausente, suprindo suas necessidades. Lages (2002) considera que Guimarães elava esses seres à condição de poetas, afinal, eles vêem e fazem ver, transformando o banal que os cerca. Coutinho (2004) destaca a capacidade que possuem de unir e harmonizar os contrários. Assim, podem ser considerados como símbolos do infinito, por isso, guardam sempre novos enigmas em suas almas iluminadas.

Tais personagens vivem no sertão, espaço amplo, ambíguo, mágico e perigoso. Garbuglio (1972) demonstra que esse espaço é um universo poético ilimitado e autônomo, símbolo da luta terrestre dos homens e centro irradiador de conhecimento, podendo ser desvendado somente por quem vive nele. Galvão (2000) e Candido (2000) ressaltam o caráter universal e labiríntico do sertão, possuidor não de uma realidade geográfica, mas de uma consistência psicológica e existencial, por isso representa toda a região escura do inconsciente. Sperber (1976) salienta o aspecto mágico do sertão, um lugar que se renova e determina o destino daqueles que o habita. Nunes (1969) define o sertão rosiano como um espaço capaz de unir o presente e o passado.

A linguagem sustenta toda essa realidade graças a sua capacidade de criação e renovação, carregada de significações duplas, palavras polifacetadas, regionalismos universalizados, neologismos, arcaísmos revigorados, entre outros. César (1968) afirma

que Guimarães cria seu mundo através de uma língua inesgotável em significações, poética, simbólica, pura e universal. A palavra rosiana liberta e cicatriza o sofrimento humano, introduzindo a poesia no cotidiano.

Em meio e este universo de lutas e batalhas, o símbolo surge como peça fundamental na construção da poeticidade. Chevalier (2000) considera-o como centro da vida imaginária, uma estrutura que rompe os limites e une os extremos. É a chave de um mistério que não pode ser explicado completamente; diz o indizível, ou seja, acrescenta à realidade outras dimensões, fazendo esta ser gerida por um sistema de assimilações e correspondências. Tadié (1978) e Lefebve (1980) destacam a relação do símbolo com o espírito, bem como sua capacidade de fazer uma obra de arte explodir em ambigüidade e polissemia. Jung (1977) afirma que todo símbolo tem algo de familiar, mas ocultado pela consciência. Todorov (1996) considera o significado simbólico como sendo algo vivo e inesgotável. Durand (2002) destaca o caráter criador do símbolo, além de organizador do universo.

A imagem, ao lado do símbolo, também constrói a estrutura poética de **Tutaméia**. Entendida por Paz (1995) como entidade criada pela imaginação, que pode criar verdades e unir opostos, explicando-se na sua incompletude. Bachelard (2003) considera que a imagem deve envolver o leitor através dos sentidos e resgatar aquilo que está em seu interior, numa comunhão entre sonho e realidade. Segundo Bosi (2000), elas são as palavras articuladas, um todo que pode presentificar na ausência.

Segundo Eliade (2001), o símbolo, a imagem e o mito têm uma função primordial: revelar aquilo que há de secreto no ser humano. Além disso, também potencializam e renovam a língua a partir de estruturas que colocam o homem diante de contrários e desafios.

A metáfora e a alegoria são os outros componentes fundamentais para o fortalecimento do poético. A metáfora é entendida por Candido (1996) como a transposição de significado de uma palavra para outra, ou melhor, uma relação de semelhança, no qual um termo afeta e é afetado pelo outro, adquirindo uma gama de significações amplas e densas. A alegoria é convencional e arbitrária segundo Todorov (1996), tendo sua interpretação caráter obrigatório, por isso afirma-se que seu significado é finito. Kothe (1986) considera a alegoria como uma representação concreta do abstrato; do alegórico nasce a insegurança de sua aparência de certeza, já que seu significado pode não ser tão claro como pode parecer.

Esse trabalho tem como objetivo analisar alguns contos de **Tutaméia**, visando compreender detalhadamente a função desempenhada pelo símbolo, a metáfora, a alegoria e a imagem nas histórias narradas; as relações que estabelecem com os personagens; como colaboram na construção da unidade da obra, vista pelo próprio Guimarães como um "todo perfeito"; de que forma se relacionam; entre outros questionamentos.

Tendo em vista a amplitude que possuem essas quatro estruturas, optar-se-á por trabalhar detidamente com o símbolo e a imagem, mais abundantes nos contos e, de modo mais superficial, com a alegoria e a metáfora. Essa escolha foi feita levando em consideração a maneira como se definem e por serem elementos que se encontram interligados desde sua origem, na medida em que um surge a partir do desdobramento do outro. Por isso a impossibilidade de suprimir qualquer um deles numa pesquisa.

A escolha dos contos que serão analisados será feita com base na presença de tais estruturas, visando selecionar aqueles em que aparecem com maior ênfase, ou ainda, contos que se relacionam com outros pela recorrência de temas ou de qualquer um dos elementos estudados, tudo para alcançar o objetivo proposto. Tal método de escolha já foi colocado em prática com os contos que seguem, já analisados na sua superfície: **Ripuária**, **Lá, nas campinas...** , **Tresaventura**, **Azo de Almirante**, **Presepe, Se eu seria personagem**, **Curtamão** , **Quadrinho de história** e **Reminisção**.

A contribuição que se pretende dar aos estudos das obras de Guimarães Rosa é a de mostrar como o símbolo, a metáfora, a alegoria e a imagem estão presentes nesses contos rosianos e o papel que desempenham na sua composição.

A metodologia adotada consiste na leitura de obras que versem sobre a temática abordada, ou seja, estudos que tenham como tema o símbolo, a imagem, a metáfora e a alegoria. Entre os exemplos, encontram-se obras de: Bachelard, Durand, Chevalier, Todorov, Eliade, Hansen, Kothe, Lopes, entre outros. Além desses trabalhos, faz-se necessária a leitura de textos que tratem da poesia e da produção rosiana, procurando aprofundar ainda mais o conhecimento sobre tais assuntos, bases fundamentais da pesquisa.

Essas leituras sustentarão a compreensão e análise dos contos selecionados, ajudando a entender a complexa organização de **Tutaméia** e as relações que os contos estabelecem entre si, seja pela recorrência de seus temas, símbolos, ou por qualquer outro meio.

Referências

BACHELARD, G. **A água e os sonhos:** ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antonio Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997 (Coleção Tópicos).
_____. **A psicanálise do fogo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999 (Coleção Tópicos).
_____. **A Terra e os devaneios do repouso:** ensaio sobre as imagens da intimidade. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003 (Coleção Tópicos).
_____. **A Terra e os devaneios da vontade:**ensaio sobre as imaginação das forças. Tradução de Maria Eugênia Galvão. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001 (Coleção Tópicos).
_____. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001b (Coleção Tópicos).
BOLLE,W. **Fórmula e fábula.** São Paulo: Perspectiva, 1973 (Debates, 86).
BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia.** 6 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
BRASIL, A. **Guimarães Rosa.** Rio de Janeiro: Simões, 1969.
CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema.** Ed. São Paulo: Humanitas, 1996.
_____. O homem dos avessos. In: _____.**Tese e antítese.** 4. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000, p. 119-139.
CASTRO, D. A. de. **Primeiras estórias: Guimarães Rosa:** roteiro de leitura. São Paulo: Ática, 1993 (Série Princípios).
CESAR, G. **Guimarães Rosa.** [Porto Alegre] Edições da Faculdade de Filosofia da UFRS, 1968.
CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. Introdução. In:_____**Dicionário de símbolos.** 15. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000 (p.11-41).
COELHO, N. N.; VERSIANI, I. **Guimarães Rosa:** dois estudos. São Paulo: Quirón, 1975.
COUTINHO, E. F. Guimarães Rosa. In:_____.**A literatura no Brasil**: era modernista.7ed. São Paulo: Global, 2004 (p.475-526).
DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
ELIADE, M. **Imagens e símbolos**: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Tradução de Sônia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
GALVÃO, W. N. **Guimarães Rosa.** São Paulo: Publifolha, 2000 (Folha Explica).

GARBUGLIO,J.C. **O mundo movente de Guimarães Rosa.** São Paulo: Ática, 1972.

HANSEN, J. A. **Alegoria:** construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra, 2006.

_____. **oO**: a ficção da literatura em Grande Sertão:Veredas. 1ed. São Paulo:Hedra, 2000.

JUNG, C.G. **O homem e seus símbolos.** Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janaeiro,: Nova Fronteira, 1977.

KOTHE, F. **A alegoria**. São Paulo: Ed. Ática, 1986.

LAGES,S.K. **João Guimarães Rosa e a saudade.** São Paulo:Ateliê,2002 (Estudos Literários,13).

LEFBEVE, M. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa.** Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1980.

LOPES, E. **Metáfora:** da retórica à semiótica. 1ed. São Paulo: Atual, 1986.

NUNES, B. Guimarães Rosa. In: _____**O dorso do tigre:** ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 143-210. (Debates, 17).
PAZ, O. **O arco e a lira.** 2. ed. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
ROSA, J.G.. **Tutaméia.** 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001c.

SIMÕES, I. G. **Guimarães Rosa:** as paragens mágicas. São Paulo: Perspctiva, [19-?]. (Debates, 216).

SPERBER, S.F. **Caos e cosmos:** leituras de Guimarães Rosa. São Paulo: Duas cidades, 1976.

TADIÉ, J. **Le récit poétique.** Paris: PUF Écriture,1978.

TODOROV,T. **Teorias do símbolo**. Tradução de Enid Abreu Dobránszhy. Campinas: Papirus, 1996 (Coleção Travessias do Século).

OS POETAS DE ORFEU: UM ESTUDO SOBRE A POÉTICA DA EXPRESSÃO (EM VERSOS DE OVÍDIO E DE VIRGÍLIO), SEGUIDO DE TRADUÇÃO E NOTAS.

Paulo Eduardo de Barros Veiga (CAPES)
Márcio Thamos
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

A proposta de desenvolver um estudo que visa a reflexões sobre poesia e língua latinas partiu da pergunta “que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?” (JAKOBSON, 2005, p. 118). Basicamente, o que se quer é discutir um pouco sobre latim e literatura latina. Procura-se analisar, mais precisamente, versos de Virgílio e de Ovídio, com vistas ao reconhecimento do poético. O interesse por poesia, particularmente pela expressão poética, motivou o estudo de conceitos, vindos da Semiótica, como o de figuratividade e de iconização, que permitem compreender com mais profundidade o fenômeno poético. Desse modo, investigam-se o signo, a sua expressão e os efeitos de sentido que contribuem principalmente para a formação do sentido poético e estético do texto. Assim, examina-se a estrutura poética a fim de

descobrir, verso a verso, quais foram os recursos de expressão de que o poeta utilizou-se para alcançar o efeito de sentido suscitado.

O córpus da pesquisa é constituído por excertos de obras escritas por autores clássicos da Roma Antiga. Das *Geórgicas* de Virgílio, escolheram-se os versos de número 453 a 527 do Canto IV. Das *Metamorfoses* de Ovídio, selecionaram-se os de 1 a 82 do Canto X. Da *Arte de Amar* de Ovídio, destacaram-se os de 311 a 328 do Livro III. O critério de seleção desses textos justifica-se pelo recorte temático: o mito de Orfeu. Os textos de referências são tomados do acervo da Literatura Latina, seguindo o estabelecimento feito por E. de Saint-Denis, Georges Lafaye, Henry Bornecque, nas edições *Les Belles Lettres*. As traduções desses versos, feitas pelo pesquisador, não visam a resgatar a poeticidade do texto original, senão a compreender, mais precisamente, a frase gramatical latina.

Tem-se a intenção de demonstrar alguns recursos expressivos utilizados pelo poeta para a construção do *signo poético*, único e particular: procedimentos de figurativização e de iconização, aliterações, construções rítmicas, figuras de linguagem, entre outros expedientes expressivos que participam da construção do texto como obra literária.

A análise da escansão do córpus latino auxiliará a compreensão do fenômeno poético, uma vez que, pelo estudo de métrica, será possível observar, nos versos, construções particulares que poderão sugerir novos sentidos, como as homologias entre plano de expressão e de conteúdo. "(...) não há no poema nada ao acaso, nem há, de fato, qualquer componente do discurso poético que não deva ser levado em conta na análise da expressividade (...). (PRADO, 1997, p. 149).

A fim de demonstrar uma proposta de leitura de versos de poetas romanos com vistas à expressão, segue uma breva análise dos hexâmetros 464 a 466 de Virgílio,

> Ipse caua solans aegrum testudine amorem
> te, dulcis coniunx, te solo in litore secum,
> te ueniente die, te decedente canebat.[25],

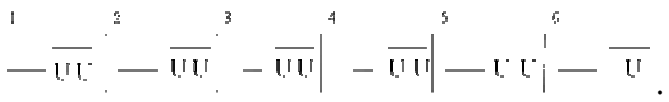
Nesse trecho, Orfeu, poeta e músico da Trácia, procura consolar a triste morte da esposa no "casco oco" (*testudine caua)*, sinédoque da lira. Nos dois últimos versos, a reiteração do pronome *te*, a qual enfatiza a memória da amada, chama a atenção da percepção

[25] O mesmo [Orfeu], procurando aliviar o amor triste, cantava a ti no casco oco, ó doce esposa, a ti sozinho no litoral deserto, a ti com o dia nascente, a ti com o poente.

auditiva do leitor. Tem-se, nesse trecho, uma aliteração provocada pela repetição das oclusivas /t/ e /d/, as quais querem soar como os acordes tocados por Orfeu, distante de sua doce esposa, na lira, para consolar o triste amor. As oclusivas, portanto, remetem ao som dos arpejos de uma lira. Trata-se de recurso expressivo em que a repetição, por um processo icônico, sugere que Orfeu toca a lira enquanto canta, uma vez que se imita o dedilhado do instrumento, por meio de palavras.

> A figurativização do discurso é, mais exatamente, um processo gradual sustentado de um lado pela iconização, que garante a semelhança com as figuras do mundo sensível e, de outro, pela abstração, que delas se afasta. Essa concepção permite explicitar, de passagem, as categorizações culturais da figuratividade. (...).
>
> A semântica estrutural considera esses diferentes percursos semânticos em termos de "densidade sêmica" mais elevada ou menos: quanto mais elevada ela for, menos o termo afetado por ela admitirá compatibilidades com outros termos e mais o discurso tenderá para a iconicidade; quanto menor a densidade sêmica, mais combinações serão aceitas pelo termo afetado e maior será a tendência à abstração. (...).
>
> Essa elasticidade semântica da figuratividade permite que se fale em uma "profundidade" do figurativo, que, longe de se manter na superfície do discurso, como a vestimenta de uma abstração mais profunda, pode ser considerado em si mesmo, por meio dos raciocínios figurativos, por exemplo, como um dado primário da linguagem. (BETRAND, 2003, p. 231).

Como se sabe, *As Geórgicas* de Virgílio e *As Metamorfoses* de Ovídio foram escritas em hexâmetros datílicos, compostos por seis pés métricos. Os quatro primeiros pés podem ser dátilos (¯ ˘ ˘) ou espondeus (¯ ¯). O quinto, no caso do hexâmetro datílico, é sempre um dátilo, daí o nome. O sexto pé varia entre um troqueu (¯ ˘) ou um espondeu. Tem-se, como esquema métrico geral para o hexâmetro datílico:



Feita a escansão dos versos de Virgílio, tratados acima,

1 2 3 4 ‖ 5 6
Īpsĕ că|uā sō|lāns āe|grūm tēs|tūdĭn(e) ă|mōrĕm
1 2 3 ‖ 4 5 6

tē, dūl|cīs cōn|iūnx, tē | sōl(o) īn | līt̆ŏrĕ | sēcŭm,
1 2 3 || 4 5 6
tē uĕnĭ|ēntĕ dĭ|ē, tē | dēcē|dēntĕ că|nēbăt,

é possível verificar que o dado da métrica, relevante e expressivo, carrega de sentido o verso, em que o plano do conteúdo homologa-se com o plano de expressão. Desconsiderando o quinto e o sexto pés, uma vez que o quinto é fixo e o sexto tem variação desprezível para a análise pretendida, há presença majoritária de espondeus (¯ ¯) nos quatro primeiros pés dos três hexâmetros acima. A respeito da natureza do dátilo e do espondeu, Prado (1997, p. 228), ao analisar os recursos expressivos dos hexâmetros 15 e 16, da Elegia I, 1 de Tibulo,

> *Flaua Ceres, tibi sit nostro de reru corona*
> *Spicea, quae templi pendeat ante fores*,[26]

comenta:

> (...) *spicea* faz parte da oração do hexâmetro e constitui um pé datílico, por isso, facilita a passagem do *enjambement*, devido à rapidez do dátilo; detém-se, contudo, quando começa a subordinada relativa do pentâmetro, com *quae*, que, aliás, é seguido de mais duas longas *(templi*), como que para desacelerar o andamento rítmico, favorecendo a unidade gramatical da nova proposição que inicia; (...). (grifos nossos).

O que se afirma é que o dátilo imprime certa rapidez ao verso, enquanto o espondeu "desacelera o andamento rítmico". Nos versos escandidos de Virgílio, mais acima, a presença majoritária de pés espondaicos conferem ao verso maior lentidão, por extensão de sentido, gravidade e solenidade, logo, reforçam a tristeza do esposo de Eurídice, uma vez que se lhe enfatiza a solidão[27]. Essa homologia que se percebe entre plano de conteúdo e plano de expressão é denominada *isomorfismo*.

> A poesia, entretanto, não impõe regras ao sentido: além das convenções formais mais patentes percebidas nas sucessões recorrentes dos elementos prosódicos, que se percebem sobretudo na organização métrica do discurso poético, sua única

[26] Do meu campo é, Ceres Flava, a coroa / de espigas, presa à porta do teu templo. Tradução de Lima (1997, p. 228).
[27] Esse ponto de análise será mais amplamente trabalhado no próximo capítulo, de cunho intertextual, em que se compararão os hexâmetros de Virgílio com os de Ovídio.

> lei parece ser a do isomorfismo entre os planos, e uma análise que se queira bastante para dar conta de explicar satisfatoriamente os meios por que produzem os efeitos de sentido poéticos precisa, partindo da análise do nível prosódico, chegar à investigação desse tipo de relacionamento linguístico (...).
>
> Em todo caso, como o valor expressivo do signo, motivado pelo poema, se dá em função das homologias entre o plano de expressão e o plano de conteúdo, é pelo estudo do isomorfismo entre os dois planos que se vai chegar à formulação de um procedimento de leitura que leve em conta os imbricamentos do conteúdo no nível da expressão e vice-versa. (...). (PRADO, 1997, p. 150-151).

Ainda nesses versos de Virgílio, a cesura do primeiro hexâmetro entre o quarto e quinto pé organiza a disposição frasal, uma vez que se separam adjetivos de um lado (*caua, solans, aegrum*) e substantivos de outro (*testudine, amorem*). Essa ordenação é expressiva, uma vez que se organizam classes de palavras a um nível mais concreto, pois, tem-se aí uma "noção espacial" do verso, em que adjetivos ficam à esquerda da cesura e substantivos à direita.

> (...) será oportuno lembrar que Horácio, em sua *Arte Poética*, aponta um certo *lucidus ordo*, como qualidade importante a ser observada por todos aqueles que aspiram à poesia, qualidade que, assevera o poeta, não há de faltar aos que se mantiverem dentro dos limites de suas capacidades, quando se entregam à tarefa de compor um poema.
>
> (...) Horácio parece estar sugerindo (...) que deva ser procurada uma *forma de ordenamento* do verso, a fim de que se cumpra seu projeto rítmico, o qual se estabeleceria por uma ordem (*ordo)* clara (*lucidus*) no arranjo, isto é, na *forma* com que as palavras engendram um enunciado poético, no intuito de que surja um ritmo particular. (PRADO, 1997, p. 90).

Essa ordem, disposição, organização ou arranjo das palavras, como se queira, está intimamente relacionada à expressão.

> O que busco acima de tudo é a expressão. (...). A expressão, para mim, não reside na paixão que refulge num rosto ou se afirma num movimento violento. Ela está em toda a disposição de meu quadro: o lugar que os corpos ocupam, os vazios em torno deles, as proporções, tudo isso tem seu lugar. A composição é a arte de arranjar de maneira decorativa os diversos elementos de que dispõe o pintor para exprimir seus

> sentimentos. Num quadro, cada parte será visível e desempenhará o papel que lhe cabe, principal ou secundário. Tudo o que não tem utilidade no quadro é, por isso mesmo, prejudicial. Uma obra comporta uma harmonia de conjunto: qualquer detalhe supérfluo ocuparia, no espírito do espectador, o lugar de outro detalhe essencial. (MATISSE, 2007, p. 38-39, grifo nosso).

Retomando a análise dos recursos expressivos apontados mais acima, nos versos 464-466 de Virgílio, pode-se inferir que, pela análise do plano de expressão, devido ao recurso icônico, Orfeu toca arpejos na lira enquanto lamenta a morte da esposa. A presença expressiva dos espondeus, que conferem lentidão e solenidade aos versos, reforça a tristeza de Orfeu e sugere, pelo ritmo, que o canto do músico possui um andamento lento. Todos esses elementos do plano da expressão homologados ao plano do conteúdo sugerem uma *imagem poética*. Segundo o formalista Chklovski (p. 39 e 42),

> A poesia é uma maneira particular de pensar, a saber um pensamento por imagens; esta maneira traz uma certa economia de energias mentais, uma "sensação de leveza relativa", e o sentimento estético não passa de um reflexo desta economia. (...).
>
> A imagem poética é um dos meios de criar uma impressão máxima. Como meio, na sua função, é igual aos outros procedimentos da língua poética, é igual ao paralelismo simples e negativo, é igual à comparação, à repetição, à simetria, à hipérbole, é igual a tudo o que se chama uma figura, é igual a todos os meios próprios para reforçar a sensação produzida por um objeto (numa obra, as palavras e mesmo os sons podem também ser os objetos), (...).

A “impressão máxima” e a “economia de energias mentais”, a que Chklovski refere-se, estão relacionadas com a concisão da linguagem poética, fundamental à expressão da poesia. “Quero chegar a esse estado de condensação das sensações que constitui o quadro” (MATISSE, 2007, p. 39). A grande literatura depende dessa concisão, isto é, da “linguagem carregada de sentido ao máximo grau possível” (POUND, p. 32).

Com base na ciência linguística e na Semiótica, procurou-se demonstrar alguns recursos expressivos suscitados durante a leitura desses versos, em especial, homologias entre conteúdo e expressão e efeitos de iconização. Deseja-se que essas sugestões de

leitura de versos de poetas latinos, bem como algumas reflexões sobre língua, sejam úteis para uma compreensão mais objetiva do fenômeno poético.

Referências

BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Trad. Grupo Casa. Bauru-SP: Edusc, 2003.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. 18ª ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

MATISSE. *Escritos e reflexões sobre arte*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. 9ª ed. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

PRADO, J.B.T. *Canto e encanto, o charme da poesia latina*: contribuição para uma poética da expressividade em língua latina. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo, 1997.

VIRGILE. *Géorgiques.* Paris: Les Belles Lettres. 2003.

MANIFESTAÇÕES DO HERÓI TRÁGICO CLÁSSICO E MODERNO EM *O TEMPO E O VENTO,* DE ÉRICO VERÍSSIMO

Rafhael Borgato

Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas

Programa de pós-graduação em Estudos Literários - Araraquara

Objetivos

Esta pesquisa de mestrado tem como objetivo investigar a manifestação do elemento trágico no romance *O tempo e o vento*, de Erico Veríssimo. Entendemos o conflito trágico a partir de sua conceituação empreendida pela filosofia do trágico inaugurada por Schelling, dentro do contexto do idealismo alemão pós-kantiano. Utilizamos a obra citada pelo modo como nela é abordada a tensão do encontro entre

diferentes formas de conceber a realidade e como esta tensão afeta a subjetividade dos indivíduos retratados. Trata-se de uma questão relevante para o entendimento da evolução do conceito de tragédia e de trágico, que retomamos, tendo como marco divisor, a discussão trazida por Lessing, na *Dramaturgia de Hamburgo*, sobre a necessidade de um novo fazer literário que correspondesse aos anseios da burguesia ascendente. A literatura torna-se uma das fontes principais para entendermos o processo de mudança profunda por que passou o homem ocidental: a tábua de valores que parecia definitiva é quebrada; a percepção de que os aspectos mais elementares da sociedade são mutáveis cria uma atmosfera crítica, de revisão dos conceitos que até então eram assimilados como verdades absolutas. O título da pesquisa justifica-se à medida que nos propomos a analisar o caráter trágico dos heróis, por meio das definições de teóricos modernos trazidas no livro *Ensaio sobre o trágico*, de Peter Szondi, das discussões abordadas por Raymond Williams na *Tragédia moderna*. A análise do caráter trágico é fundamental para a compreensão de como a tensão entre concepções de mundo influenciam a existência, mimetizada nos personagens da obra, e para que alcancemos nosso objetivo de melhor compreender o contexto de surgimento das concepções culturais burguesas e a relação própria de uma forma de arte burguesa por excelência (o romance moderno) e um gênero legado pela Antiguidade clássica (a tragédia).

Corpus

O *corpus* da pesquisa compõe-se da trilogia *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, sendo que as características abordadas no estudo do romance serão ressaltadas a partir das peças *Hamlet*, de Shakespeare, e *O Cid*, de Corneille.

Metodologia

Para alcançarmos o objetivo proposto, partiremos do ensaio *Dramaturgia de Hamburgo*, de Lessing, em que o autor se debruça sobre a questão da necessidade de um tipo de arte que corresponda aos anseios culturais da burguesia ascendente. Analisaremos as peças *O Cid*, de Corneille, e *Hamlet*, de Shakespeare, as quais foram escolhidas por se tratatem de textos de autores abordados pelo teórico alemão em seu estudo. Esta introdução será relevante para que possamos compreender melhor a questão da dicotomia entre as concepções de mundo aristocráticas e as concepções burguesas. O estudo do romance de Erico Veríssimo partirá da análise da relação do

romance com os gêneros épico, valendo-nos para isso dos textos: *A teoria do romance* e *O romance como epopeia burguesa*, de Georg Lukács; *A cicatriz de Ulisses*, de Erich Auerbach; *Os filhos de barro*, de Octavio Paz, a partir do qual poderemos compreender melhor as relações entre elemento do romance e o conceito de modernidade abordado no estudo do autor mexicano. Além disso, a análise de *O tempo e o vento* terá apoio da bibliografia sobre este romance já levantada pelo autor deste projeto de mestrado (bibliografia que se encontra detalhada mais abaixo). Perceber a dimensão do gênero épico na obra será relevante para que possamos nos debruçar sobre o caráter trágico dos personagens que tomaremos como centrais da obra – capitão Rodrigo Cambará, Doutor Rodrigo Terra Cambará e Floriano Cambará – visto que a tragicidade desses personagens reside justamente na impossibilidade de reproduzirem, cada um de sua maneira, o passado épico na realidade em que se inserem. Os demais textos reunidos na bibliografia serão relevantes como apoio para uma abordagem mais aprofundada das questões propostas, intentando-se, assim, alcançar resultados satisfatórios em nossa pesquisa.

A pesquisa encontra-se em fase conclusiva, tendo sido aprovada no exame de qualificação. Restam agora as correções e os aprofundamentos de questões já abordadas a serem trazidas no texto final da dissertação de mestrado.

Referências

Teoria e história literária

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário, apêndices: Eudoro de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*: A representação da realidade na literatura ocidental. Trad. J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal.* Trad. feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira; revisão da tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira.* 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano.* Trad. José Roberto O'Shea, Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BOESCH, Bruno. (org.). *História da Literatura Alemã.* Colaboradores: L. Beringer, A. Bettex, B. Boesch, W. Kohlschimdt, F. Ranke, H. Rupp, F. Strich, M. Wehrli, A. Zäch. São Paulo: Editora Herder, 1967.

BURGESS, Anthony. *A literatura inglesa.* Trad. Duda Machado. 2. ed. São Paulo: Ática, 1999.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito.* Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. 4. ed. São Paulo: Perspectiva: 2003 (Debates, 50)

HABICHT, W. *Shakespeare and the German imagination.* International Shakespeare Association: Occasional Paper n. 5. Hertford: Stephen Austin and sons ltd, 1994.

LESSING, Georg. E. Dramaturgia de Hamburgo. In: _____. *De teatro e literatura.* Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Herder, 1964.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance.* Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MAAS, W. P. D. *O cânone mínimo – O Bildungsroman na história da literatura.* São Paulo: Editora Unesp, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo.* Tradução, notas e posfácio: J, Guinsburg. 2 ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda.* Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

RIBEIRO, C. A. et al. *Literatura francesa clássica.* Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética.* Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico.* Trad. Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

Sobre Erico Verissimo e *O tempo e o vento*

BORDINI, Maria da Glória. *Criação literária em Erico Verissimo.* Porto Alegre: L&PM/EdiPUCRS, 1995.

SCHÜLER, Donaldo. O tempo em “O continente”. In: CHAVES, Flávio Loureiro (org.). *O contador de histórias*: quarenta anos de vida literária de Erico Verissimo. Porto Alegre: Globo, 1972. p. 158-175

ZILBERMAN, Regina. Da memória para a história. In: BORDINI, Maria da Glória; ZILBERMAN, Regina. *O tempo e o vento*: história, invenção e metamorfose. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 159-191

Obras literárias

CORNEILLE, Pierre. *O Cid-Horácio.* Coleção Teatro Clássico: traduções integrais de Jenny Klabin Segall vol. III. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Martins, 19--.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet.* Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2006.

VERÍSSIMO, Érico. *O tempo e o vento: O Continente.* São Paulo: Círculo do Livro, 19-- (1).

VERÍSSIMO, Érico. *O tempo e o vento: O Retrato.* São Paulo: Círculo do Livro, 19-- (2).

VERÍSSIMO, Érico. *O tempo e o vento: O Arquipélago (I).* São Paulo: Círculo do Livro, 19-- (3).

VERÍSSIMO, Érico. *O tempo e o vento: O Arquipélago (II).* São Paulo: Círculo do Livro, 19-- (4).

AS CATEGORIAS DA NARRATIVA E O ROMANCE HISTÓRICO TRADICIONAL: O PAPEL DO TEMPO, ESPAÇO E PERSONAGENS PARA A CONSTRUÇÃO DO ROMANCE HISTÓRICO HUGOANO.

Rosária Cristina Costa Ribeiro
Sidney Barbosa
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

PRIMEIROS PLANOS ARQUITETURAIS

Quando se fala em romance histórico, vários caminhos se abrem na literatura contemporânea. Pode-se pensar no romance histórico concebido a partir da metaficção historiográfica, na qual a contestação dos fatos e das personagens dá o tom. Ou se pode, conforme este texto tenta mostrar, resgatar um modelo mais antigo: o romance histórico tradicional. Teorizado, sobre tudo, pelo marxista George Lukàcs (1965), esse tipo de romance, ao contrário do subgênero anterior, não vem contestar e sim reacender os ideais presentes no momento histórico narrado. Geralmente, esse momento narrado serve como ‘molde’ para o momento da escritura: algo neste resgata aquele. A partir

dessas ideias iniciais, o *corpus* foi selecionado, entre outros motivos, pelo importante papel representado pela Revolução Francesa, uma vez que o próprio Lukàcs afirma ser este o momento histórico fundamental do romance histórico tradicional. Dessa forma, **Quatrevingt-treize** (1874) do francês Victor Hugo (1802-1885) apresentou-se com propriedade, pois trata-se de um romance pouco estudado perante os demais romances históricos da produção hugoana. Com uma temática revolucionária, esse é um romance exemplar do gênero. Outros dois romances históricos fazem parte, também, da pesquisa original, intitulada **As categorias da narrativa e o romance histórico tradicional: o papel do tempo, espaço e personagens para a construção do romance histórico hugoano.** Tal pesquisa tem por objetivo comprovar se o que se passa com **Quatrevingt-treize** é uma prática comum da produção hugoana. Os demais romances foram escolhidos com base nos escritos que o próprio Hugo deixou, nos quais esboçava o projeto de construir uma obra histórica que abordasse a Aristocracia inglesa, **L'homme qui rit** (1869), a Revolução francesa, **Quatrevingt-treize** e um último que representaria a Monarquia francesa, nunca realizado.

> *L'esprit architectural de Hugo lui fait voir son roman comme l'élément d'une trilogie sur l'Aristocratie (L'Anglaterre avant 1688, ce sera **L'homme que rit**, 1869), la Monarchie (la France avant 1789, non écrit), enfin la Révolution (**Quatrevingt-treize**).* (TIEGHEM. 1985: p.178)

Ora, se Victor Hugo, por um lado, não teve tempo de produzir a última obra de seu planejamento, por outro ele já tinha dado uma jóia do romance histórico **Notre-Dame de Paris** (1830), selecionada tanto pela importância que tem na carreira do escritor quanto pela temática, uma vez que sendo situada temporalmente na Idade Média, não apresenta a monarquia francesa, mas seus personagens fazem, em geral, de alguma forma, parte desse universo.

Neste presente trabalho é abordada, então, com maior empenho, a espacialidade de **Quatrevingt-treize**, de forma que o objetivo mais imediato é demonstrar como essa categoria da narrativa é explorada por Victor Hugo com o intuito de estabelecer a História dentro do texto, não somente como panorama histórico, mas sim como fonte de ideologias e de ações.

AO OBJETO

Assim, para situar mais amplamente a análise a ser realizada, torna-se necessária uma exposição abreviada da história de **Quatrevingt-treize**: durante a revolução francesa, o visconde Gauvain passa para o lado dos revolucionários, nomeados sobre tudo como parisienses, juntamente com seu antigo tutor, o ex-padre Cimourdain. Ambos lutam contra uma possível coroação de um príncipe bretão, o marques de Lantenac, tio de Gauvain. É entorno desse confronto que se desenrola toda a narrativa. O final, totalmente trágico, se passa parte no castelo da família, a Tour Gauvain, parte no tribunal revolucionário, espaços fundamentais para o desenrolar dos fatos.

A partir da primeira leitura, o leitor é apresentado à motivação histórica: há a imediata identificação temporal, 1793, mas há também identificação espacial em cada parte, 'No mar', 'Em Paris' e 'Na Vendéia'. Mas, a diferença entre História e ficção também está embutida no romance.

> *L'histoire a sa vérité, la légende a la sienne. La vérité légendaire est d'une autre nature que la vérité historique. La vérité légendaire, c'est l'invention ayant pour résultat la réalité. Du reste, l'histoire et la légende ont le même but, peindre sous l'homme momentané l'homme éternel.* (HUGO, 2002, p. 232).

Assim, a própria obra leva ao questionamento a respeito da mimese. Desde os primeiros momentos, a ideia aristotélica de mimese se fez presente nas reflexões neste trabalho sobre a verdade histórica, e contribuiu fundamentalmente para a forma de abordagem do romance:

> (...) não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não deferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (...) - diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e o outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por 'referir-se ao universal' entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que de nomes aos seus personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcebíades ou o que lhe aconteceu. (ARISTÓTELES, 1966).

Para corroborar esse pensamento e também produzir outros questionamentos, buscou-se ainda outras fontes, como os artigos da Revista Itinerários, volume 22, cujo título é 'Literatura e História 1'. No artigo "Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica", a Profa. Márcia Gobbi comenta, então, as palavras de Aristóteles:

> Sua concepção estética (e não ontológica, como em Platão) da arte fundamenta-se no entendimento do discurso literário (a mimese poética) como representação do verossímil e do necessário, ou seja, daquilo que poderia acontecer, independentemente de sua vinculação com uma 'verdade' exterior, e subordinado apenas a uma espécie de coerência interna que fosse capaz de persuadir o ouvinte, no sentido de que o fato narrado lhe parecesse crível. Por tanto, o poeta é, para Aristóteles, aquele que é capaz de **organizar uma história** plausível que, eventualmente, pode até conter o real. Assim, o mito (a ficção) constituiria um conjunto elaborado de elementos escolhidos e agenciados segundo uma ordem necessária. (GOBBI, 2004, p.40).

Concluído então o posicionamento frente a relação história x ficção, pode-se afirmar que, neste trabalho, considera-se o conteúdo do romance como ficcional, mas não despreza-se em momento algum o referencial histórico que, inclusive, contribui para a compreender tanto o período narrado, quanto aquele no qual a obra foi produzida, pois, apesar de considerar-se ficção, outro questionamento se revela: o por quê de escolher 1793? Uma vez que o escritor poderia criar mundos plausíveis, por que escolher a história?

Assim, dentre todas as narrativas que expõem uma realidade considerada histórica, pode-se dizer que:

> Por si só, não é *histórica* [a respeito do romance histórico] aquela literatura que compete com a crônica pura e simples dos fatos ou inclui em sua matéria, eventos e figuras decalcadas diretamente sobre a existência real. Entretanto, poderá sê-lo (e com maior força de convicção) aquela que, embora totalmente fictícia, assume como preocupação central a História e a expressão de uma visão histórica. (CHAVES, 1991, p. 22).

Ora, Victor Hugo não somente pintou a história como pano de fundo de suas personagens. As personagens de 93 transpiram ideologias e história. Assim, **Le romam historique**, de George Lukàcs veio trazer algumas respostas ao trabalho de análise. As principais características apontadas por ele como pertencentes ao romance histórico

tradicional seriam, resumidamente: 1) a presença de personagens registradas pela historiografia apenas *en passant*, como forma de dar credibilidade ao que estava sendo narrado, de maneira que a imagem das mesmas não fosse alterada nem contestada (nesse ponto há uma diferenciação quanto à meta ficção historiográfica, que possui um viés contestador, tanto do conteúdo da historiografia, quanto quem escreve, como já visto anteriormente); 2) a presença de um fato registrado historicamente e que se constitua como de grande interesse da população no momento da escritura. Como conseqüência, tem-se o espaço geográfico e temporal verossimilhantes ao acontecimento; 3) poucas intervenções do narrador e, por fim, 4) que as personagens constituam-se como linhas de força de sua época, isto é, sejam tipicamente representantes do período retratado. Aqui também entende-se que espaço e tempo sejam imprescindíveis na caracterização das linhas de força que constituem a personagem.

A grande descoberta desse primeiro "arqueólogo" do romance histórico é a de que apenas o romance iniciado por Walter Scott era de fato histórico, uma vez que suas personagens traziam em si a força da época em que viviam e não daquela em que eram lidas. Por esse motivo, as personagens passaram a ser o meio de representar todo o contexto ideológico e filosófico, e, dessa forma, constituir 'linhas de força' para as quais convergia toda a representação o momento histórico. Em outro texto, Lukács (1999) defende que tais personagens eram "típicas", ou seja, representavam uma tipicidade histórica característica de um momento. Por esse motivo, mesmo não se tratando de personagens historicamente conhecidas, os protagonistas de Scott poderiam ter mesmo existido e ser qualquer pessoa do povo, inserida no pensamento de seu tempo.

Assim,

> *Quand Walter Scott décrit une ville médiévale ou l'habitat d'un clan écossais, ces circonstances sont des éléments constituants de la vie et des destinées des êtres humains dont toute la psychologie est un produit du même ensemble socio-historique que ces circonstances.* (LUKÀCS, 1965, p. 211)

Mas Hugo, como o próprio Lukacs comenta em seu livro, vai além de Walter Scott. Em **Quatrevingt-treize**, tem-se a presença das ideologias humanistas propagadas por Hugo. Lukács mostra como esse autor renova o referido gênero literário em sua época. Durante o *fin-de-siècle*, as obras traziam em si o pessimismo que tomava conta do povo e que contestava a validade da Revolução. A burguesia abandonava o povo que a havia

ajudado a conquistar o poder e desprezava as palavras de ordem da Revolução: *Liberté, Egalité et Fraternité*. Os atos do período revolucionário, bem como a própria Revolução Francesa, eram questionados, pois após toda a luta, novamente, a monarquia se instaurava e resgatava antigas leis e políticas. Hugo, deputado democrata e humanista, mesmo sendo contra qualquer tipo de terror, traz uma renovação ao tema e tem como ponto de partida temporal 1793 abandonando o já desgastado 1789 (LUKÀCS, 1965) e aponta para os ideais que moveram todas as pessoas em torno daquele momento.

A guerra da Vendéia, retratada no romance francês que teve por adjuvante o camponês bretão, foi muito dura e difícil, por conta da imensa resistência que estes camponeses apresentaram à Revolução. Talvez uma frase de Hugo que expresse melhor o valor da guerra da Vendéia: *"Cette Guerre des Ignorants, si stupide et si splendide, abominable et magnifique, a désolé et enorgueilli la France. La Vendée est une plaie qui est une gloire."* (HUGO, 2002, p. 232, cf. p.55). Aqui percebe-se uma intromissão do narrador carregada de ideologias, mas que por motivos cronológicos não será aprofundada nesse momento.

Como exemplo dessa personagem típica na obra de Hugo, cita-se um trecho retirado da passagem referente à parte "No Mar", na qual Hugo descreve a personalidade do camponês por meio de sua vestimenta:

> *L'homme qui lui parlait avait environ trente ans. Il avait sur le front le hâle de la mer; ses yeux étaient étranges; c'était le regard sagace du matelot dans la prunelle candide du paysan. Il tenait puissamment les rames dans ses deux poings. Il avait l'air doux.*
>
> *On voyait à sa ceinture un poignard, deux pistolets et un rosaire*. (HUGO, 2002, p. 88)

Por meio da descrição atenta aos pequenos detalhes (Barthes), o autor mostra a fé que o vendeano possuía tanto na religião como na sua arma. Além de transmitir suas características físicas, sua forma de conduta e de pensamento podem ser inferidas pelo exame daquilo que a personagem carrega. Dessa forma, ve-se que a principal personagem no romance histórico é aquela a qual deve-se atentar pelos detalhes, e, assim, apreender seu caráter e, por meio desses detalhes, se é conduzidos ao seu íntimo. Por essa razão, as personagens registradas historicamente são descritas *en passant*,

participando rapidamente de algum assunto de maneira que o autor não comprometa, com a liberdade ficcional, o fato histórico registrado.

Para esta breve apresentação foi selecionado um espaço, que constitui-se como a materialização dos ideais propagados pela obra de Victor Hugo, pode-se falar, até mesmo, na criação de um símbolo: a Tour Gauvain. A descrição física da torre estende-se durante várias páginas. A influência de sua estada em Espanha para a composição da figura dessa *tour* foi tamanha que, em 1835, Hugo produziu um desenho com as mesmas características. Ou seja, praticamente, quarenta anos antes de escrever e publicar seu livro em 1874, Victor Hugo já 'sonhava' com essas paisagens e com esses contornos. Segue abaixo as descrições de Hugo, e logo após o desenho produzido pelo autor:

> *Cette tour, droite sur un bloc de roche à pic, avait presque l'aspect romain tant elle était correcte et solide, [...]. Commencée au neuvième siècle, elle avait été achevée au douzième, après la troisième croisade. Les impostes à oreillons de ses baies disaient son âge. [...]*
>
> *[...]*
>
> *A cette tour, et du côté opposé à la brèche, se rattachait un pont de pierre de trois arches peu endommagées.[...]*
>
> *[...]*
>
> *La tour était toute la forteresse; sous la tour le rocher, au pied du rocher un de ces cours d'eau que le mois de janvier change en torrents et que le mois de juin met à sec.*
>
> *Simplifiée à ce point, cette forteresse était, au moyen-âge, à peu près imprenable. Le pont l'affaiblissait. Les Gauvain gothiques l'avaient bâtie sans pont. On y abordait par une de ces passerelles branlantes qu'un coup de hache suffisait à rompre. Tant que les Gauvain furent vicomtes, elle leur plut ainsi, et ils s'en contentèrent; mais quand ils furent marquis, et quand ils quittèrent la caverne pour la cour, ils jetèrent trois arches sur le torrent, et ils se firent accessibles du côté de la plaine de même qu'ils s'étaient faits accessibles du côté du roi.* (HUGO, 2002, p. 301 e ss.).

Há ainda outros trechos do romance que apontam para a preocupação de Hugo para com monumentos históricos, e que, com poucas palavras, resumem o papel da 'Tourgue' através dos anos: "*La Tourgue, qui il y a quarante ans était une ruine et qui aujourd'hui*

est une ombre, était en 1793 une forteresse." (HUGO, 2002, p. 303). Esta frase, além de resumir o sentimento 'arquitetônico' de Victor Hugo perante um edifício em agonia, resume também à temática do romance por meio da analogia: a Revolução que há quarenta anos (durante a Monarquia de Julho) era uma ruína, e que hoje (1874) é uma sombra, em 1793 era uma fortaleza. Ou seja, a Revolução Francesa, que em 1870 era uma breve lembrança, que na década de 1830, 1840 e 1850, fora uma ruína (devido às constantes mudanças no cenário político, corrupções e miséria social), em 1793 era inabalável. Ou seja, o espaço literário vai acompanhando e significando os espaços históricos.

A Tour Gauvain liga-se à memória e ao passado de tal família por constituir a 'casa', a morada dessa família. Ao representar o lar dos Gauvains, ela apresenta a fragilidade, representada pela brecha aberta na torre, a proteção e resistência, representada pela porta de ferro. Finalmente, assim como a fortaleza tem um lado antigo e sombrio (torre e seu salão principal), possui igualmente um lado iluminado (parte nova constituída pela Biblioteca e pelo celeiro). Do mesmo modo, Lantenac era o lado sombrio da família e o jovem Gauvain a renovação através da sabedoria e destreza.

A obra de Victor Hugo é imensa como foi a sua vida. Em seus romances históricos pode-se perceber o esmero não somente com os fatos históricos, mas também com as lendas próprias de cada contexto.

Essa obra representa um documento, ou nas palavras do próprio Victor Hugo, um monumento a favor da Revolução Francesa, erigido em um momento no qual ela estava degradando-se politicamente. Dessa maneira, esse gênero literário surgido no Romantismo Inglês com Walter Scott, é a forma mais adequada para a propagação desses ideais, uma vez que esse tipo de romance era muito popular na época de sua publicação.

Outro motivo, desta feita que justifica sua fama, é a própria autoria da obra. Não podemos deixar de lado todo o peso de Victor Hugo, considerado um dos maiores autores do século XIX, conhecido como um gigante, não só da literatura, que percorreu praticamente toda essa secularidade com sua existência. Suas vivências e seus ideais a respeito tanto da Revolução Francesa, quanto da própria arquitetura estão ligados intrinsecamente com o espaço desse romance histórico.

Referências

Corpus:

HUGO, Victor. **Nossa Senhora de Paris**. Tradução Pereira Gil. Lisboa: Amigos do Livro, [19--]. 2 v. (Coleção Os grandes Romances Históricos)

_____. **Notre-Dame de Paris**. In: Virtualbooks: www.terra.com.br/ebooks . Criado em: 24/02/2000.

_____ . **O Noventa e Três.** s/ Tradutor. Porto: Lello & Irmão, [19--].v. I.

_____ . **O Noventa e Três**. s/ Tradutor**.** Porto: Lello & Irmão, [19--]. v.II

_____ . **Quatrevingt-treize**. Paris: Gallimard, 2002. (Folio Classique)

Referências teóricas:

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na Literatura Ocidental. Tradução Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Edusp/ Perspectiva, 1971.

BACHELARD, Gaston. 'A poética do espaço'. In: _____. **A Filosofia do não; o novo espírito científico; a poética do espaço**. Tradução Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p. 181-349. (Coleção Os Pensadores).

BARTHES, Roland. O discurso da História. In: **O rumor da língua**. [Tradutor não disponível] São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 145-157.

_____. O efeito de real. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 158-165.

BERTRAND, Denis. **L'espace et le sens**. Paris-Amsterdam: Hades-Benjamin, 1985.

BRAY, René. **Chronologie du Romantisme (1804-1830)**. Paris: Nizet, 1963.

BUTOR, Michel. **Repertoire.** Paris: Minuit. 1964. v.IV.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Nacional, 1965.

_____ . **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas cidades, 1993.

CHAVES, Flávio Loureiro. **História e Literatura**. II ed. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1991.

CHENET, Françoise. '**Le paysage dans *Quatrevingt-Treize'***, In: http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/DOC/03-11-22Chenet.pdf, 2003. Acesso em: 17/06/2004 as 21h57.

EVRARD, Frankc (org.). **Analyses & réflexions sur *Quatrevingt-treize***. Paris: Ellipses, 2002.

_____. Retour de l'Histoire. In: EVRARD, Frankc. **Analyses & réflexions sur *Quatrevingt-treize***. Paris: Ellipses, 2002

FREITAS, Maria Teresa de. Romance e história. In: **Uniletras**. Ponta Grossa, n° 10, dez. 1989, p. 109-118.

GIMENEZ, José Carlos. As representações da cidade no imaginário medieval. In: BARBOSA, Sidney (org.). **Tempo, espaço e utopia nas cidades**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004. p. 79-90.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. In: **Itinerários nº 12**. Araraquara: UNESP, 2004. p. 37-57.

GOHIN, Yves. Note générale sur la documentation historique dans **Quatrevingt-treize**. In HUGO, Victor. **Quatrevingt-treize**. Paris: Gallimard, 1979. (Folio Classique)

HENRIQUES, Ana Lúcia de Souza. Língua. In: JOBIM, José Luiz. **Introdução ao Romantismo**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-moderninsmo*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JOBIM, José Luiz. **Introdução ao Romantismo**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. 2ª ed. Tradução Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, 1958. v. II.

KUHL, Beatriz Mugayar. **Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

LAPOUGE, Gilles. "Victor Hugo: O bicentenário do gigante que humanizou as Letras do século XIX" Tradução Wanda Caldeira Brant, In: **O Estado de São Paulo**, Caderno 2 - Cultura (20/01/2002, nº 1108 –ano 21)

LUKACS, George. **Le roman historique**. Paris: Payot, 1965.

_____. O romance como epopéia burguesa. In: **Ad. Hominem I**. Santo André: Ad Hominem, 1999. p. 87-136

MACHADO, Guacira Marcondes. O Romantismo francês e o romance. In: _____(org.). **O Romantismo Francês, seus antecedentes, vínculos e repercussões**. Araraquara: Departamento de Letras Modernas (FCL- UNESP)/ Gráfica da UNESP, 1992 (Textos nº12).

MENARD, Jacques. Lukàcs et la thèorie du roman historique. In: **La nouvelle revue française**. Paris: NRF, out./1972. ("Le roman historique").

MICHAUD, Guy; TIEGHEM, Philippe Van. **Le Romantisme**. Paris: Hachette, 1952.

MONEGAL, Emir Rodríguez. La novela histórica: otra perspectiva. In: GONZÁLES-ECHEVERRÍA, R. (org.). **Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana – Coloquio de Yale**. Caracas: Monte Ávila, 1984.

OLIVEIRA, Silvana Pessoa de; SANTOS, Luís Alberto Brandão. Espaço e literatura. In: **_____**. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PEVSNER, Nicolaus. **Panorama da Arquitetura Ocidental**. Tradução José Teixeira Coelho Neto e Silvana Garcia. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

ROCHA, João Cezar de Castro. História. In: JOBIM, José Luiz. **Introdução ao Romantismo**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999.

ROMAN, Mirian. Victor Hugo et le roman historique, In : **Groupe Hugo**, Groupe de Recherche «Littérature et Civilization du XIXème siècle ». http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/doc/95-11-25Roman.doc. 1995.

ROUANET, Jean-Claude. Hugo face à l'Histoire et à la Revolution. In: EVRARD, Frankc. **Analyses & réflexions sur *Quatrevingt-treize***. Paris: Ellipses, 2002.

SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: uma introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCOTT, Walter. **Ivanhoé**. [Tradutor não disponível]. São Paulo: Livraria Martins. 1956.

VAN TIEGHEN, Philippe. **Le Romantisme Français**. 7ª ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

WATT, Ian. **A ascensão do romance:** estudos sobre Delfoe, Richardson e Fielding. Tradução Hildegard Fiest. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

WELLEK, René & Austin Warren. **Teoria da Literatura**. Tradução José Palla e Carmo. Publicações Europa – América, [19--].

O UNIVERSO IMAGINÁRIO EM MÁRIO QUINTANA: UMA EXPERIÊNCIA PARA LEITORES DE TODAS AS IDADES

Rosilene Frederico Rocha Bombini

Guacira Marcondes Machado Leite

Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

O *corpus* desta pesquisa está focado na obra de Mário Quintana cuja poesia chama a atenção de diferentes públicos leitores. Em sua obra percebemos experimentações literárias nas quais o autor mostra a sua originalidade, oscilando entre o tradicional e o moderno, inventando e reinventando temas e formas para encantar e até chocar o leitor. Percebe-se que o autor apresenta-se multifacetado, ora com características simbolistas, românticas, ora realistas, outras surrealistas e outras ainda com visão irônica (modernista) em relação à vida do homem contemporâneo. Tudo isso, no entanto, com muita criatividade em textos marcados por um estilo inovador.

Este trabalho ainda se encontra em fase de leituras e fichamentos de obras que tratam da poesia de Mário Quintana, leitura e seleção dos próprios textos do poeta e busca de referências para o embasamento teórico visando ao desenvolvimento da pesquisa. Espera-se, com este trabalho, contribuir para a produção de material que sirva de subsídios para outros estudos a respeito da obra quintaneana.

Analisando a obra do poeta, pode-se perceber o aparecimento da reflexão criadora na linguagem poética e no processo de criação da sua poesia, seja por meio da prosa poética ou de versos, rimados ou não. Dessa forma, Mário Quintana não só faz poesia, mas também fala de poesia, como em seu *Caderno H*, no qual aborda com grande refinamento concepções de Arte, Linguagem, Literatura e Poesia.

Vê-se, ao longo da leitura de seus minitextos, grande preocupação com o tema da linguagem, com a metalinguagem. De acordo com Octavio Paz, em *O arco e a lira* "... o homem é inseparável das palavras. Sem elas ele é inapreensível. O homem é um ser de palavras" (PAZ, 1982, p. 36).

Corroborando a preocupação literária de Quintana quanto ao interesse pela palavra, apresentamos aqui o estudo de Antonio Cândido, quando teoriza os fundamentos do poema e, especialmente, do verso: "A palavra, portanto, é a unidade de

trabalho do poeta e a peça que compõe o verso. Palavra como conceito, como ligação, como matriz do conceito, como unidade sonora que desperta um prazer sensorial pela sua própria articulação" (CÂNDIDO, 2000, p. 59).

O poeta, de forma geral, sempre foi uma pessoa especial, sempre fez algo especial. Concentra-se, afirma-se, liberta-se. O poeta experimenta o universo por meio da linguagem. Dessa forma, a poesia trabalha com a reflexão e a imaginação e nunca se deixa analisar completamente. A função do poeta é ser um filtro, não deve conter preconceitos ou ideologias: o poeta deve deixar o filtro o mais longe possível dessa subjetividade.

Assim ocorreu com Quintana e, decorrente desses aspectos, destaca-se aqui a importância desse autor que soube "ser" e "viver" poeta. Mas, o que vem a ser um poeta? De acordo com o escritor Mario Faustino, em sua obra crítica *Poesia e experiência*, o poeta é "um ser humano como os outros; em cada poeta a condição humana pode assumir feições tão variadas quanto no caso dos demais homens; [...] um homem dotado de certa capacidade de percepção e de expressão, ambas verbais" (FAUSTINO, 1977, p. 43). Sim, o poeta é aquele que vê o mundo com palavras; depois, exprime em palavras tudo o que conseguiu captar.

Ainda na visão de Faustino (1977), há três posições importantes para o artista da palavra expressar-se. Em primeiro lugar, o poeta, ao pensar sobre o mundo, deve ser objetivo, quer dizer, ser capaz de reconhecer as diversas categorias de fatos; ter uma mentalidade aberta e ser receptivo a novas ideias. Em segundo lugar, o poeta precisa raciocinar de forma sintética e analítica, com a capacidade de ter uma visão do conjunto e das situações. Em terceiro lugar, é preciso que o poeta perceba a mutabilidade das coisas e raciocine sobre o mundo evolutivamente.

Diante dessas proposições, o fazer poético de Quintana encaixa-se perfeitamente nas considerações de Faustino (1977). Quintana é o poeta que apreende o mundo sensorial e intelectualmente. Ele ousa, experimenta dizeres novos, mostra uma escolha diferente de palavras e faz um novo arranjo com elas. Constrói uma poesia mais pessoal quando apresenta a "novidade", o estranhamento no verso.

Para Quintana, imaginação é uma atividade produtora, criadora de novas realidades, não meramente reprodutora de realidades pré-existentes. Se se tentasse resumir o que é a essência da poesia para Mário Quintana, esse vocábulo seria imaginação e, por conseguinte, a capacidade de se criarem imagens. Para Quintana, poesia e imaginação se confundem; são, na realidade, uma mesma coisa.

A imaginação decompõe toda a criação; segue regras do fundo da alma do artista, pois este traduz o mundo da arte em um mundo novo. Depois de observar, o poeta arquiva tudo para, mais tarde, reorganizar o universo apresentando-o em uma nova ordem. Citando Baudelaire, "a imaginação é a análise, é a síntese [...] ela decompõe toda a criação e, com os materiais acumulados e dispostos segundo regras cuja origem só pode ser encontrada nas profundezas da alma, cria um mundo novo, produz a sensação do novo" (BAUDELAIRE, 1995, p. 804). Assim, entendemos que a imaginação decompõe o mundo e depois o reconstrói por meio da inteligência do poeta.

A reflexão sobre a imaginação e o fazer literário e, consequentemente, a linguagem literária é demonstrada ainda de maneira tímida na obra *A rua dos cataventos*; mais adiante, com a publicação de *Canções*, Mário Quintana concentra-se mais na palavra, demonstrando uma consciência metalinguística mais verbal, tendo como limite de sua enunciação o nome. Essa última obra faz o poeta oscilar entre a atitude nominalista e uma postura mais realista diante da linguagem.

A publicação de *Espelho mágico*, em 1951, demonstra uma preocupação maior com a retórica, com o fazer literário e, por vezes, reflete o conflito teórico por que passava o poeta. O informalismo de Quintana opõe-se ao formalismo dos autores da geração de 45, pois seus textos não são nem prosa nem poesia, são seus "quintanares", conforme o próprio poeta denomina suas produções.

Para o poeta e ensaísta José Paulo Paes, as metáforas apresentam maneiras de inovar a linguagem. Segundo o autor, existem as metáforas **de invenção**, que causam a surpresa da descoberta, e as metáforas **de convenção**, já assimiladas pela língua, já entendidas pelos usuários. Explicando a figura, Paes (1997) apresenta a idéia de que a metáfora está na aproximação das coisas do mundo. A linguagem poética parte do que está fora, faz o desvio e cria sua própria realidade. Quanto mais afastados semanticamente os termos se apresentam, maior será o grau de absurdidade; quanto mais afastados, mais surpreendentes.

De acordo com Paes, em seu ensaio *Para uma pedagogia da metáfora*,

> a quebra da continuidade lógica da frase pelo 'enigma' da metáfora gera os efeitos de surpresa e mistificação assinalados por Aristóteles. Surpresa e mistificação que se trocam em prazer no momento em que o ouvinte ou leitor atina com as relações virtuais escamoteadas da frase e as restitui a ela, restaurando-lhe assim a continuidade lógica. (PAES, 1997, p. 19)

Acreditamos que as metáforas quintaneanas aproximam-se das "de invenção" citadas por Paes, tamanha é a originalidade do poeta ao propor pensamentos surpreendentes e enigmáticos, com deslocamentos inesperados estabelecendo relações entre palavras que nunca se uniriam. Suas metáforas são fortes, algumas se tornaram lugar-comum no meio intelectualizado, como o texto "Cartaz para uma feira de livro", do *Caderno H*: "o verdadeiro analfabeto é o que sabe ler e não lê". Outras observações mais diretas das imagens e o raciocínio ligado a conexões pouco evidentes levaram o poeta a achados metafóricos, como o dístico "Guerra" de *A cor do invisível*: "Os aviões abatidos / são cruzes caindo do Céu". Ainda de forma zombeteira, o poeta refere-se à esperança como "um urubu pintado de verde".

Destacando o constante universo dos jogos de palavras e imagens nos textos do poeta, ressaltamos a importância desse elemento criativo e irreverente – o jogo – em sua obra. Explorando esse aspecto lúdico presente em inúmeros textos de Quintana, aproximamos essas considerações ao estudo desenvolvido por João Alexandre Barbosa, em *As ilusões da modernidade*, quando afirma que poeta e leitor são parceiros de um mesmo jogo; estes aproximam-se ou distanciam-se conforme o grau de absorção da palavra. O poeta é um instaurador de enigmas, o seu dizer produz a reflexão. Nas palavras do teórico "o poeta é aquele que sabe o que há de instável na condição de encantamento de seu texto, sempre dependente de sua condição de enigma." (BARBOSA, 1986, p. 15)

O texto poético infantil carrega a conotação de jogo semelhante às cantigas, às parlendas e aos trava-línguas. As rimas, as aliterações, a sonoridade, o reconhecimento das imagens transmitidas pelas metáforas são recursos da linguagem que se aproximam do lúdico e conquistam a criança por tornar sua leitura uma espécie de jogo, uma brincadeira com as palavras. Uma das principais obras infantis de Quintana, *Pé de pilão*, publicada originalmente em 1968, insere-se no terceiro período de obras infanto-juvenis do Rio Grande do Sul.

Segundo Huizinga, no capítulo O jogo e a poesia, "a função do poeta continua situada na esfera lúdica em que nasceu. E, na realidade, a *poiesis* é uma função lúdica" (HUIZINGA, 1999, p. 133). Ainda no entendimento desse autor, a poesia não pode possuir apenas uma função, a estética, ou ser explicada apenas por meio da função estética. E acrescenta que

> em qualquer civilização viva e florescente, sobretudo nas culturas arcaicas, a poesia representa uma função vital que é

> social e litúrgica ao mesmo tempo. Toda a poesia da antiguidade é simultaneamente ritual, divertimento, arte, invenção de enigmas, doutrina, persuasão, feitiçaria, adivinhação, profecia e competição. (HUIZINGA, 1999, p. 134)

Pé de pilão é um livro que apresenta linguagem poética com ritmo popular, de redondilhas maiores, rimas, versos em dísticos. A forma e a expressão são inconfundivelmente de poesia, contando a mágica história do encantamento / desencantamento do menino Matias e da avó, repleta de peripécias e transformações surpreendentes. A valorização do aspecto lúdico da linguagem impulsionou a expansão da poesia destinada à criança, introduzindo, nos versos e nas estrofes, a perspectiva da diversão, do jogo e da brincadeira. Para a pesquisadora Nelly N. Coelho, em *Pé de pilão*

> A narrativa poética vai-se desdobrando em outros inesperados acontecimentos que saem uns dos outros como de uma caixa de surpresas. [...] ...o fluxo poético se forma de lembranças de velhas histórias, tropelias de animais situações absurdas e engraçadas, feitiçarias ou milagres de Nossa Senhora... tudo resultando num jogo divertido que atrai e estimula a imaginação criativa do leitor ou ouvinte. (COELHO, 1983, p. 249)

Conforme também observa Regina Zilberman (1982, p. 131-2), um dos tipos predominantes na poesia infantil brasileira são as próprias crianças e animais. Os animais, ao mimetizar atitudes humanas, exploram o lado cômico e desencadeiam o ludismo na poesia infantil. Mário Quintana fez um texto brincalhão, tecido com caráter surpreendente e alegrias, com o qual se sintonizam crianças e adultos que não se distanciaram da infância.

Além de *Pé de pilão,* Quintana dedicou outras obras às crianças como *O batalhão das letras* (1948), *Lili inventa o mundo* (1983), *Sapo amarelo* (1984), *Nariz de vidro* (1984) e *Sapato furado* (1994) - livro póstumo. Essas obras serão estudadas, posteriormente, no desenvolvimento da pesquisa.

Cotejar as obras tão diversificadas de Quintana – a chamada principal (adulta) e a infantil – será um dos desafios a serem revelados nesta pesquisa. Isso se justifica pela ausência de estudos específicos que relacionam seus trabalhos. Diante desse universo tão espetacular, pergunta-se: que recepção poderá determinar a leitura de suas obras? Qual percurso o leitor fará ante a obra quintaneana? De que maneira a leitura do texto poético pode se tornar um jogo? Como os aspectos lúdicos da obra de Quintana podem ser captados pelo leitor de diferentes idades?

Essas reflexões sobre a obra do poeta Mário Quintana parecem justificar a pertinência em se estudar e cotejar os textos de sua obra chamada principal e sua obra infantil, o que aparentemente nos forneceria grande material de pesquisa para o trabalho aqui proposto**:** O universo imaginário em Mário Quintana - uma experiência para leitores de todas as idades.

A *metodologia* para a realização da pesquisa em proposição deverá delinear teoricamente os aspectos caracterizadores do texto poético moderno; para tanto, serão estudadas obras e autores que enfoquem a poesia moderna, em especial, da lírica poética moderna da segunda geração modernista. Será desenvolvida uma pesquisa de cunho bibliográfico, tendo como ponto de partida o método dedutivo e ainda utilizando-se o método comparativo, quando nos referirmos aos estudos das diversas obras.

Para a conceituação do poético e para a análise das obras de Mário Quintana, faremos uso, sobretudo, de publicações sobre a teoria da poesia de autores tais como Antonio Cândido, Octavio Paz, Alfredo Bosi, Massaud Moisés, Bachelard, Hamburger e Friedrich. Ressaltamos, no entanto que, com o desenvolvimento da pesquisa, a bibliografia ora apresentada poderá ser ampliada com o objetivo de fazer uma melhor descrição do problema.

Quanto à teoria da poesia infantil, esta pesquisa será norteada por obras e estudos de pesquisadoras renomadas como Nelly Novaes Coelho, Regina Zilberman, Diana Maria Marchi entre outros.

Deverá constar também deste trabalho um estudo sobre a estética poética da segunda geração modernista do século XX, período no qual o autor a ser estudado se insere, apesar de recusar veementemente todo e qualquer rótulo para si e para sua poesia. Tal estudo deverá descrever e desenvolver um repertório das sutilezas e das marcas essenciais dessa linguagem poética e, comparativamente, associá-las ou não à poética quintaneana.

Far-se-á importante definir o estilo e as marcas de Mário Quintana por meio de levantamento dos procedimentos literários e, principalmente, poéticos que caracterizam seus textos, para estabelecermos parâmetros de comparação a fim de servirem de instrumento de análise da evolução de sua obra.

Tendo como apoio a fundamentação teórica da pesquisa, será apresentada uma análise comparativa da obra principal e da obra infantil, na qual finalmente serão apontados os aspectos semelhantes e/ou diferenciadores das marcas do autor e de sua poesia voltada aos mais diversos públicos.

Referências

BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1995.

CÂNDIDO, Antônio. **A educação pela noite e outros ensaios**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico da literatura infantil / juvenil brasileira**: 1882-1982. São Paulo: Quíron, 1983.

FAUSTINO, Mário**. Poesia e experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. O jogo como elemento da cultura. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAES, José Paulo. **Os perigos da poesia e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

QUINTANA, Mário. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

ZILBERMAN, Regina. **A Literatura no Rio Grande do Sul**. 2.ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

INVESTIGAÇÕES SOBRE UMA PERSONAGEM AZEVEDIANA[28]

Simone Aparecida Alves Lima
Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

Não é tarefa fácil resumir a vida de Arthur Azevedo, porque esse brasileiro nascido em São Luís do Maranhão, em 1855, desde muito cedo demonstrou interesse pelas letras e artes cênicas (oito anos de idade), e foi, por isso, profícuo em várias modalidades. Seu talento para a sátira o impeliu para o centro do país, a cidade do Rio de Janeiro, com dezoito anos. Até sua morte em outubro de 1908, teria a "vida marcada pela dedicação total à cena", segundo Tânia Brandão (2008, p. 9).

[28] Optamos distinguir este artigo do nosso projeto maior, que é: **Um palimpsesto em andamento: formas e reformas de uma personagem azevediana**.

Colaborou com numerosos periódicos nacionais, tais como: *O País*, *Diário de Notícias*, *A Notícia*, bem como adotou uma série de pseudônimos: Elói, o Herói; Gavroche; Frivolino; Cosimo; Juvenal e outros mais.

Dos contos, poemas, crônicas, crítica teatral e textos teatrais de sua autoria, decidimos estudar alguns dos últimos, uma vez que grande parte desses se trata de comédias (de costumes, revistas-de-ano, comédias-operetas, burletas, fantasias etc).

Décio de Almeida Prado (1999, p. 106), em revisão à obra e ao dramaturgo, diz-nos:

> Artur Azevedo, o maior entre os revistógrafos do período, aceitava a popularização do teatro de revista, mas guardando certa distância, não se igualando jamais ao popularesco. (...) Na boca das personagens ele empregava o vocabulário e a sintaxe vigentes nas casas e ruas, cheias de brasileirismos, regionalismos, mas sempre como citação, de maneira a não comprometer jamais a sua posição de escritor erudito e gramaticalmente correto (PRADO, 1999, p. 106).

E, quanto ao estilo e popularidade desse escritor, acrescenta o estudioso:

> Serviram a A. Azevedo, no entanto, para chegar ao grosso público, algumas qualidades requeridas pela revista: a ausência de pose, de pedantismo; o gosto pelas idéias e expressões simples; o dom da caricatura, da graça fácil e espontânea; a habilidade no jogo de palavras, no uso do trocadilho; o interesse jornalístico pelos modismos, pelo que estava acontecendo no Brasil e mais ainda na cidade do Rio de Janeiro; e, como última virtude, suprema numa época que cultivava e prezava o verso bem feito, a pasmosa facilidade em metrificar, sem esforço aparente, tudo que lhe passava pela cabeça, inclusive nomes próprios excêntricos e vocábulos estrangeiros (PRADO, 1999, p. 106-107).

Por se tratar da produção mais expressiva do teatrólogo, o enfoque dado pelo crítico recai na revista-de-ano, mas pretendemos que tais méritos se espraiem também pelas demais produções azevedianas.

Atualmente, a crítica tem redescoberto o valor desse dramaturgo, segundo Tânia Brandão (2008, p. 13), principalmente após a divulgação dos estudos de Flora Süssekind (1986) e de Neyde Veneziano (1991), sobre o teatro de revista, e acrescentaríamos também os de Fernando A. Mencarelli (1999) e de Claudia Braga (2003). No entanto ainda carecemos de trabalhos que abordam a vida, o pensamento, as obras e a importância desse maranhense enquanto autor de variada gama de literatura.

Conforme já exposto, concentramos as pesquisas para o doutorado (iniciado nesta faculdade em março de 2009) nas comédias azevedianas e, de forma mais específica, buscamos investigar a trajetória da personagem-tipo do malandro, presente em não poucas cenas daquele autor.

Zenir Campos Reis (2006) distingue três vertentes no tratamento da figura do malandro na crítica literária brasileira. A primeira delas estaria em estreita relação com o universo de valores original da novela picaresca. Sérgio Buarque de Holanda, com *Raízes do Brasil* (1936)[29], e Otto Maria Carpeaux, em *História da literatura ocidental* (1961), enquadrar-se-iam na perspectiva de que o pícaro e, em seguida, o malandro são vítimas da ordem econômica, mas conformistas em relação à ordem aristocrática.

Os artifícios usados por essas personagens para parecer nobre, aristocrata (no caso do pícaro) e rico (no do malandro), quer no modo de se vestir, quer na recusa ao trabalho braçal, patenteariam tal vertente.

Uma segunda interpretação, de base marxista, postula que, ao negar o trabalho, o malandro estaria negando o trabalho alienado. Essa atitude seria uma forma de protesto, já que o produto desse trabalho pertence à burguesia. Seu representante mais evidente é o antropólogo Roberto Damatta, em *Carnavais, malandros e heróis*; para uma sociologia do dilema brasileiro (1979), para quem o malandro ocuparia uma *esfera intermediária*, pois não renunciaria completamente à ordem, tampouco ficaria na total marginalidade. O exemplo adotado pelo estudioso é Pedro Malasartes.

A terceira vertente (aceita pelo articulista) funda-se em pesquisas de ordem econômica sobre o fenômeno da marginalidade social. Nessa leitura, o malandro está inserido "num sistema social que o espolia, serve-se dele para a produção de excedente econômico e procura neutralizar suas explosões de revolta." (REIS, 2006, p.49). Ainda segundo o autor (2006, p 49), estão incluídos nessa categoria social o malandro (no mundo urbano); os Malasartes (na narrativa popular) e o jagunço (no mundo rural). O articulista destaca como paradigmático o romance *Memórias de um sargento de milícias* (1852-53), de Manoel Antônio de Almeida, para o entendimento do malandro, bem como o ensaio "Dialética da malandragem" (1970), de Antonio Candido.

Para o pesquisador, ainda no texto consultado, mesmo que haja tais divergências de abordagem, o que importa é "reter aqui esta pista, bastante rica, da figura que se

[29] Tais referências bibliográficas não constarão das nossas, uma vez que, para este artigo, não fizeram parte direta dessas.

metamorfoseia e reaparece em conjunturas específicas de nossa história cultural." (REIS, 2006, p. 49)

O malandro azevediano

Conforme avançarmos em nossos estudos, acreditamos encontrar leituras as mais variadas possíveis da figura do malandro e pensamos até que as que foram levantadas acima não seriam totalmente excludentes entre si, tendo em vista que certos aspectos descendentes do pícaro podem ser observados no malandro azevediano, em, por exemplo: Faustino, d'*O Bilontra* (1886); Gouveia, d'*O Tribofe* (1891) e Gouveia d'*A Capital Federal* (1897), já que essas personagens procuram constantemente aparentar, sobretudo pela vestimenta, riqueza que não possuem. Prova disso, temos nos excertos retirados dos três textos, respectivamente:

> FAUSTINO: Ó diabo! (Indo puxar o relógio, que não encontra.) Esquecia-me de que o pus ontem no prego. (AZEVEDO, 2002, p. 1323, vol. IV)
>
> PINHEIRO (Entrando e encontrando-se com Gouveia.): Oh! Gouveia! Que é isto?! Que chiquismo! Farol no dedo!...Bravo!... Vejo que as coisas têm te corrido às mil maravilhas!...
> GOUVEIA (Meio frio): Ah! és tu, Pinheiro? Sim... dizes bem... Tenho ganho para aí uns cobres... (AZEVEDO, 2002, p. 56, vol. V)
>
> GOUVEIA: Oh! Pinheiro! Que andas fazendo?
> PINHEIRO: Venho a mandado do patrão falar com um sujeito que mora neste hotel... Mas que luxo! Como estás abrilhantado! Vejo que as coisas têm te corrido às mil maravilhas! (AZEVEDO, 2002, p. 326, vol.V)

Por outro lado, há claramente a negação do trabalho como forma de obtenção do sustento, mas não poderíamos afirmar que tal atitude constitui forma de protesto ao trabalho alienante.

Quanto à terceira vertente, vemos que o modo de produção capitalista de fato exclui socialmente aqueles que não o aderem. Da mesma forma constatamos a utilização de produção de excedente econômico, pois o malandro, nos textos citados, obtém o lucro (apesar de logo o perder). Os mecanismos de contenção ou neutralização (embora, muitas vezes, falhos) de revoltas colocam-se na forma de instituições

reguladoras da ordem: as polícias e/ou classes sociais mais abastadas, interessadas em mudar a situação do malandro por meio de alianças (casamento).

Quem é esse malandro construído por Azevedo? De certa forma, diferencia-se de *pelintra* e *capadócio*, já que este, segundo F. Mencarelli (1999, p. 212), "fala muita gíria, anda com o violão debaixo do braço e toca modinha" (a personagem Sotero, n'*O Tribofe*), enquanto aquele "esmera [-se] no figurino da moda e freqüenta as altas rodas" (Figueiredo, n'*A Capital Federal*). Mesmo que, ao longo dos referidos textos, apareçam diversos malandros (bilontras e tribofes), o tipo mais comum é o do jovem bem posicionado socialmente, que se entrega a numerosos prazeres e recusa a vida de trabalho (exemplos acabados: Faustino e Gouveia).

Faustino (a começar por aquilo que se parece com uma *redução*, em português, do nome Fausto) é uma personagem pertencente à camada média da sociedade e seus desejos estão da mesma forma reduzidos à obtenção de recursos materiais para a subsistência. No entanto, toda a peripécia da história acontece, porque, embora se encontre despejado de casa e devedor na praça, ele se recusa terminantemente a trabalhar. Vai, então, em busca, auxiliado pela personagem Jogatina, de expedientes que lhe proporcionem dinheiro, ao passo que também foge de outra personagem: o Trabalho.

Gouveia (personagem que aparece com mesmo nome e função, tanto em *O Tribofe*, quanto n' *A Capital Federal*) é também detentor de certa cultura, uma vez que é escolhido pela noiva, em ambas as peças, apesar do sumiço, do sabido envolvimento com uma cortesã e da pobreza. Ele será não apenas marido, mas também administrador dos bens do sogro.

No desenrolar de suas aventuras, esse malandro depara com as situações, fatos e tipos mais marcantes, vivos ainda na memória da plateia: um escândalo de roubo; a alta e queda de ações e títulos públicos; a epidemia de muitas doenças; o golpe dos aluguéis; as casas de jogo, o fiasco de um balão que não alçou voo; capoeiras; estudantes; poetas; cocotes; fidalgos italianos, franceses e brasileiros; criados e criadas, matutos mineiros, caixeiros etc.

Nesse jogo de espelhos, ele vê e é visto, e o dramaturgo propõe ao leitor/espectador, nesse jogo teatral, o desafio de, enquanto durar o espetáculo, embora sabendo que tudo não passa de ilusão, entender que, mesmo quando a comicidade utilizada com fins satíricos não alcança agir sobre a vontade humana (efetivando a correção do desvio à norma pretendida), ela propicia ao homem rir, e o riso, nos dizeres

de Propp (1992, p. 190), “é também necessário [...] como manifestação de alegria de viver que estimula as forças vitais”.

Referências

AZEVEDO, A. *Teatro de Arthur Azevedo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2002, vol. IV e V.

_____. *A Capital Federal*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

BRANDÃO, T. “Pum! Ou as surpresas do Sr. Artur Azevedo para o palco do século” In: Vários autores. Teatro, Literatura e Imprensa na virada do século. *Remate de Males*. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem – Campinas, SP, 2008. (28.1)

MENCARELLI, F. A. *Cena aberta* – a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. São Paulo: Editora da Unicamp, 1999.

PRADO, D. de A. *História concisa do teatro brasileiro*: 1570-1908. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

PROPP, V. *Comicidade e riso*. Tradução de A. F. Bernardini e H. F. de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

REIS, Z. C. O mundo do trabalho e seus avessos: a questão literária. In: BOSI, A.(org.) et al. *Cultura brasileira*: temas e situações. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

HOMENS E DEUSES NA *ILÍADA*: AÇÃO E RESPONSABILIDADE NO MUNDO HOMÉRICO

Thárea Raizza Hernandes
Fernando Brandão dos Santos
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários- Araraquara

Na épica homérica, principalmente na *Ilíada*, não apenas o destino dos homens e seus talentos particulares, mas qualquer evento da existência humana estaria submetido, de alguma forma, à influência divina. Para alguns estudiosos essa intervenção seria apenas um procedimento artístico, pois haveria uma instabilidade psíquica - que por sua vez, não exclui o caráter firme do homem homérico, sensível a reações violentas. Muitas vezes, esse homem comete ações das quais desejaria ver-se

livre da responsabilidade, liberando-se ao atribuir a ação aos deuses, como Agamémon em *Il.* XIX,86.

No entanto, somos levados a pensar que não há algo meramente literário ao nos deparamos com intervenções psíquicas, e até mesmo, nas intervenções físicas dos deuses. Segundo Dodds (1951), estaríamos diante da conseqüência de uma propensão grega em explicar o caráter em termos de conhecimento, pois o que não fosse conhecido não faria parte do caráter, sendo algo estranho ao homem. Assim, quando o herói atua fora de suas disposições conscientes atribui a ação à intervenção externa.

Por outro lado, a tensão entre os impulsos individuais e a pressão social, característica da cultura da vergonha, conduz o homem a projetar, em um agente divino, tudo o que é realizado e lhe expõe ao ridículo ou à crítica da sociedade. Isso não conduziria ao pensamento da intervenção divina como resultado da impulsividade humana, mas mostra que o homem homérico é impulsivo porque está socialmente obrigado a dar razão a seus impulsos com força suficiente par acreditar na intervenção psíquica.

Para Snell (2003), as intervenções divinas, em Homero, também não são supérfluas, sendo que a falta, na língua homérica, de uma noção uma para a pessoa ou a unidade do espírito, impediria ao homem conceber suas ações como originárias de sua própria decisão, vendo nelas a influência de algo externo a ele. Em Homero, a concepção usual da alma humana se refere a um tipo mais primitivo, que seria a de almas corporais, pois a substância da alma ou sua potência se encontra em almas orgânicas (funcionais), ou seja, potencialidades como parte do corpo.

Essas partes, em si, não compreenderiam por completo a potencialidade da alma, podendo sua substância ser encontrada no conjunto do corpo e designada de acordo com o lugar em que é mostrada sua potência. Dessa forma, assim como o corpo não era concebido em unidade (membros ou órgãos corporais), a alma (espiritual anímico) também seria concebida como uma série de órgãos anímicos articulados, sedes de suas atividades distintas – θυμός (sede das emoções), νόος (órgão do pensamento, sede dos conceitos), φρήν (sede emoção/reflexão, assim como καρδίη).

> Devemos nos lembrar que os poemas homéricos não são um tratado de psicologia, no qual as linhas divisórias entre as atividades anímicas estão previstas, e assim, não devemos querer construir uma psicologia do homem homérico baseando-nos nas expressões para os órgãos anímicos e em algum manual. Para o homem homérico, a vida anímica constitui acima de tudo uma unidade e os vários termos usados para designá-la não representam um esforço de análise consciente, mas tem sua origem na variedade de experiências que provocam seu uso.

No entanto, para Snell, as emoções mistas e reflexões não seriam também conhecidas pelo homem homérico, pois essas tensões não ocorriam num único órgão. Para confirmar a idéia de que todas as intensificações de forças corporais e espirituais teriam origem a partir de fora, sobretudo nos deuses, Snell (2003) nos dá o exemplo de quando Sarpédon, prestes a morrer, pede ajuda a Glauco, no canto XVI. Esse, por sua vez, estando ferido, clama a Apolo para que lhe devolva a energia, e assim, o deus lhe infunde força no θυμός (*Il.* XVI,529).

Isso nos revelaria, de acordo com Snell, que ao tentar explicar o surgimento de uma nova força, Homero o faz por meio de intervenção divina, pois desconhece a decisão própria que o herói poderia ter. O mesmo aconteceria quando o herói faz ou diz algo além do esperado por seu comportamento. No entanto, a intervenção divina e a própria decisão não são, em Homero, noções que se excluem mutuamente, pois a atitude diante a inspiração divina pode ser a de aceitação de um convite (persuasão). Além disso, também podemos encontrar casos de 'desobediência' e outros nos quais a ação do homem não parece estar condicionada pelas intervenções divinas.

Em todo caso, a voz divina é uma influência contra a qual o homem homérico toma uma posição e nessa tomada, componente de independência, o homem se define frente ao outro. Convém tomar o texto e ver até que ponto ele corrobora ou não com os teóricos que negam ao homem homérico toda capacidade de decisão, alegando que a linguagem homérica não apresenta uma expressão adequada para a unidade de pessoa humana.

De acordo com Dodds (1951) o homem homérico não possui um conceito de vontade e por isso, não poderia haver um desejo próprio, mas nada o impediria de fazer a distinção entre as ações originadas pelo ego e pela intervenção psíquica. Refletindo sobre o assunto, Lesky (1961) notou que os homens homéricos pouco pensavam sobre a unidade da pessoa, mas o contrário se manifestava nas formas de lhe dar com ela, sendo a idéia de partes do corpo uma confirmação disso. Seria assim, freqüente, na épica, o diálogo entre a pessoa e seus pensamentos, no qual ela pode ser aquele que fala ou sobre quem se fala. Além disso, outros estudiosos, ao discutirem os problemas sobre a iniciativa da ação e da responsabilidade sobre ela, atentaram para a expressão ὥρμαινε δαΐζομενος κατὰ θυμὸν/ διχθάδια" (cogitava/hesitava, dividido em seu coração/ânimo – *Il.* XIV,20-21), que indicava a capacidade do homem/herói homérico experimentar a tensão em uma única sede de emoção ou percepção.

Muitas passagens nos apresentam as ações humanas motivadas pelos deuses, assim como naquelas em que um deus confere ou retira força de um guerreiro em combate. O guerreiro que se sente possuído por uma nova força e não sabe explicar o fato, o atribui à influência de algum deus. Mesma explicação é dada quando se referem a uma ação da ἄτη, que cega os homens e fazem cair em erro. Em outras passagens o herói é o único responsável por suas ações, buscando por si mesmo, sem a ajuda de forças superiores, sua própria decisão. O monólogo de Odisseu (*Il.* XI,404) nos mostra uma ação pensada que o herói adota depois de considerar as alternativas e algumas formas de versos refletem um processo psicológico semelhante, como *Il.* XIII,458.

No entanto, entre a livre ação humana e a determinada por um deus, se abre uma margem em que ambos se encontram, podendo se revestir completamente. Como os domínios físicos e psíquicos não são, em Homero, separados completamente, a dupla motivação pode referir-se a aspectos espirituais (temor outros sentimentos) ou a outros de tipo mais material (triunfo no combate, recobrar da força física).

Poderíamos conceber ambos os planos, o humano e o divino, como complementos coordenados, como quando um deus se serve de um homem para conseguir seus fins, havendo fórmulas recorrentes para expressar essa cooperação, como vemos em *Il.* XIII,434, que se refere ao homem subjugado ao deus. Há ainda, casos em que as palavras θεός, δαίμων, aparecem coordenadas com ânimo, ou a mesma pessoa 'com quem se fala' (*Il.* IX,600), ou em casos mais freqüentes em que os atos são esclarecidos pela adição de fórmulas como "com a ajuda de Atena", "não sem ajuda de um deus", como vemos em *Il.* XV,403.

Entretanto, a mesma ação pode ser vista, sucessivamente, pelos dois planos, como quando em *Il.* XVI,684-91, a conduta de Pátroclo nos é apresentada como a forma de pensar e agir de um guerreiro, e depois, como o resultado do plano de Zeus. Passagens como *Il.* XVIII,217, Aquiles grita para assustar os troianos e Atena, gritando aumenta o efeito de terror, nos fazendo perceber que não se trata de um impulso novo, mas de um incremento ao que já existe. Essas passagens representariam a concepção de um plano duplo da motivação, idéia que poderia ser aplicada a exemplos que se referem a uma graça dada ao herói por um deus, enquanto esse guerreiro põe em ação o dom inesperado.

Se a atitude do homem diante da intervenção divina for definida como um πείθεσθαι, a obediência não é sempre positiva, mas convém ao homem obedecer se não quiser sua ruína, como diz Aquiles, em *Il.* I,217. No entanto, há quem prefere não obedecer, como Egisto, para quem foram apresentados dois caminhos, assim como para Aquiles, dos quais dependem os êxitos ou fracassos. Aos homens como Egisto é que se refere Zeus, em *Od.* I, 32-43, passagem na qual percebemos algo que já encontramos na *Ilíada*, que é a independência ou separação, em alguns casos, entre o divino e o humano, como em *Il.* VI,438. Aquiles, mesmo sem ajuda divina, terá grande êxito (*Il.* XX,99) e em suas mãos está o poder de refrear seus excessos, sem que tenha de esperar os deuses fazê-lo (*Il.* IX, 254).

Os deuses intervêm nas ações humanas, mas o homem carrega sobre si uma parte na motivação, havendo um reconhecimento de que o homem teria a última palavra sobre a vontade divina. O deus não priva o homem da decisão, porque esse não deixa de ser responsável por suas ações, qualquer que seja a intervenção. A motivação pode vir dividida, mas a responsabilidade caberia apenas ao homem, já que em Homero, o homem não é concebido nem como um ser de livre vontade, nem como uma

marionete nas mãos dos deuses, o que implica em uma ligação entre a incitação divina e a ação humana, não necessitando livrar o homem da responsabilidade quando há um impulso exterior.

A dupla motivação permite que uma mesma ação seja vista como resultado de influência exterior ou da própria decisão. O exemplo mais típico é o da atitude de Agamémnon em sua justificação sobre o procedimento com Aquiles, pois em *Il.* IX,109 o atrida reconhece sua falta, já em *Il.* XIX,86, ele responsabiliza Zeus, Moira e as Erínias. Segundo Lesky (1961) essas passagens se referem à mesma ação humana, vista de duas possíveis perspectivas, de acordo com a situação anímica do falante. De um lado, o rei estaria disposto a assumir a culpa, diante de um grande problema, por outro, ele volta a ser o rei imponente e sabe como sabia antes, que acima dele existe um Poder superior e não deseja colocar sobre si toda a culpa.

Vemos, portanto, que a motivação das ações se dá de forma muito variada, havendo casos de intervenção direta de um deus e outros de participação divina na ação do homem, deuses que auxiliam seus favoritos e ações divinas que produzem ações humanas, além disso, um mesmo feito pode ser apresentado como sendo de decisão de um deus e do homem. Se considerássemos apenas *Il.* I,5 - que remete ao cumprimento dos desígnios de Zeus -, e aplicássemos a toda ação do poema, não teríamos que discutir sobre o problema da responsabilidade sobre a ação. Contudo, podemos pensar que esse verso se refere ao que é dito anteriormente a ele e não inclui que, nos planos de Zeus, cabem ao mesmo tempo as intervenções divinas e as livre decisões dos homens, em um jogo dinâmico característico de Homero.

Lembremos que na épica homérica, o mundo está submetido às intervenções divinas, estando a esfera humana repleta do divino e em cada ação ou fenômeno, o homem pode reconhecer as impressões do mesmo. Essa interpenetração entre o divino e o humano é uma constante na arte, e a representação corresponderia à variedade de concepções homéricas sobre a intervenção divina e a responsabilidade humana do homem em suas ações.

Referências

ADKINS, Arthur. *Merit and responsibility: a study in Greek values*. Chicago: The Chicago University Press, 1960.

_____. Moral Values and Political Behaviour in Ancient Greece. New York: W.W. Norton and Co. Inc, 1972.

AUBRETON,Robert. *Introdução a Homero*. São Paulo: DIFEL: EDUSP, 1968.
BAILLY, Anatole. *Dictionnaire grec-français*. Paris: Libraire Hachette,1934.
BLOOM, Harold. *Homer: modern critical views*. New York: Chelsea House Publishers, 1986.
_____. *Homer's Iliad- Bloom's Notes*. New York: Chelsea House Publishers, 1996.
BREMMER, Jan. *Interpretations of Greek mythology*. London: Routledge, 1987.
_____. *Greek religion. Greece & Rome new surveys in the classics 24*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
BURKET, Walter. *Religião grega na época clássica*. Tradução de M. J. Simões Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.
_____. *Mito e mitologia*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Ed. 70, 1981.

CORRÊA, Paula da Cunha. *Armas e varões: a guerra na lírica da Arquíloco*. São Paulo: Editora da Unesp, 1995.
CROTTY, Kevin. *The poetics of supplication*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
DODDS, E. R. *The Greeks and the irrational*. Berkeley: The California University Press, 1951.
DOVER, Kenneth. *Ancient Greek literature*. Oxford: Oxford University Press, 1980.
EDWARDS, M. *Homer: poet of the Iliad*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.
FINLEY, Moses. *O mundo de Ulisses*. Lisboa: Presença, 1954.
GREENE, William. *Moîra: fate, good and evil in Greek thought*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1948.
HOMERI. *Opera* recognoverunt. D.B. Monro et T.W. Aleen, 5 t. Oxford Clarendon Press. 1902. 2 vol.
JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução de Arthur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1936.
LESKY, Albert. Göttliche und menschlihe Motivation im homerischen Epos.
LIDDELL, H.G. and SCOTT, R. *A greek- english lexicon*. Rev. and algum throught by Sir Henry Stuart Jones; with the assistance of Roderick McKenzie,and with the co-operation of Many Scholars. Oxford: Clarendon, 1940.
LLOYD- JONES, Hugh. *The justice of Zeus*. Berkeley: The California University Press, 1971.
LOURENÇO, Frederico. *Ilíada* [em verso]. Lisboa: Livros Cotovia, 2005.
MALTA, André. *A selvagem perdição: erro e ruína na Ilíada*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
NUNES, Carlos Alberto. Homero: *Ilíada* [em verso]. Rio de Janeiro: Ediouro, 1950.
OTTO, Walter. *Os deuses da Grécia*. Tradução de Ordep Serra. São Paulo: Odysseus Editora, 2005.
SCHÜLER, Donaldo. *Homero: Odisséia*. Porto Alegre: L&PM, 2007.
SNELL, Bruno. *A descoberta do espírito*. Tradução de Arthur Morão. Lisboa: Edições 70, 1953.
TORRANO, Jaa. Hesíodo: *Teogonia – A origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 1981.
_____. *O sentido de Zeus: o mito do mundo e o modo mítico de ser no mundo*. São Paulo: Iluminuras, 1987.
VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Estudos de psicologia histórica. Tradução de Haiganuch Sarian. São Paulo: Paz e Terra, 1965.
_____. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Tradução de Myriam Campello. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
VIDAL-NAQUET, Pierre. *O mundo de Homero*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
WEST, Martin. *Hesiod: Works and days. Edited with prolegomena and commentary*. Oxford: The Clarendon Press, 1978.

(DES)CONCERTO: O REALISMO MARAVILHOSO EM *CONCIERTO BARROCO,* DE ALEJO CARPENTIER

Thiago Miguel Andreu (CAPES)

Ana Luiza Silva Camarani

Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Araraquara

Surge, no século passado, com o escritor cubano Alejo Carpentier, uma nova orientação de referencialidade para a literatura hispano-americana: o realismo maravilhoso. Tal norteamento é demarcado no prólogo de seu segundo romance, *El reino de este mundo* (1949), em que se encontram, ainda, suas considerações e (dimensionamento) sobre o gênero.

Averiguar a aparição do termo em sua solidez teórico-literária revela que o escritor estava bem mais preocupado com raízes histórico-culturais, sociais ou ideológicas que com o rigor de estabelecer uma definição estanque para a Literatura de seu postulado sobre o assunto. Se atentarmos para seu texto, notaremos que ele é perpassado por uma gama de vocábulos que denunciam essa postura, arraigada em outras ciências: "fe", "Folklore", "Historia", "América", "milagro", "colonia", "rey"[30], a citar alguns.

O conceito de Realismo Maravilhoso carpentieriano coloca-se, desta forma, como um problema para os pesquisadores que primam pela estrutura, ao passo que se deleitam os que trilham suas análises, direcionados para outras ciências, como a História, a Filosofia ou a Sociologia, uma vez que estas transbordam no contexto das obras hispano-americanas e expandem a discussão para uma dimensão extraliterária.

Esse fato faz dos estudos literários nesta área um trabalho problemático, pois, se considerarmos a noção do autor cubano como teoria, nos chocamos com os argumentos de que sua conceituação quanto ao Real Maravilhoso não abrange questões elementares da Literatura (aprofundamento na figura do Narrador deste gênero, por exemplo) e, desta forma, não seria aplicável objetivamente como um único referencial teórico. Outro ponto importante que deve ser assinalado nessa questão está relacionado ao posicionamento da pesquisa que se direciona à Literatura Hispano-americana. Percebemos nesta última seu potencial imanente no extratexto, como possível mecanismo articulador do discurso narrativo, sobretudo no que diz respeito à diegese. Assim, as ideias carpentierianas sobre o Realismo Maravilhoso assumem caráter relevante no trabalho analítico, pois valorizam esse aspecto pragmático. Podemos citar aqui os estudos *Barroco e Modernidade* (1998) e *O Realismo Maravilhoso*: Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano(1980), de Irlemar Chiampi, que assumem tal direcionamento.

O autor de *El reino de este mundo*, em seu famoso *Tientos y Diferencias* (1967), chama-nos a atenção para o fato de o continente americano apresentar importantes elementos em sua constituição que reclamam uma emancipação ideológica. O discurso carpentieriano sobreleva essa vertente, desenvolvendo o ideário sobre o Real Maravilhoso, que se coloca impregnado de conceitos que perpassam a "*virginidad del paisaje*" e os "*fecundos mestizajes*" (CARPENTIER,1967, p. 99). Carpentier (1967, p. 99) salienta, ainda, que esta região estaria "*muy lejos de esgotar su caudal de mitologías*" e, finaliza a ideia, lançando-nos a seguinte questão: "*¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?*".

[30] Note-se no prólogo do romance *El reino de este mundo*. CARPENTIER, Alejo. *Alejo Carpentier*: Obras Completas. Ciudad de México: Siglo XXI, 2004.

Assim sendo, as perguntas que devem ser feitas aqui são as seguintes: a proposta do autor é, realmente, sistemática, no que diz respeito à absorção de suas conjecturas pela Teoria Literária? Ou o referido texto se propõe como uma abertura para estudos acerca do Maravilhoso, em termos propriamente literários, a partir de então; como é o caso de estudiosos como Propp, Todorov e Chiampi, que teorizaram a respeito do tema? Seria adequada uma análise que tomasse os preceitos carpentierianos como referencial teórico, *a priori*?

Talvez, essas questões sejam resolvidas, sem tantos traumas, se a leitura do prólogo e de outras especulações do escritor cubano sobre o assunto estejam englobadas na Teoria, visando a extensão do trabalho crítico, e não comparadas a ela, no processo analítico do pesquisador. E, desta forma, articulados *a posteriori*, dissolvendo o estigma de que não seja recomendável considerar Carpentier um teórico.

Essa é a metodologia que utilizaremos neste estudo. Na primeira parte, investigaremos os conceitos da Teoria e os colocaremos em consonância com as formulações de Carpentier sobre o gênero, objetivando uma delimitação do conceito Realismo Maravilhoso. Em um outro momento, observaremos como se manifestam as estruturas dessa vertente literária em nosso corpus de análise, o romance *Concierto Barroco* (1974).

No que diz respeito à delimitação do referencial teórico sobre o Realismo Maravilhoso é de condição *sine qua non* tocar em dois pontos bastante complexos, mas que estão no cerne das discussões sobre o assunto:

I. A mimese

Consideremos, antes de qualquer coisa, dois campos espaciais, no processo de produção do texto: o do plano real e o do plano sobrenatural. É válido, para compreendermos melhor o gênero, termos em mente o pressuposto de que existe a realidade, já que, nesta direção, chegamos a um ponto de inferência que não isola a obra de seu contexto. Esclarecemos, aqui, que não é o paradigma "Literatura como representação fidedigna do referente" que empregamos, mas, por ora, partimos apenas da não-anulação da referencialidade, pois ela nos será muito útil.

A ideia exposta no parágrafo anterior está ligada ao fato de o Realismo Maravilhoso, como se sabe, já por sua nomenclatura, ser composto por um binômio: um substantivo pretensiosamente concreto (Realismo) que recebe caracterização de um adjetivo abstrato (Maravilhoso). Fato que nos obriga a averiguar duas questões: o momento e o processo de conexão entre eles.

Entendemos que o mundo textual, para esse gênero, se constrói como um espaço de fluxo e de encontro desses dois aspectos. Assim sendo, há uma espécie de homogeneização em sua estrutura, já que são oriundos de fontes diferentes, mas articulados em uma mesma instância: o texto, não havendo o considerado enfrentamento entre o natural e o sobrenatural.

Para Carpentier, a neutralização entre esses dois pólos é obtida por questões puramente pragmáticas. O autor afirma que tal fenômeno ocorre pelo fato de a América ser considerada um conjunto complexo de caracteres que se relacionam ao maravilhoso. Os fatos que marcam a História desse continente, como também a

exuberância do ambiente, em contato com a fé e o milagre constituem o potencial que demarca seu Real Maravilhoso Americano:

> *Lo real maravilloso, en cambio, que yo defiendo, y es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano. Los libros de caballería se escribieron en Europa, pero se vivieron en América, porque si bien se escribieron las aventuras de Amadís de Gaula en Europa, en Bernal Díaz del Castillo quien nos presenta con su* Historia de la conquista de la Nueva España *el primer libro de caballería auténtico.* (CARPENTIER, 1984, p. 73).

Ora, se a conceituação carpentieriana a respeito do gênero é estritamente fenomenológica, como também, levanta-se como uma espécie de debate com as teorias europeias acerca do assunto, temos, a partir desse posicionamento, raízes contextuais incutidas na expressão Real Maravilhoso.

Isto posto, chegamos a uma ancoragem textual que funcionaria como uma abertura para podermos direcionar nosso trabalho a uma vertente pragmática, considerando o plano Real como o *discurso oficial* da História do Continente Americano, que se encontra, de maneira harmônica, com o *discurso mítico* dessa mesma História, tomando feição "realista" e, ao mesmo tempo, não descartando sua caracterização do "maravilhoso", no discurso narrativo.

De fato isso é possível e reitera o que assinala Emir Rodríguez Monegal, em seu *Narradores de esta América II* (1974). O autor nos diz que a narrativa carpentieriana *"continúa creando, página a página, su América de fábula"* (p. 25).

Desta maneira, encontramos na diegese nosso foco analítico, já que nela, (mais precisamente nas narrativas de Literatura Hispano-americana), se apresentam histórias, fábulas, mitos, num fluxo entre o natural e o sobrenatural.

II. As comunicações entre o Fantástico e o Realismo Maravilhoso

Como é sabido, nos textos considerados pela crítica como expoentes da Literatura Fantástica ocorre uma ruptura com a lógica "realística" (considerando-se o plano do Real, dos fatos críveis, desenvolvidos com naturalidade na narrativa), sendo essa marca uma condição prioritária para o gênero e possível de ser notada a partir da posição do narrador e das personagens a cerca de determinada situação narrada.

Ocorre, neste caso, o enfrentamento entre as instâncias natural e sobrenatural, acendendo dúvidas e questionamentos, no decorrer da narrativa.

Por outro lado, tem-se ainda, no leitor uma espécie de sinalizador da ocorrência de uma possível ruptura; neste sentido, o mundo extratextual passa a ser um referente ideal e paradigmático, para avaliação dos fenômenos que ocorrem no texto.

Esse modelo é acionado pelo indivíduo, no ato da leitura, como uma espécie de crivo do que seria natural e do que não o seria na narrativa.

Chegamos, aqui, a duas conclusões bastante importantes, e que são o degrau inicial para compreendermos o Realismo Maravilhoso:

1. Na Literatura Fantástica é notório o choque entre essas duas instâncias (Natural e Sobrenatural);

2. O Narrador, as Personagens e o Leitor são peças-chave para revelar a aparição do referido rompimento[31].

A definição de Todorov (1972, p. 34) sobre o Fantástico, em *Introducción a la literatura fantástica*, apresenta-nos um dado muito relevante, trazendo à tona a noção de uma determinada "*vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural*". Consideramos adequada, em nosso trabalho, a habilitação do indivíduo que lê e decodifica os fatos narrados, uma vez que, ao partirmos para o campo conceitual do Real Maravilhoso Americano, reconhecemos a importância de abrirmos as interpretações para um horizonte pragmático, sintonizando-as com o texto da professora Irlemar Chiampi, *O Realismo Maravilhoso*: Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano.

Encontramos, ainda, no que David Roas[32] diz a respeito do gênero, em "La Amenaza de lo Fantástico", uma formulação bastante pertinente ao direcionamento dado a nosso estudo:

> *El "realismo maravilloso" descansa sobre una estrategia fundamental: desnaturalizar lo insólito, es decir, integrar lo ordinario y lo extraordinario en una única representación del mundo. Así, los hechos son presentados* al lector *como si fueran algo corriente y el lector, contagiado por el tono familiar del narrador y la falta de asombro de éste y de los personajes, acaba aceptando lo narrado como algo natural.* (ROAS, 2001, p. 12, grifo nosso).

Para o autor, o gênero toma feições definitivas, distinguindo-se da Literatura Fantástica porque *"no produce enfrentamiento entre lo real y lo sobrenatural"* (p. 13) e, por outro lado, afasta-se da Literatura Maravilhosa, por *"ambientar las historias en un mundo cotidiano hasta en sus más pequeños detalles"* (p. 13). Roas avança, concluindo que o Realismo Maravilhoso seria *"una forma híbrida entre lo fantástico y lo maravilloso"* (p. 13).

Realmente, no Realismo Maravilhoso, temos a não-ruptura entre os planos, já que eles estariam nivelados e pertenceriam a uma mesma problematização. A narração, muitas vezes, objetiva, neste gênero, o verossímil, o entrelugar entre a

[31] Não aprofundaremos na problemática que este direcionamento implica, já que em nosso trabalho, temos como foco, apenas, o Realismo Maravilhoso Americano.

[32] Referimo-nos, aqui, ao texto "La amenaza de lo fantástico", que se encontra no livro organizado pelo próprio David Roas, intitulado *Teorías de lo Fantástico*.

> História e os Mitos, o "Outro Sentido", por meio da "não-disjunção"[33] (CHIAMPI); sendo assim, o texto torna-se metáfora da História, sobretudo, da história de desenvolvimento do continente americano.

Chiampi diz, ainda, que "o desejo de capturar as essências mágicas da América conleva uma função desalienante diante da supremacia européia" (p. 39). De fato, o Realismo Maravilhoso se manifesta como uma transgressão do foco europeu; além disso, temos de considerar, nessa problemática, que o discurso narrativo desse gênero concilia o discurso já dito, com o que haveria de ser dito, produzindo um universo mítico, de cunhagem ideológica. É esse conceito do gênero que tomaremos como base para o desenvolvimento de nosso estudo.

Nossa análise sobre o romance *Concierto Barroco* segue, detendo-se em cinco aspectos básicos de estruturação do gênero Realismo Maravilhoso. São eles :

- Verossimilhança Interna.
- Ausência de qualquer desconcerto diante do sobrenatural na narrativa.
- Fabricação do Efeito de Encantamento pela narrativa.
- Cronologia e espaço diegéticos de caráter descontínuo e não-linear.
- Linguagem barroquizante, manifestação do Neobarroco hispano-americano como expressão linguística do gênero.

Tais aspectos serão analisados na obra de Carpentier, como também, desenvolvidos paulatinamente, no decorrer do projeto a que nos propomos realizar. Por ora, definimos a metodologia e o referencial teórico abordados em nosso trabalho que serão aplicados, posteriormente, no *corpus* da narrativa de *Concierto Barroco*.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRADLEY, Fiona. **Surrealismo**. Londres : Encuentro, 1999.

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CARPENTIER, Alejo. **Concerto Barroco**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

[33] Irlemar Chiampi, ao longo de seu estudo *O realismo maravilhoso*: Forma e Ideologia no Romance Hispano-americano, utiliza-se de tais conceitos para organizar o estudo do referido gênero.

_____. **Razón de Ser**. La Habana: Letras Cubanas, 1984.

_____. **Tientos y Diferencias**. Buenos Aires: Calicanto, 1967.

CHIAMPI, Irlemar. **Barroco e Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. **O realismo maravilhoso**: Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano. São Paulo: Perspectivas, 1980.

CUCCIOLETTA, Donald (org.). L` Américanité et les Amérique. Sainte-Foy: Presses de l'Univeristé Laval, 2001.

DUROZOI, Gerard. LECHERBONNIER, Bernard. **O Surrealismo**: Teorias, Temas, Técnicas. Coimbra: Almedina, 1972.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

MONEGAL, Emir Rodríguez. **Borges**: Uma Poética da Leitura. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. **Narradores de esta América II**. Buenos Aires: Alfa, 1974.

PAZ, Octavio. **La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo).** Madrid : Fundamentos, 1974.

ROAS, David (Org.). **Teorias de lo Fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001.

SÁNCHEZ, Cristo Rafael Figueroa. **Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana** : Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX. Medellín : Universidad de Antioquia, 2007.

TODOROV, Tzvetan. **Introducción a la literatura fantástica**. Buenos Aires: Tiempo Contemporaneo, 1972.

PRIMEIRAS ESTÓRIAS EM INGLÊS A PARTIR DE UMA POÉTICA ROSIANA DA TRADUÇÃO

Vanessa Chiconeli Liporaci (CAPES)
Maria Célia de Moraes Leonel
Ricardo Maria dos Santos
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Araraquara

O objetivo de nossa investigação é procurar compor uma proposta de poética rosiana da tradução a partir da análise da correspondência trocada entre Guimarães Rosa e seus tradutores, principalmente Edoardo Bizzarri (1981), Curt Meyer-Clason (apud BUSSOLOTTI, 2003) e Harriet de Onís (apud VERLANGIERI, 1993), em busca de componentes que, para Guimarães Rosa, são essenciais para a tradução. Buscamos, portanto,

nessa correspondência, o que o escritor mineiro considera a respeito da tradução de modo geral, da tradução de suas obras e também da construção literária para que possamos construir uma espécie de **poética rosiana da tradução** que, por sua vez, torne-se ferramenta de análise de traduções de obras rosianas, independentemente da língua para qual foram traduzidas. Com auxílio da poética que almejamos depreender da análise dessa correspondência, passaremos ao estudo da tradução de *Primeiras estórias* (1962) para o inglês – *The third bank of the river and other stories* de Barbara Shelby (1968) – para comparar a proposta estabelecida com essa tradução. Desse modo será possível verificar se a tradução tem relações com essa poética e quais as consequências disso. Sendo assim, o trabalho é desenvolvido, basicamente, em dois momentos: o primeiro, no qual buscamos na correspondência indicações dos elementos primordiais levantados pelo escritor para a tradução ideal ou mais adequada de sua obra; e no segundo, em que é feita a comparação entre texto original e tradução.

Nesse segundo momento analisaremos mais pormenorizadamente as seguintes narrativas: “A menina de lá”, “A terceira margem do rio”, “Nenhum, nenhuma” e “A benfazeja” e suas respectivas traduções para o inglês. O cotejo entre texto original e tradução será realizado a partir das recorrências identificadas na poética e do levantamento e análise de alguns elementos constitutivos das narrativas que envolvem: pontos importantes levantados pela crítica e três tipos diferentes de frases, as quais denominamos: antecipatórias, lapidares e proverbiais.

Com relação aos pontos importantes, trata-se de tudo que a crítica salienta como relevante nos contos, estruturas que revestem os temas das narrativas estudadas e, sendo assim, tornam-se essenciais para a análise da qualidade da tradução segundo as considerações de Guimarães Rosa. Para tanto, trabalharemos com os seguintes ensaios: “Nenhures” de Leyla Perrone-Moisés (1990) e “Cirandas da morte – ‘Nenhum, nenhuma’” de Ana Paula Pacheco (2006); “Às sombras frouxas da maternidade” de Cleusa Rios Pinheiro Passos (2000); “Do lado de cá” de Walnice Nogueira Galvão (2008) e “O sentido do trágico em ‘A terceira margem do rio’” de Consuelo Albergaria (1983); “Ser/tão... somente linguagem” de Sérgio Vicente Motta (1992) e “‘A menina de lá’ e “Um moço muito branco’: um diálogo mítico” de Vera Lucia Rodella Abriata (2003).

Em relação aos tipos de frases mais significativas, já destacadas pela crítica como fundamentais nos textos rosianos, as antecipatórias adiantam de modo sutil, implicitamente, o que está por vir, sugerem uma leitura atenta dos fatos narrados e, sobretudo, dos detalhes; as lapidares são breves, precisas e primorosas, portadoras de mensagens fundamentais, enquanto as proverbiais atualizam provérbios desgastados pelo uso, resgatando sua potencialidade e

dotando-os de nova abrangência, pois sugerem uma forma nova de ver o corriqueiro, muitas vezes utilizando o significado literal, denotado do provérbio ou das palavras.

Acreditamos que tanto esses elementos apontados como relevantes pela crítica, quanto as frases mencionadas, são de suma importância no que diz respeito à inserção do valor metafísico-religioso na obra rosiana uma vez que ambos parecem constituir o que o teórico da tradução Antoine Berman (2007) chama de **redes significantes subjacentes** e **sistematismos** que, por sua vez, formam o tecido significante mais profundo da obra que, no caso de Guimarães Rosa, almeja tocar em aspectos metafísicos e/ou religiosos. Quando essas estruturas são identificadas pelo tradutor e trabalhadas como marcas textuais da **significância do texto** (termo que será explicado mais adiante), esse passa a produzir efeitos de sentido mais próximos daqueles sugeridos na poética rosiana da tradução. Vê-se, portanto, que a tradução mais adequada dos textos em questão está diretamente relacionada à tradução da letra, ou melhor, da significância do texto literário, como a entendem os teóricos Antoine Berman, Mário Laranjeira e, cremos que o próprio Guimarães Rosa, como pretendemos mostrar com a poética a ser elaborada.

O embasamento teórico do trabalho é, portanto, composto de estudos de quatro tipos: teoria da tradução, considerando-se, em primeiro lugar, a possível poética rosiana da tradução, estudos sobre a tradução de narrativas de Guimarães Rosa, ensaios críticos sobre a obra rosiana de modo geral, ensaios referentes às *Primeiras estórias* e trabalhos sobre narrativa e linguagem poética.

Mário Laranjeira em *Poética da tradução* (2003) reflete acerca da tradução de textos poéticos e afirma que esse tipo de tradução deverá sempre ser "função da sua maneira específica de produzir sentidos" (p.12), maneira essa a que ele denomina "significância". Segundo Laranjeira (2003, p.12), a tradução do texto poético

> [...] deve, pois, ultrapassar o patamar do "sentido" com referencialidade exterior ao texto, que enfatiza o significado, para atingir o nível da geração interna de sentidos mediante o trabalho do sujeito na cadeia dos significantes. Traduzir o poema sem perder a poeticidade será, então, traduzir a sua "significância".

Para Laranjeira, a operação da tradução poética é um trabalho na cadeia dos significantes enquanto geradora de sentidos, portanto, o bom tradutor

> [...] que é inicialmente um leitor, deverá partir do poema original com sua estrutura a "ser descrita", a ser analisada; mas não pode parar aí como diante de um objeto estático, não pode vê-la como um "objeto acabado". Deve, isto sim, "captar as combinatórias" que constituem a sua significância e, através da dinâmica das relações significantes, "restituir", "gerar", na língua-cultura de chegada, uma estruturação que mantenha com a significância do original uma relação homogênea. Ou seja, na tradução do poema, o que

> se busca transladar não é o sentido, visto como inerente a uma estrutura linguística, mas a significância. (LARANJEIRA, 2003, P. 81)

Entendemos, portanto, poeticidade, como a capacidade do texto de produzir obliquidade semântica mediante processos pelos quais a poesia ultrapassa o simples sentido comum aos textos no nível mimético para atingir o que Laranjeira chama de significância.

Tendo em vista o trabalho que Guimarães Rosa desenvolveu na correspondência com seus tradutores, fica evidente o fato de que, para ele, nem o desconstrutivismo nem a fidelidade absoluta seriam capazes de traduzir a significância de seus textos. Nesse sentido, o ponto de vista de Guimarães Rosa parece estar em consonância com o de Laranjeira (2003, p.109) segundo o qual

> A atitude desconstrutivista, se levada às últimas consequências, pode conduzir para fora do terreno da tradução e reduzir-se a simples glosas, à produção de novos textos, cuja única ligação com os primeiros seria uma vaga relação de "fontes" ou de "inutrição" [...] Para que haja "tradução", [...], são necessários vínculos mais estreitos. O conceito de significância [...] exige isso. A margem de autonomia da tradução com relação ao original não me parece que deva ser ilimitada. Quando se fala de homogeneidade na geração do poético na tradução, está-se afirmando que as manifestações textuais da significância devem ser mantidas de modo a, ao mesmo tempo, manter e superar as variações diacrônicas e diatópicas.

Outro importante teórico e crítico da tradução, Antoine Berman, defende também uma tradução que dá abrigo ao estrangeiro em sua obra *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2007) a começar por sua crença na chamada tradução literal. Berman entende como literal, a tradução voltada para a **letra** e não a tradução palavra por palavra. Voltar-se para a letra corresponderia a voltar a atenção para o jogo de significantes, assim como sugere Laranjeira. É seguindo essa linha de raciocínio que o autor propõe uma analítica da tradução para repensar o sistema de deformação da letra do texto que o impede de atingir seu verdadeiro objetivo. Essa analítica parte da localização de treze tendências deformadoras "que formam um todo sistemático, cujo fim é a destruição, não menos sistemática, da letra dos originais, somente em benefício do 'sentido' e da 'bela forma'" (BERMAN, 2007, p. 48).

É possível que esse conceito de tradução como reconstrução da significância esteja em consonância com a posição de Guimarães Rosa acerca da tradução. Quando do cotejo entre texto original e texto alvo faremos o estudo dessas tendências deformadoras e veremos até que ponto a tradução das frases e das figuras analisadas foi fiel à manutenção da significância do original.

Até o momento, foram analisadas mais pormenorizadamente, as cartas que o autor trocou com o tradutor italiano, nas entrelinhas das quais pudemos depreender alguns aspectos importantes do processo tradutório. Dizemos entrelinhas porque, em quase todos os

fragmentos mais reveladores de sua poética, o autor trata de questões pontuais, sobretudo com relação às dúvidas levantadas pelo próprio Bizarri. Ademais, analisamos uma das narrativas selecionadas, “A terceira margem do rio”, a partir dessas conclusões preliminares, para que pudéssemos estudar as escolhas da tradutora no que diz respeito à poética rosiana.

Dentre as informações obtidas na análise das cartas, podemos destacar algumas que foram constantemente reforçadas pelo autor e que, portanto, muito deveriam influenciar na tradução de suas obras. Segundo Guimarães Rosa, o tradutor deve se preocupar, sobretudo, em traduzir seguindo a apreciação apontada pelo próprio autor com relação aos seguintes elementos: 1º) valor metafísico-religioso, 2º) poesia, 3º) enredo e 4º) cenário e realidade sertaneja.

Com relação ao primeiro elemento, podemos destacar a importância de o tradutor: manter as vaguezas que sejam capazes de conduzir o texto à poesia e à metafísica; atentar para o valor das epígrafes; evitar a racionalização do que é, e deve permanecer, misterioso; buscar fazer com que o texto na língua de chegada também cause o “frêmito” da língua de partida. Em relação à construção poética: buscar elaborar um texto repleto de escolhas, vida, sutileza e energia; preocupar-se em fazer com que o autor “continue” no texto em outra língua; buscar ritmo, dinâmica e timbres; exercer manipulação pessoal e poderosa a partir da obra na língua de partida. Sobre o enredo e o cenário: com relação aos nomes próprios, conservar alguns e traduzir outros; atentar para a poesia que existe por detrás de algumas descrições apenas aparentemente documentais.

Embora tais informações advenham de uma análise ainda em desenvolvimento da correspondência, nossa primeira impressão é que, segundo Guimarães Rosa, a riqueza de uma boa tradução não está na fidelidade ao nível lexical do texto original, mas no modo como o tradutor interpreta esse mesmo nível e os demais níveis de leitura a que essa manifestação o remete, sem deixar que a profundidade do texto se perca. Nesse sentido, a posição de Guimarães Rosa se aproxima da de Laranjeira e Berman uma vez que os três crêem que a tradução unicamente do significado do texto e não do tom do que é escrito faz com que a beleza da poesia se desfaça.

Referências

ABRIATTA, V. L. R. “A menina de lá” e “Um moço muito branco”: um diálogo mítico. **Itinerários – Revista de Literatura**, Araraquara, n. especial, p. 217-226, 2003.

ALBERGARIA, C. O sentido do trágico em “A terceira margem do rio”. In: COUTINHO, E. F. (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, vol.6, p. 520-526. Col. Fortuna Crítica.

BERMAN, A. **A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo**. Traduzido por Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

BIZARRI, E. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri**. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1981.

BUSSOLOTTI, M. A. F. M. (Org.) **João Guimarães Rosa:** correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: ABL; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

GALVÃO, W. N. Do lado de cá. In: ____. **Mínima mímica**: ensaios sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 41-46.

LARANJEIRA, M. **Poética da tradução: do sentido à significância**. São Paulo: EDUSP, 2003.

MOTTA, S. V. Ser/tão...somente linguagem. **Revista de Letras**. São Paulo, v. 32, p.81-99, 1992.

PACHECO, A. Cirandas da morte – "Nenhum, nenhuma". In: ____. **Lugar do mito:** narrativa e processo social nas *Primeiras estórias* de Guimarães Rosa. São Paulo: Nankin, 2006. p. 49-63.

PASSOS, C. R. P. As sombras frouxas da maternidade. In: ____. **Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias**. 1. ed. São Paulo: HUCITEC/FAPESP, 2000. v. 1. p. 91-139.

PERRONE-MOISÉS, L. Nenhures: considerações psicanalíticas à margem de um conto de Guimarães Rosa. In: _____. **Flores da escrivaninha**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.111-126.

ROSA, J. G. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

ROSA, J. G. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

SHELBY, B. **The third bank of the river and other stories**. New York: Knopf, 1968.

VERLANGIERI, I. V. R. **J. Guimarães Rosa: correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís**. 1993. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Araraquara.

II – COMUNICAÇÕES

O ESPAÇO EXISTENCIAL NA POESIA DE DENISE EMMER

Alexandre Bonafim Felizardo
Raquel de Sousa Ribeiro
Programa de pós-graduação: Literatura Portuguesa - USP

Na poesia de Denise Emmer, com muita freqüência, o eu lírico transfunde-se no mundo dos objetos, impregnando-se de elementos ligados ao mundo sensível. Por sua vez, os espaços ganham uma dimensão espiritual, um animismo lírico, pelo qual o mundo é humanizado, torna-se dinâmico, vivo. Seguindo tais perspectivas, temos no primeiro caso um processo de topomorfização e, no segundo, de antropomorfização. O eu lírico se espacializa, torna-se objeto, ao passo que o mundo se humaniza, ganha expressão existencial.

O espaço no texto de Denise, por encarnar o sensível, torna-se ativo, configura-se como expressão dos movimentos cósmicos. Como na prosa moderna, em que o espaço deixa de ser mero cenário para desempenhar um papel ativo, também no poema de Denise verificamos a preponderância do espaço como elemento atuante no texto. Aqui, para lembrar as palavras de Raquel de Sousa Ribeiro, em importante estudo sobre a obra de José Rodrigues Miguéis, o "espaço passa a exercer uma função essencial" (RIBEIRO, 1987, p. 12). Esse princípio é importantíssimo, pois enforma o sentido básico da poesia de Denise: o espaço é o elo de fundamentação das articulações textuais, ele designa os significados e o movimento das palavras, ele, enfim, atribui sentidos à vida do homem. Nesse aspecto, ele necessita atuar, agir, expressar-se. Tal dinamismo espacial, por sua vez, promove a instabilidade. Tudo é movimento e precariedade na lírica da autora de **Lampadário**, tensão em contínua falta de equilíbrio.

Vejamos como isso acontece no poema "Pontos cardeais":

A onda desfaz-se em rios
Desordens da imensidão
Por que me trai coração
A confundir meu caminho?

Se a leste sou claridade

Loquaz jardim de planície
A oeste serei mais triste
Na curvatura da tarde

O sul de invernos lunares
Me quer sob seus tentáculos
Afaga-me em seu casaco
Acende uma tempestade

Norte, sigo a jovem estrela
Às margens do rastro escuro
Tudo é silêncio. Futuro.
Avisto uma cruz acesa.
(EMMER, 2009, p. 19)

Uma íntima relação dá-se entre a metonímia "coração" e o espaço físico representado pelos quatro pontos cardeais. Com efeito, esse cerne corporal está no centro do universo, dos quatro pontos cardeais. De tal modo essa relação é íntima, intrínseca, que poderíamos pensar o próprio corpo como símbolo dos quatro pontos cardeais, como representação metafórica do universo. Podemos, assim, vislumbrar no poema o processo de topomorfização proposto por Raquel de Sousa Ribeiro.

Todo esse efeito torna-se ainda mais perceptível na imagem da cruz, ao final do texto. Iconicamente, a cruz plasma quatro pontas como as quatro direções cardeais. Por sua vez, também a cruz demarca as formas do corpo humano, no caso, o corpo de Cristo. Perfeitamente, portanto, temos entrecruzados, nesse símbolo, o cosmos e o corpo humano. Esse último sofre um processo topomorfização: ele é os quatro pontos cardeais e o próprio universo.

Por sua vez, o eu lírico usa a especialidade para se auto-referir, para criar uma imagem de si. Ele afirma ser um jardim e também a curvatura da tarde. Ele é, portanto, o espaço. Essa espaçomorfização torna o mundo vivo, atuante. A topografia passa a exercer uma ação determinante no texto.

Nesse texto de Denise, o corpo ocupa exatamente o seu lugar no mundo. Ele está, portanto no cerne do universo. Podemos vislumbrar tal efeito pelo nexo metafórico entre cruz e pontos cardeais. Na cruz, o coração ocupa justamente o centro do entroncamento das linhas horizontal e vertical. Desse efeito, extraímos a noção de um centro a partir desse enlace de linhas. Tal centro, expresso pela imagem do coração, representa o que Mircea Eliade chamou de *imago mundi*, cerne onde todo o universo se concentra. O homem, nesse poema de Denise, torna-se a medida exata do infinito.

Em outro sentido, a poesia de Emmer expressa a natureza por um nexo metafórico inventivo, fulminante. Em "Lâmpada mágica", por exemplo, o universo é

gestado no cerne da mulher. A gravidez torna-se um correlato objetivo do Bing-bang cósmico, do nascimento das galáxias. O mundo renasce, torna-se novamente inaugural pela intervenção da fertilidade feminina. Em sua gravidez, a mulher gesta e pare o universo, dá à luz o infinito. Nesse sentido, num mesmo pulso, em uníssono, ribombam o coração do filho, da mãe e do cosmos inteiro. Vejamos alguns fragmentos desse texto, em que Denise alcança a harmonia exata de sua expressão, ponto alto de sua obra:

> Vives em mim e tenho mais que uma alma
> Sinto que escrevo um novo movimento
>
> Flor que invento estranha e pulsante
> Semblante mágico e aceso
>
> Tenho-te preso planeta por um fio
> Sou teu céu e cio, tua luz marítima
>
> Meu ventre escuro de pão e argila
> É tua breve casa numa clara ilha
>
> [...]
> O que é próximo também é o mais longínquo
> Dentro de mim estás no infinito
>
> Como se fabricasse uma cidade sobre um astro
> Como se recriasse a pré-histórica estrela
>
> [...]
> Perdoa-me se te chamo para o frio
> Para o arrepio de mais um século
> (EMMER, 2002, p. 79-87)

O ventre é topomorfizado, transmuta-se em cosmos, em universo, corpo que se faz espaço do infinito. Os elementos espaciais, a grande maioria do campo semântico da natureza, metaforizam essa explosão de vitalidade no seio feminino. O filho no ventre torna-se ilha, estrela, flor; transmutação de carne em espaço, amálgama repleto de força vital e cósmica, alquimia do infinito em ser humano.

Nesse sentido, o eu lírico de Denise interage com o mundo de uma forma íntima e altamente corpórea. A voz poética age por meio de uma percepção altamente sensível, em uma relação sinestésica, corporal com o espaço esboçado pela palavra lírica. Seguindo a reflexão de Maffesoli, podemos afirmar que esse eu está enraizado no cosmos, move-se por "um saber erótico que ama o mundo que descreve" (MAFFESOLI, 1998, p. 14).

Em relação a esse encanto pelo mundo, a essa arrebatadora paixão pelo cosmos, citamos ainda mais um texto, intitulado "A fórmula":

Traçar o sol
em páginas futuras
estranhamente
como um calendário
a repetir horários
com planos gradativos.
Como fogo e vértice
Traço minha estrela.

Precisarei de um tom
a mais
em minha escala
e de um acorde nunca
imaginado
e de um discurso jamais
compreendido,
aí terei as chaves
do imprevisto.
(EMMER, 2002, p. 17)

Nesse poema, os elementos cósmicos servem como metáforas da própria escrita. O sol engendra as páginas e o fogo erige a estrela: elementos da natureza a reluzirem uma íntima relação entre o eu lírico e o cosmos. A música e o discurso, por sua vez, servem de expressão para se conseguir as "chaves do imprevisto", a aventura dos acasos.

Entretanto, nem sempre o contato com o mundo é harmônico. Em alguns poemas, a condição espacial do homem torna-se densa, dilemática. No poema "Cantiga triste", por exemplo, o coração do eu lírico pulsa, vibra no cosmos e não no íntimo do corpo, desvelando todo o aspecto adverso do mundo:

Meu coração, me parece,
deixei-o no chão de um rio,
no chão como um peixe estranho,
estranhamente sozinho.

Sozinho sem outro peixe,
nos fundos da noite calma.
Minh'alma cega navega
nesta impossível fauna.

Como encontrar-te meu sonho,
nos íntimos destas cidades?
Dize-me, sigo as paragens
destas aquáticas asas?

Em que chão de nuvem ou água
em que desafio cavalgas?
Pois vou tão triste que levo
a tristeza que me leva.
(EMMER, 2002, p. 155)

Nesse poema, podemos entrever aquele estranhamento tipicamente existencialista, em que o homem se reconhece como um pária no mundo. Os medos, as angústias do homem, dão-se pela aversão à exiguidade do corpo. No poema, o eu lírico sente a necessidade de expandir-se no mundo, de buscar no além um ponto de equilíbrio para suas angústias. Insólito, o espaço é a região dos conflitos, das asperezas, lócus onde a vida prospera em receio, em angústia.

O eu lírico de "Cantiga triste", portanto, guarda esse estigma de ser estrangeiro, de ver no mundo a pátria da estranheza. Daí a sua busca de um limite impossível, de uma distância a esboroar-se sempre, como dimensão rarefeita. A errância nasce desse desejo pelo longínquo, pelas terras alhures jamais alcançadas. Por isso o ser se parte, se esfacela, num dilaceramento de grande força trágica. O movimento de busca das distantes paragens, metaforizado pelas "asas de água", surge, no poema, como movimento insano, fruto de uma vontade infundada, sem satisfação. Há nesse eu lírico um anseio inerente ao ser humano, o desejo pela distância, um fascínio pelo longínquo, lugar utópico onde ele poderá encontrar seu sonho perdido.

Outro exemplo de mundo inóspito encontramos no texto "Da natureza". Nesse poema, fica tangente a resistência ao mundo caduco da civilização:

> Pára e ausculta o som dos edifícios
> que na calada hermética da noite
>
> crescem sem gritos sem alardes trágicos
> mas devagar avançam nos vazios
>
> não como crescem os vegetais marinhos
> nem as aéreas formas naturais
>
> estas não crescem mais, nem arremessam
> a circunspecta flor dos arvoredos.
>
> Mira contudo a mínima riqueza
> a que nos sobra entre os beirais do mundo
>
> depois então contempla o céu de chumbo
> que estremece e cospe natureza
>
> [...]
> não acharás palavra para o espanto
> tampouco o verbo fácil da beleza
>
> contudo a concretagem fria
> quer ser a absoluta engenharia
> [...]
> (EMMER, 2002, p. 73-75)

Ironicamente o título do poema nos remete a uma natureza conspurcada, sufocada pela tirania da engenharia. Daí o assombro de possuir como riqueza apenas um beiral do mundo. Desse império racionalista, tão típico nas cidades em que tudo é milimetricamente arquitetado, gerando paradoxalmente o caos e a desordem, resta o desencanto, o mundo esfacelado e corrompido.

Na poesia de Denise, portanto, podemos antever duas posturas ante o mundo: uma de alumbramento, de contagiante amor à natureza, e outra de resistência, de negação da realidade massificada, reificada. Nesse último caso, o eu lírico de seus poemas resistem ao mundo, justamente por ele se tornar um campo minado, região expatriada, em que a vida se torna vazia em espaços também vazios.

Poesia viva, de atuante vivência da condição humana, a escritura de Denise é uma aventura pela paixão, um habitar no lugar exato de nossa pobreza e grandeza, onde somos efêmeros, mas também eternos em nossa precariedade.

Referências

BOLLNOW, Otto F. **O homem e o espaço**. Curitiba: UFPR, 2008.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

EMMER, D. **Lampadário**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

_____. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

MAFESSOLI, M. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis: Vozes, 1998.

RIBEIRO, Raquel de Sousa. **Páscoa feliz**: espaço e personagem. Tese de doutorado. FFLCH – USP, 1987.

HUMANIZAÇÃO DOS DEUSES NA POESIA DE ALEXEI BUENO

Alexandre de Melo Andrade (CAPES)

Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

A obra de Alexei Bueno vem ganhando contornos significativos na lírica brasileira contemporânea. Desde 1984, quando o poeta publicou *As Escadas da Torre*, sua poesia tem sido apontada como contemporânea de si mesma ao mesmo tempo em

que reitera o eu das poesias de outrora. Nomes da poesia e da crítica, como Bruno Tolentino, Marco Lucchesi, Antonio Carlos Secchin, Ivan Junqueira, Adriano Espínola, Waly Salomão e Ferreira Gullar ressaltam a qualidade dos versos de Alexei, premiando seu estilo e a forma como lida com as dúvidas e os grandes assombros do homem contemporâneo.

Poemas gregos, publicados em 1985, servem-nos de apoio para o entendimento dos aspectos basilares sobre os quais se assentam os poemas do escritor carioca. Distribuídos em 55 poemas sem título (o que também nos remete ao sentido clássico de unidade entre os textos), os versos brancos obedecem a uma métrica interna a cada poema, com preferência por decassílabos e hexassílabos, em estrofes regulares. Já no primeiro poema ("Dos homens, porque as têm"), o poeta manifesta a oposição entre a efemeridade e a permanência, que será recorrente em toda a obra. Tomemos a primeira estrofe:

> Dos homens, porque as têm,
> As faces vão-se embora,
> Enquanto, na alvorada,
> Os de hora breve pássaros
> Por anos sem lembrança
> São sempre o mesmo canto.
> (2003, p. 171)

O poeta demonstra, em toda a sua produção poética, certa angústia com a passagem do tempo. Sua poesia brota dessa preocupação com a irreversibilidade do tempo, aliada aos fatores de permanência da paisagem – que no caso do poema acima é representado pelo canto do pássaro – e dos conceitos. Os deuses da mitologia ressurgem, nos seus versos, justamente para atestarem e garantirem a permanência dos mesmos assombros que atordoam a consciência do homem em sua angústia consequente da constatação da sua própria finitude.

Em sua obra, tanto o homem é lido por meio da referência mitológica como os deuses são reinterpretados por via da intersecção com o humano. A atemporalidade mítica se confunde, então, com a temporalidade humana. O poema "Tudo, menos tu, Cronos, morrer pode", que aparece na obra logo após o último poema supracitado, patenteia essa relação entre os homens e os deuses de que estamos falando. Vejamos:

> Tudo, menos tu, Cronos, morrer pode.
> Mesmo os deuses à morte estão sujeitos.

Mesmo o Fado, que até a eles subjuga,
Não se interpõe a ti.

Só tu reinas, e findos ainda um dia
Os deuses, e os mortais, e os mundos todos,
E o olímpico monte em pó tornado,
Tu, eterno, seguirias.

Pois, mais que os nossos olhos que te vissem,
Num vácuo até de ti, sem quem a olhasse,
Tua gota a cair continuaria,
Sem gota, ou queda, ou nada.
(p. 173-174)

O poema apresenta pares de oposição que contribuem para a dualidade estabelecida entre a divindade e o homem: “deuses” x “morte” (primeira estrofe), “deuses” x “mortais”, “findos” x “eterno” e “olímpico monte” x “pó tornado” (segunda estrofe), “olhos que te vissem” x “sem quem a olhasse” (terceira estrofe). Todas essas aparentes contradições são superadas em favor da aproximação provocada entre os elementos da divindade e a experiência finita do homem, pois, pelo olhar poético, tudo está fadado à morte, até mesmo os deuses. Uma oposição maior fundamenta todo o texto, expressa pela primeira e pela última palavra do poema: “Tudo” x “nada”. Esta oposição resume todas as outras quando relativiza a existência dos seres, já que tudo é interposto e subjugado pelo “Fado”.

Neste sentido, o único a permanecer, num constante fluir, é o tempo, representado no poema pela figura mitológica de Cronos. De acordo com a mitologia grega, Cronos era a divindade suprema da segunda geração de deuses; sendo titã do tempo e casado com Réia, engolia seus filhos ao nascerem para não correr o risco de ser destronado por eles. Em Alexei, como a preocupação com o fluir do tempo e com o desgaste de tudo é uma constante, a figura de Cronos aparece bem a propósito, elevando o texto a uma alegoria que reforça a angústia do eu lírico mediante a brevidade da vida.

Este poema – como tantos outros de A. Bueno, especialmente os que compõem os *Poemas gregos* – inscreve-se numa medida padronizada, tendo três versos decassílabos e um hexassílabo em cada estrofe. Ricardo Reis, heterônimo pessoano, utilizava essa mesma variação de dez e seis sílabas poéticas em poemas que também retomavam a tradição mitológica para falar da transitoriedade das coisas.

Alexei Bueno sempre foi leitor de Fernando Pessoa e heterônimos, conforme já declarou em várias entrevistas, e não é exagero afirmar que Ricardo Reis lhe confere enorme fascínio pelo uso dos expedientes clássicos, como o cuidado com o metro

versificatório e a apropriação das entidades mitológicas. Além desses aspectos, outros aproximam os *Poemas gregos* à poética de Ricardo Reis, como a utilização dos versos brancos e a alusão à efemeridade dos seres, desde as formas naturais até o próprio homem. Porém, no heterônimo pessoano, a passagem do tempo não causa angústia, e o poeta parece buscar nos deuses a simplicidade e o equilíbrio. Em Alexei, os deuses não servem como fonte de elevação, mas de identificação com os próprios dramas da experiência humana.

O poema "Tudo, menos tu, Cronos, morrer pode" ainda é riquíssimo pelos recursos fônicos nele distribuídos, que o tornam rítmico e magistralmente cadenciado. Recusando a rima tradicional, o poeta lança mão de outros recursos que igualmente tendem a uma marcação rítmica entre as palavras que finalizam os versos. As palavras "pode", "dia", "todos", "tornado" e "nada", distribuídas ao longo do poema no final dos versos, fazem vibrar aos ouvidos o fonema /d/, com o reforço do fonema /t/, ambos labiodentais. Os vocábulos "sujeitos" e "subjuga", em igual posição, no segundo e no terceiro verso da primeira estrofe, causam também uma identificação sonora. As formas verbais "seguirias" e "continuaria" sobrepujam a reiteração do fonema vocálico /i/, bem como as formas verbais "vissem" e "olhasse", no terceiro e quarto versos da última estrofe, que sonorizam o fonema /s/. Nenhuma das palavras que finalizam os versos fica à margem desse espelhamento sonoro.

Na última estrofe, quando o poeta metaforiza o tempo ao considerá-lo gota que cai continuamente ("Tua gota a cair continuaria, / Sem gota, ou queda, ou nada."), usa um ritmo muito pertinente a esse transcorrer do tempo, pois "gota", "queda" e "nada", colocadas lado a lado, são dissílabas paroxítonas, tendo na última sílaba a reiteração dos fonemas /t/ e /d/, repetindo o que já vinha fazendo ao longo dos outros versos, conforme expusemos acima. Toda essa vibratilidade contribui para o efeito titânico que Cronos, sob a ótica do sujeito lírico, exerce sobre todos os seres, devorando-os pelo desgaste e pelo envelhecimento.

Na medida em que Alexei humaniza os deuses, torna a condição humana ainda mais precária, já que isenta da proteção deles. O poema "Tanto por nós os deuses se interessam" faz dessa desmitificação matéria de poesia:

> Tanto por nós os deuses se interessam
> Quanto nós pelos vermes detestáveis
> Que rondam nossos pés. Quase os não vemos,
> E, vendo-os, os matamos.

> Portanto, nunca aos deuses atribua,
> Mortal, teu claro dia, ou teu suplício,
> Já que ambos, quando vêm, não nos vêm deles,
> E nem do Fado ao menos.
>
> Pois este é a própria ausência, e a ela se curvam
> Os imortais, e o mundo, e os céus, e os homens,
> E é bem por nossa sorte que os do Olimpo
> Não reinem sobre nós.
>
> Pois se assim, como julga o vulgo, fosse
> Desgraças muito mais nós sofreríamos
> Pois em nós os de lá descontariam
> Seu tédio, ou sua dor.
> (p. 178-179)

O eu poético expressa, neste caso, a carência do absoluto; desacreditado da influência dos deuses na vida humana, ratifica o sentimento de abandono na contingência e na mortalidade. Comparando o interesse dos deuses por nós com o interesse nosso pelos vermes, debocha da miséria humana e da busca pela absolutidade ("E é bem por nossa sorte que os [deuses] do Olimpo / Não reinem sobre nós"). Se os deuses existissem, "como julga o vulgo", seriam também dotados de "tédio" e "dor", o que intensificaria sua ira sobre os homens. "Tédio" e "dor" – referências às "desgraças" sofridas pelo homem – viriam, por extensão, dos deuses, pois seriam imantados pelas mesmas moléstias da vida prática.

A propensão ao vazio e, consequentemente, à angústia, é uma tônica do mundo moderno, quando os valores são destituídos de carga espiritual, causando ruptura com a harmonia cósmica e contribuindo para a consciência histórica. O Romantismo trouxe em seu bojo essa contradição entre a ordem perdida e o caos da vida circundante na esfera do "real"; a linearidade do tempo histórico, oposta à circularidade do tempo mítico, separou a divindade do humano, a carne do espírito, e, por isso, o tempo presente foi sucumbido pela busca do passado e pela adesão às utopias. Segundo J. Guinsburg, no Romantismo

> [...] é que foi gerada a ciência histórica moderna. Ainda que se lhe oponha muitas vezes em espírito e tendências e, certamente, na metodologia de pesquisa e síntese, ela recebeu dele não apenas uma idéia de História, mas a efetiva percepção do homem como ser histórico, na *práxis* e no pensamento. Por isso talvez não seja exagero dizer que com o Romantismo e sua revolução historicista se enceta a era propriamente historiocêntrica da História. (1993, p. 21; grifo do autor).

Essa revolução historicista citada por Guinsburg aparece nas poéticas da modernidade por meio da constante fragmentação do eu e da consciência de finitude. As mitopoéticas do Romantismo e a preocupação com o devir adentram a contemporaneidade, rebordando as fraturas provocadas pelo "tédio" e pela "dor", e fazendo da poesia uma possibilidade de permanência.

Lars Svendsen, em discurso sobre o tédio, diz que "[...] o tédio profundo assemelha-se a uma espécie de morte [...] O tédio tem a ver com a finitude e com o nada [...] Na inumanidade do tédio ganhamos uma perspectiva de nossa própria humanidade." (2006, p. 43). A poesia de Alexei é provida dessa "humanidade", pois a voz poética de seus versos, ao retomar os deuses, não busca um amparo, mas uma possibilidade do existir e uma ressiginificação da consciência, do ser e da própria palavra poética. Ressignificar incide em permanecer no paradoxo, e não em desfazê-lo; a poesia de hoje deve refutar o lugar-comum e o esgotamento, e propor a tensão entre o usual e o inusitado, em constante "desprocesso" e desautomatismo. Retomando as palavras de Carlos Ávila, a poesia atual deve "Experimentar, sondar novas abordagens do real (até mesmo para superá-lo), buscar o não-dito e não o encontrando procurar uma forma nova de dizer o já dito..." (1995, p. 121).

Vale lembrar, nesta altura, o que Affonso Ávila nos diz em "Poesia Nova – Uma Épica do Instante": "O poeta novo, impondo-se uma responsabilidade definida perante o significado da linguagem, impôs-se também uma liberdade absoluta de pesquisa e criação" (2008, p. 167-168). Recusando o que o crítico chama de "propedêutica ingênua", o poeta contemporâneo tentou

> [...] a busca de uma *tensão* semântica apta a fazer do texto poético uma forma de comunicação impregnada de contemporaneidade. Para atingir tal objetivo, ele repugna as regras fixas do jogo, dessacraliza as convenções peremptas de significação e inventa suas próprias soluções contra os expedientes institucionalizados. (p. 168; grifo do autor).

Em "Tanto por nós os deuses se interessam", os termos "vermes detestáveis", "suplício", "ausência", "desgraças", "tédio" e "dor" enfileiram as sensações trazidas pelo historicismo. O poeta ainda transforma (ironicamente) em sorte o descaso dos deuses do Olimpo para com os homens, pois que sua influência maligna levaria em conta a mesma sensação de angústia provocada pela finitude. Dessa forma, a passagem

do tempo é inerente aos deuses, que também sofreriam, caso existissem, o tédio e o sofrimento.

Motivado pelos temas pertinentes à poesia brasileira contemporânea, Antônio Donizeti Pires assim se expressou:

> Mas a poesia contemporânea brasileira também se apropriou e se apropria de vários temas clássicos [...]. Qual seria, então, a diferença? [...] tais poetas [...] têm se alimentado dos cacos da tradição e os têm atualizado em clave crítica, irônica e paródica, numa espécie de **correlato subjetivo** da fragmentação e do esfacelamento que vincam o eu, o mundo, a prática poética da modernidade. Depois da morte de Deus e do homem, depois da falência de todos os projetos, depois da própria des-função do poeta na sociedade, resta a ele apenas a certeza absoluta da poesia: ou seja, pura consciência da linguagem; não mais adesão a um estado de coisas supostamente uno, perfeito e equilibrado. (PIRES, 2008, p. 29; grifo do autor).

Tal alusão cabe perfeitamente à poética de que estamos tratando; Alexei se apropria criticamente desses "cacos da tradição", atualizando-os por meio de uma postura irônica que nega a soberania das verdades absolutas. No sentido schilleriano, diríamos que sua poesia se opõe à poesia ingênua dos clássicos antigos, e insere-se na tradição da poesia sentimental, que surge da cisão trazida pela modernidade e da consciência crítica sobre os valores absolutos e sobre a própria poesia. Fundindo a originalidade mítica à consciência histórica, o poeta de *Em Sonho* colabora no processo de fragmentação da consciência e de esgotamento de fórmulas. Conforme aludido por A. Pires, o equilíbrio cede lugar à "pura consciência da linguagem", e o poeta (neste caso, estamos realmente falando de Alexei) entende a poesia como tensão paroxística, erigindo um jogo alimentado pela desconstrução e pelo "refazimento". Afinal de contas, na tessitura da trama humana, apenas as palavras permanecem, conforme o poeta nos diz nas duas últimas estrofes do poema "Quem versos como eu fiz":

> [...]
> Pois quando o divino ar
> Não mais, como foi sempre,
> Entrar pelo meu peito,
> Aos homens falarei
>
> Ainda, qual o espectro
> Dos mortos, e assim ouso
> Calmo dormir, enquanto
> Minhas palavras velam.
> (p. 175-176)

Referências

ÁVILA, A. Poesia Nova – Uma Épica do Instante. In: _____. **O poeta e a consciência crítica.** São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 167-171.

ÁVILA, C. Uma idéia da poesia hoje. **Revista USP** (25). São Paulo, março/maio, 1995, p. 119-121.

BUENO, A. Poemas gregos. In: _____. **Poesia Reunida.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 160-206.

GUINSBURG, J. Romantismo, Historicismo e História. In: _____. (Org.) **O Romantismo.** São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 13-21.

MOISÉS, M. Fernando Pessoa. In: _____. **A Literatura Portuguesa através dos textos.** São Paulo: Cultrix, 2004. p. 445-450.

PIRES, A. D. Na senda da modernidade lírica. In: PIRES, A. D.; FERNANDES, M. L. O. (org.) **Modernidade lírica: construção e legado.** São Paulo: Cultura Acadêmica, 2008.

SVENDSEN, L. **Filosofia do tédio.** Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

MITO E METÁFORA NA OBRA DE MANOEL DE BARROS

Alexandre Silveira Campos
UNESP - Araraquara

É possível pensar a partir dos problemas de construção da imagem e do contato com a poesia manoelina, como o uso do recurso da metáfora serve, não só para a construção e elaboração de formas próprias da poesia, ou tradicionalmente ligadas a ela, mas também pode estar relacionado com a abordagem de temáticas e conceitos variados.

Um caso bastante elucidativo sobre esse aspecto da metáfora pode ser observado em como a filosofia, tal qual representação de um pensamento metafísico ocidental, desde os seus textos primordiais – pensemos, como exemplo, nos diálogos de Platão –

utiliza recursos metafóricos. E, sendo assim, busca no “mundo irreal” o qual tem sua instauração irremediavelmente ligada a tais recursos, respostas para o “mundo real”.

Essa é uma das razões que justifica a análise da presença do mito, em sentido *latu*, em um texto poético. Uma outra razão justifica-se pelo fato do mito, ou da sua abordagem, aparecer como um dos recursos dentro do arcabouço temático da poesia de Manoel de Barros.

É recorrente na sua poesia o “buscar” na memória, o que já é na verdade um procedimento de leitura ou, no mínimo, de interpretação, imagens ligadas à infância, sendo que ela própria pode ser vista como uma temática “mítica”, ou estar ligada diretamente a mitos que encontrem nesse período da vida do homem explicações, respostas ou somente representações – nesse caso, talvez fosse melhor tratar dessas representações como reflexos – na determinação do seu futuro e na construção da sua história.

Assim, o recurso da metáfora, transita e ao mesmo tempo cria uma espécie de ligação entre esses dois posicionamentos, aparentemente opostos, frente ao homem: o da poesia que trata do homem essencialmente como sujeito, subjetivando aquilo que lhe é próprio, e o da filosofia que trata do como homem como evento, historiando aquilo que lhe é próprio.

Para eleger essa função é preciso refletir sobre a metáfora não só como procedimento estrutural ou mero jogo de palavras, mas é preciso vê-la como uma categoria de expressão, em outras palavras, como um pensar metafórico. Na opinião de E. Cassier, tal forma de pensamento seria não só uma espécie de ponte entre o mito e a linguagem, mas estaria ligado a eles desde a sua essência, desde uma supostamente origem comum comprovativa, segundo suas palavras:

> “Só se pode entender verdadeiramente, em última instância, que o mito e a linguagem estejam submetidos às mesmas ou à análogas leis espirituais de desenvolvimento, se se consegue apontar uma raiz comum de onde ambos tenham surgido. O caráter comum dos resultados, das configurações que produzem, indica, aqui também, que deve haver uma comunhão última na função do próprio configurar. Para reconhecer essa função como tal e expô-la em sua pureza abstrata, cumpre percorrer os caminhos do mito e da linguagem, não para frente, mas sim para trás – cumpre retroceder até o ponto de onde irradiam ambas as linhas divergentes. E este ponto comum parece ser realmente demonstrável, já que, por mais que diferenciem entre si os conteúdos do mito e da linguagem, atua neles uma mesma forma de concepção mental. Trata-se daquela forma, que para abreviar,

> podemos denominar o pensar metafórico. Portanto, parece que devemos partir da natureza e do significado da metáfora, se quisermos compreender, por um lado, a unidade dos mundos mítico e lingüísticos e, por outro, sua diferença. (...) Ressaltou-se, amiúde, que a metáfora é o vínculo intelectual entre a linguagem e o mito."
> (CASSIER, 2000, p. 101-102)

Portanto, a ligação entre mito e poesia (ou linguagem) tem na metáfora um ponto de contato que pode ser descoberto tanto em uma como em outra forma de pensar. Justifica-se assim, a procura pela afloração da expressão mítica na poesia de Manoel de Barros, em um primeiro momento sem nos preocuparmos se ela é intencional ou não, mas simplesmente para ao observarmos as formas, as maneiras e determinadas nuances que o mito, propriamente dito ou a conseqüência de suas releituras e significados, aparece nos poemas através da construção e do jogo metafórico.

Aparecem na poesia manoelina momentos em que a expressão ou temática mítica encontram nas formas de construções metafóricas uma possibilidade de realizar-se, não só como leitura ou releitura, mas como própria instauração do mito. E é possível, a partir da possível comprovação dessa leitura – da instauração do mito através de procedimentos metafóricos no texto poético de Manoel de Barros –, levantar questões a cerca da relação poesia e mito.

Como por exemplo, a própria dicotomia "mito/poesia", pensando-se na possibilidade encontrarmos aí alguma maneira de oposição, desloca o mito para um lugar que normalmente não é o seu, ou seja, o afasta do pensamento lúdico e parabólico para o aproximar, por contraposição à linguagem poética, ao pensamento linear e denotativo. Porém, ao invés de observarmos isso, pejorativamente, como uma forma de enfraquecimento do mito, podemos ver tal fenômeno como um descortinamento de uma das faces da expressão mítica, a qual revela a presença – e a importância que deve ser melhor analisada – do *logos* como elemento, quiçá fundamental, na construção do mito.

Assim, uma outra questão a ser pensada é como o mito dentro de um arcabouço predominantemente poético realiza o papel de "voz da razão", aproveitando-se da sua ligação com a metáfora e trazendo para o poema a representação do "mundo real". Em alguns casos, essa aparição do *logos* no poema será realmente um choque gerador de tensões dentro do texto, em outros será o pano de fundo para, mais ainda, destacar (ou, até mesmo, criar) a "desconcertância" do mundo irreal. No nosso caso, o mundo do irreal-poético manoelino.

Todo poeta tem, necessariamente, uma atitude ativa diante da palavra, pelo menos diante da palavra-comum, ou, se for ele bem sucedido, diante da palavra-poética. Porém, estará sempre o poeta no controle da sua obra? Ou estará sempre ele consciente do "processo"? Ou, quiçá, estará ao menos consciente da sua posição dentro desse processo?

Ao analisar uma das tarefas do poeta, dentre tantas possíveis, já se observou que ele precisa "limpar" a palavra dele mesmo, ou seja, na sua relação com a palavra-comum, é preciso que ele identifique a si próprio no momento da execução da palavra poética. Esse seria apenas o primeiro passo e, assim mesmo, passível de não ser realizável. Entretanto, ao propor-se tal tarefa, o poeta já se demonstra consciente da sua posição e, no mesmo ato, confidente da sua incapacidade de realizá-lo. O poeta está, nesta altura, a meio caminho, e a consciência do "processo" só lhe revela que não existe mais a possibilidade de retorno o que, normalmente, gera a angústia, não da influência, mas da criação. Se é que essas duas angústias não são uma mesma.

Estar a caminho é precisamente o ato de execução da palavra. É o ato que transforma a palavra-comum em palavra-poética. E Manoel de Barros sabe, portanto, que não pode ser condutor, nem sequer dar os ditames do curso a ser seguido; sua posição é, exclusivamente, de passageiro, quando muito – ou seja, quanto maior for sua preocupação metalingüística – sua posição será a de acompanhante.

Seria, então, melhor dizer que ele abandona-se ao caminho? Ao contrário, muitas vezes ele o cria, abre novas trilhas, inventa desvios e perde-se em atalhos traiçoeiros. Porém, mesmo ao criar o caminho, tal via não lhe pertence, nunca, nem na primeira fração de segundo imediata após a criação. Pois, se lhe pertencesse, talvez ele não seguisse por ela, se soubesse dos seus percalços e armadilhas; no mínimo, ele a "mandaria ladrilhar".

Lembre-se, aqui, daqueles não raros seguidores do caminho da palavra-poética que deixaram a história como suicidas. Talvez, por isso, tenhamos a tendência de ver algo de poético nos japoneses que foram pilotos "kamikazes" na Segunda Grande Guerra e algo de heróico e altruístico nos poetas. Seria, talvez, interessante um trabalho que demonstrasse as origens dessas formas no imaginário atual, tanto a imagem do "guerreiro-poeta" quanto a do "poeta-herói" (BOSI, 2000, p. 163). É interessante apontar que momento em que se trata do percurso do criador das imagens, nota-se como ele próprio, o poeta, é transformado, ou absorvido pelas suas imagens. O poeta-herói nada mais é, a princípio, do que uma imagem resultante do reflexo das imagens que ele

próprio produziu, ou seja, das imagens da sua obra. Nada mais é do que ele próprio transformado em obra, em imagem.

O caminho de Manoel de Barros, o jogo das imagens, com algumas das características já aqui apontadas, tem um fim, que é o mesmo objetivo comum a todo processo de linguagem: o outro. Como já alertou o pesquisador russo Mikhail Bakhtin, "toda a vida da linguagem, seja qual for seu campo de emprego (a cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.) está impregnada de relações dialógicas" (BAKHTIN, 1981, p. 122). O teórico da linguagem refere-se tanto às múltiplas vozes que impregnam todo discurso (polifonia), como também, o que poucas vezes se tem notado, à voz que impregnará múltiplos discursos, ou seja, a característica dialógica tanto da linguagem usual, como também da linguagem poética, que é a continuidade do ato de execução da palavra, comum ou poética.

Eis, então, o objetivo de Manoel de Barros, que é comum a qualquer processo da linguagem e, ao mesmo tempo, o que o diferencia dos outros processos pela sua característica fundamental: livrar a palavra do seu peso, seja o peso do poeta, como já se disse, seja o peso do destinatário, seguindo a pista dada por Bakhtin. Ainda assim, não parece possível definir, com precisão e rigor discriminativo, toda a seqüência de procedimentos, incluindo-se as variações possíveis, que o poeta executa na transformação ou transmutação da palavra-comum em palavra-poética.

Manoel de Barros se assemelha ao "semeador", como na metáfora universal do pregador, que lança suas sementes – neste caso, a palavra-poética – à estrada e, não tendo a preocupação do cultivo, joga-as em todo o tipo de terreno, dependendo, assim, o seu sucesso do tipo de terreno em que caíram as palavras. Só se caírem em terreno fértil – que equivaleria, aqui, a um leitor exemplar, se se pudesse pensar em um tipo de leitor-modelo – é que virão a ser palavras-poéticas. Porém, Manoel de Barros distancia-se do semeador, na medida em que requer do "outro" não só uma atitude, como aquela da semente em relação ao solo a que foi destinada, mas também, um valor.

Barros depende de uma aceitação não natural do seu interlocutor, depende de uma grande variedade de processos de valoração: análise, crítica, interpretação, aceitação/rejeição (é preciso lembrar que muitos poetas foram instituídos como tais por vários tipos de rejeição; Oswald de Andrade, por exemplo) etc.

Todas essas formas de valor, que podem ser chamadas apenas de interpretação, deslocam todo poeta, primeiramente da sua aparente solidão, mas, principalmente, da indiferença provocada pela tarefa de livrar a palavra de seu peso. Esse deslocamento

não depende da postura do autor, mesmo aquele que mandou que queimassem seus versos teve como primeiro e mais destrutivo crítico, a própria leitura. O poeta haveria de esquecer a todos, as outras vozes, para estabelecer a relação “sua”, que transformaria a palavra-comum em palavra-poética. Mas essa indiferença necessária não o torna imune, principalmente se feita por si próprio, ao efeito de uma simples leitura. Se é que é possível separar escrita e leitura.

Portanto, Manoel de Barros não é só um ingênuo semeador lançando sementes ao vento; ao contrário, ele grita e espera o maior lance. Ele apregoa o valor do seu produto e o seu próprio valor. Ele apregoa a imagem. Trata-se aqui da imagem poética, a qual pode ser realizada por uma série de procedimentos, dentre eles a metáfora.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

BARROS, Manoel de. **Arranjos Para Assobio**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. **Compêndio Para Uso dos Pássaros**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. **Ensaios Fotográficos**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BARTHES, Roland. **O Grau Zero.** São Paulo: Ed. Cultrix, 1993.

BLOOM, Harold. **O Cânone Ocidental**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 1995

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 36ª Ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

_____. **Poesia e Resistência.** In: O Ser e o Tempo da Poesia. 6ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CASSIER, E. **Linguagem e Mito.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

CHEVALIER, J. **Dicionário de Símbolos.** Rio de Janeiro: José Olímpio, 2000.

COHEN, J. **A Plenitude da Linguagem: teoria da poeticidade.** Trad. J. C. S. Pereira. Coimbra: Almeida, 1978.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Trad. Giovanni Cutolo. Col. Debates. São Paulo: Perspectiva, 1976.

LIMA, Luiz Costa. **O Controle do Imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

O MITO E O INSÓLITO EM *A VIA CRUCIS* DE CLARICE LISPECTOR

Aline Brustello Pereira
Mestranda Teoria Literária - UFU

Introdução

> "A via crucis não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela" (LISPECTOR, 1998)

Escrito em 1974, por "liberdade para escrever o que bem quisesse", o livro *A Via Crucis do Corpo* escrito por Clarice Lispector é precedido por uma explicação da autora: "se há indecências nas histórias a culpa não é minha" (p.5). Como toda a sua obra, os contos que compõem o livro não fogem às questões filosófico-existencialistas. Desta vez, porém, Clarice centra-se na mulher, colocando-a como condutora de todos os contos, abrindo uma fresta no cárcere social que a mantém.

O conto *Via Crucis*, que nomeia metade do título da obra, (junto a outro conto que possui o nome de *Corpo*) traz Maria das Dores, mulher, que mesmo casada mantinha-se virgem, mas engravida. Nesta feita, a partir de um conflito existencial, (todos passam pala via crucis (?)) Clarice narra um acontecimento mitológico, tentando dar explicação, ao que a razão humana, tem por inexplicável.

Pensando o mítico nessa via, pode-se conceituar *Via Crucis* como um conto de caráter fantástico. Quando Maria das Dores conta ao seu marido sobre a gravidez, o mesmo se diz José. A partir disso, há o deslocamento do casal rumo a uma fazenda no interior de Minas Gerais, fazendo a incorporação pelo casal do mito da concepção de Nossa Senhora.

Nesse sentido, em um primeiro momento far-se-á alusão ao elemento mito, em um percurso histórico, com o intuito de compreender melhor o que é um mito. Em seguida haverá uma análise do conto Via Crucis, delineando o mito do conto, bem como pressupostos teóricos, que fazem com que este assuma várias formas de sentido dentro da construção clariceana.

Percurso histórico do mito e o mito na literatura

Nas sociedades primitivas o mito era tido como uma historia verdadeira de caráter sagrado, desempenhando função dentro do plano social. Nesse sentindo, o mito fala, nesse período, do que realmente ocorreu, de coisas reais que vieram a existência por obra do sagrado, servindo como modelo exemplar de todas as atividades humanas.

O mito dessa sociedade se opunha ao que se dizia profano, ou histórias falsas, sendo o mito o que era verdadeiro, desse modo, para o homem primitivo, conhecer o mito era conhecer a verdade, aprendendo a origem das coisas. A palavra, nessa via, é um meio de potência, que se sobrepõe até mesmo ao poder dos deuses. Tanto a linguagem como o mito possuem o poder metafórico como meio de concepção mental. Ambos (mito e linguagem) estão em correlação indissolúvel, possuindo a mesma informação simbólica. A separação gradual entre mito e linguagem acontece quando o homem começa a desenvolver *logus*.

Foi com o surgimento da escrita que o mito ganhou uma nova interpretação. Com apenas o oral, o m*ytho* não era separado do *logus*, isto é, não havia separação entre criação e razão. Com a escrita, ouve um acirramento do conceitual, bem como seu ordenamento, com isso houve a separação da palavra falada e da palavra escrita. Com a palavra falada o narrador busca encantar o ouvinte, com a palavra escrita busca-se convencer o leitor da verdade veiculada. Com isso, estabeleceu-se a distinção entre *mythos*, sendo o fascinante, o fabuloso, e *logus*, o verdadeiro, o inteligível.

À medida em que o pensamento lógico-científico avança, o mito se dissolve da linguagem e centra-se apenas em expressões, como por exemplo, a artística. Com o passar do tempo a narrativa fundadora mítica assume outras funções, como função de legitimação histórica.

Com Freud, os estudos míticos tomaram nova ênfase. Através da análise do inconsciente humano, o psicanalista, conseguiu verificar como as estruturas simbólicas estavam resguardadas na mente dos seres humanos. Carl Jung foi além quando propôs a existência de um imaginário coletivo, sendo estas de caráter universal e inato, pois segundo ele, todas as culturas desenvolveram narrativas míticas, havendo nelas imagens recorrentes. Portanto, nas imagens e nos símbolos pode-se estar condensado o pensamento mítico.

Diante disso pode-se entender o conceito de mito como forma literária, visto que esta está amplamente ligada com a mitologia. Pode-se entender o mito como um

acontecimento em que a razão humana não pode compreender. O mítico sempre advém um conflito existencial. Percebe-se, através dessa conceituação, que o mito na literatura filia-se ao mito como forma primitiva, uma vez que nessa época o mito era visto como determinante da existência e da condição humana.

Pode-ser perceber a utilização da mitologia na literatura de diversas formas. Na Idade Média, por exemplo, abriu-se mão do paganismo a favor do mito cristão. No Renascimento o mito transforma-se em metaforicidade poética. É no século XVII surge tipos de comportamentos universais, tornando-se conhecidos na literatura, como Hamlet e Dom Quixote. Já no século XVIII surge o mito burguês e a identificação da natureza humana. No século XX a literatura oscila entre o misticismo e o fantástico, com tons de ironia e humor, é nesse momento também, que apoiada na psicanálise, desenvolve-se a interiorização da ação principal, o monólogo interior e o fluxo de consciência.

De acordo com Mielietinski (*apud* Monfardini, 2005, p. 58), oposição entre psicologia e história, sincretismo e pluralismo mitológico, repetição cíclica de mitos para representar arquétipos universais, papeis de fácil substituição, são elementos recorrentes de narrativas mitológicas. Todos esses elementos são passíveis de verificação em narrativas fantásticas.

O fantástico se instaura na linha tênue da hesitação:

> “Considerando os temas do fantástico, Todorov se aproxima dos postulados da psicanálise, dividindo os temas em dois grandes grupos: os temas do “eu” que concernem essencialmente à estruturação da relação entre o homem e o mundo; e os temas do “tu” que tratam da relação do homem com seu desejo e, por isto mesmo, com seu inconsciente. Após uma análise temática de algumas obras do gênero fantástico, Todorov conclui que a função do sobrenatural é subtrair o texto à ação da lei e com isto mesmo transgredi-la. O fantástico teria a função de possibilitar a livre expressão de temas considerados tabus, os quais aparecem transvestidos numa roupagem sobrenatural. Essa espécie de transvestimento torna-se desnecessária com o surgimento da psicanálise, pois os temas da literatura fantástica tornaram-se os mesmos das investigações psicológicas, denotando, assim, a relação da literatura fantástica com as imagens submersas no inconsciente humano.”

Partir-se-á a análise do conto Via Crucis de Clarice Lispector a luz da conceituação mitológica por hora arrolada.

A via crucis e as significações mitológicas

A princípio, podem-se perceber três ênfases no conto Via Crucis ao que se refere ao mito retratado: a sexualidade de forma transgressiva, a semântica dos nomes, a glutonaria, a ironia.

A sexualidade

Contrariando os princípios da concepção normal, em que um novo indivíduo só é gerado pela relação sexual masculino/feminino, Maria das Dores (nome, aliás, bastante sugestivo para a temática posta ali em questão), tal qual a Virgem Maria, se encontra grávida de um menino. O que pensamos ser, efetivamente, inconcebível ocorre. Vê-se, pois, que Clarice lança mão de uma ironia para criticar os efeitos que a moral cristã provocou no pensamento ocidental quando ligou o sexo ao pecado. Constrói-se, assim, uma narrativa em que Maria das Dores, segue o mesmo percurso e o mesmo ritual da Virgem Maria quando concebeu Jesus Cristo.

Conforme Bataille (1980), o mundo da religião é uma tensão trágica entre o profano e o sagrado. O pensamento cristão desconhece e ignora a tensão da atividade sexual. Por isso condena a sexualidade. Na esfera humana, a atividade sexual é essencialmente uma transgressão. "A essência do erotismo reside na inextrincável associação entre o prazer sexual e o proibido. Nunca, humanamente, a proibição surge sem a revelação do prazer e nunca o prazer surge sem o sentimento de proibição." (1980, p.96)

De acordo com o autor, a moral cristã, ao investir contra um movimento natural que é a atividade sexual tornou-se, por assim dizer, a menos pura das religiões, porque é mediatizada pelo mundo do trabalho, pois condena todas as formas de erotismo, inclusive o sagrado. O pensamento cristão orienta que o homem deve realizar sacrifícios para alcançar os méritos do mundo sagrado. Para entrar no reino do divino é preciso abdicar-se dos prazeres carnais. Nesse sentido, ceder às tentações da carne é sujeitar-se a perder um lugar no paraíso. Na interpretação que se faz da gênese bíblica o casal de humanos separa-se de Deus ao descobrir seus corpos nus. Separar-se de Deus é descobrir os efeitos de não possuir atributos divinos: eternidade, infinitude, incorporeidade, auto-suficiência e plenitude. "Ora, pelo sexo,

os humanos não somente reafirmam sem cessar que são corpóreos e carentes, mas também não cessam de reproduzir seres finitos. O sexo é o mal porque é a perpetuação da finitude." (1991, P.87). Pelo sexo o homem descobre a sua essência, a sua finitude, por sua vez, é a queda.

> A queda o distancia para sempre de Deus, é o sentimento de um rebaixamento real e do qual a descoberta do sexo como vergonha e dor futura é o momento privilegiado. Com o sexo os humanos descobrem o que é possuir corpo. Corporeidade significa carência [...] desejo, limite e mortalidade. (BATAILLE 1991, p. 86)

Se o corpo é, naturalmente, morada do desejo e este se encontra, encravado na carne, tem de ser, então, alimentado. Não havendo, portanto, possibilidade, por vias normais, de fugir às tentações. A não ser por obra do Divino, como ocorreu com a Virgem Maria. Portanto, a virgindade, a negação do desejo, imposta pela moral cristã, principalmente à mulher, é um sacrifício, uma via-crucis no entender clariceano. Há, portanto, ironia na alusão bíblica clariceana. Os dados sugerem que Maria das Dores dissimula uma situação de disfarce de um filho gerado fora do casamento. A menstruação estava atrasada foi isso que a levou à ginecologista. Ela era virgem do casamento, do marido, pois este era impotente, o que nos leva a pensar num possível relacionamento dessa mulher com outro homem. Chegando à casa contou ao marido o que acontecia.

> O homem se assustou: - Então eu sou S. José? – é foi a resposta lacônica. [...] A uma amiga mais íntima Maria das Dores contou a história abismante. A amiga também se assustou: Maria das Dores, mas que destino privilegiado você tem! – privilegiado, sim, suspirou Maria das Dores. Mas o que posso fazer para que meu filho não siga a via crucis? (LISPECTOR, 1998, p.30)

Observa-se, pois, que o artifício da ironia é o que sobressai nessa narrativa. O sacrifício imposto pela sociedade, fazendo com que o sujeito ignore seus desejos, os desejos que lhe são inatos. Ao se ver naquela situação, Maria das Dores, recorre à Virgem Maria. José, por sua vez, tem de aceitar, pois é melhor aceitar esse fato que confessar sua "incompetência". A personagem Maria das Dores do conto a "Via crucis" encontra no sacrifício de Maria um "modelo" e uma

saída para a interdição imposta pelas convenções sociais que prevê uma norma de comportamento, que impede a manifestação do desejo carnal, e interdita o sexo, principalmente às mulheres, regulando-os e reprimindo-os; delimitando e cristalizando papéis e imagens que, na verdade, alienam e deslocam o desejo.

A semântica dos nomes

Os nomes dos personagens, aprofunda a similitude com o mito, num esforço de os personagens se identificarem com as figuras bíblicas: o filho será "Jesus", o marido passa a ser nomeado "São José", apenas Maria continua "das Dores".

A partir de todas as alusões aos fatos bíblicos, o leitor pode se posicionar diante de uma inquietação: a expectativa de o filho seguir ou não *a via crucis* tal como Cristo e as próprias personagens demonstram essa inquietação e procedem a uma mudança no nome da criança, que passa a se chamar Emmanuel. É importante observarmos o jogo semântico utilizado por Clarice, que atribui às suas personagens nomes cuja importância apreende o leitor no curso da narrativa, a exploração do poder agregado e atribuído aos nomes, envolvendo-se com o desenrolar da vida dos personagens.

Virgem Maria, santidade de Maria das Dores, mãe de Jesus, é cultuada pela igreja católica com diversos nomes. Conhecida também como Nossa Senhora da Piedade, Nossa Senhora da Soledade, Nossa Senhora das Angústias, Nossa Senhora das Lágrimas, Nossa Senhora das Sete Dores, Nossa Senhora do Calvário, Nossa Senhora do Pranto. Todos esses nomes para identificar a mãe de Jesus, que passara com ele todos os pergaminhos de sua vida. Esses nomes ainda estão ligados às ditas "Sete Dores de Maria", visto que como sua mãe, esta passou por tudos seus sofrimentos. A contar, primeiramente, pelas profecias de Simeão, homem sábio e justo, previu, que Jesus seria motivo de contradição.

> Quando se completaram os dias para a purificação deles segundo a lei de Moisés, levaram o menino a Jerusalém a fim de apresentálo ao Senhor...e Havia em Jerusalém um homem chamado Simeão que era justo e piedoso..Simeão os abençoou e disse a Maria, sua mãe: Eis que este menino está destinado a ser ocasião de queda e elevação de muitos em Israel e sinal de contradição. Quanto a ti, uma espada te transpassará a alma (Lucas; 2,22.25a.34-35).

A segunda dor de Maria foi a partida da família sagrada em fuga para o egito, uma vez que o Rei Herodes, sentindo seu reinado ameaçado pelos judeus decide mandar matar todas as crianças com menos de dois anos de Belém. Eis então que um anjo acorda José e mando-o para o Egito para proteger seu filho.

O casal Maria e José ainda passou pela aflição do desaparecimento do menino Jesus. Ele sumiu durante três dias e fora encontrado no templo. Essa foi a terceira dor de Maria.

A quarta dor de Maria, e a mais conhecida, é seu encontro com Jesus na ida ao Calvário. Como também sua quinta dor, Maria observando Jesus ser crucificado na cruz. A sexta dor, Maria recebe o corpo de seu filho. E a sétima, ela vê seu filho ser levado ao santo sepulcro. Por tudo isso, a imagem de Maria é relacionada muitas vezes à espada transpassada, como Herodes previu.

(Maria, em escultura de aleijadinho. Observa-se as sete espadas incrustadas à ela. Referência: googleimages.com.br/maria)

José nasceu em Belém da Judéia no século I a. C. Alguns historiadores dizem que ele era da tribo de Judá e descendente da Davi de Israel. É por José, inclusive, que é atestada à Jesus a ascendência até Davi e Abrahão. Porém, o texto bíblico deixa claro que Jesus não era filho biológico de José, pois Maria engravidou antes de eles coabitarem e um anjo pede a ele em sonho que resguarde a criança visto que ela era filha do Espírito Santo.

(José com Emmanuel às mãos. Referência: googleimages.com.br/jose)

O nome Emmanuel por sua vez é bem simbólico no conto. De origem hebraica, Emanuel foi o primeiro nome dado ao filho de Maria e José pelo profeta Isaías. Só mais tarde, então, é que o menino seria identificado como Jesus. O significado ainda pode Clarice tê-lo colocado com duas letras “m” ao meio. Essas letras são as iniciais do nome da mãe do menino, Maria, não há as letras do pai, José.

Haja vista os significados desses nomes, percebe-se que ao mesmo tempo em que os nomes inserem a história dentro do mito bíblico, eles se tornam irônicos e criam novos sentidos na história. Colocam dúvida sobre a paternidade do pai da criança, como também se realmente, no conto, Maria era ou não virgem.

Glutonaria

Não apenas as ironias elencadas acima, Clarice em sua transposição mitológica à vida cotidiana traz ainda mais ironias: a espiritualidade elevada, expressa na oração e na meditação, aparece ligada aos exageros da comida. Assim, Maria das Dores “tomava grosso leite branco, com o terço na mão”, São José meditava na montanha, conforme o bíblico, e logo após todos se reuniam, colocados na narrativa com o mesmo respeito e deferência da oração, e todos “comiam danadamente”.

Os motivos da comida ou da glutonaria, ausentes no mito bíblico original, ao mesmo tempo em que dão ao conto um toque irônico, contribuem para retirar da narrativa mítica o traço de transcendência, lançando a história na esfera humana, equivalendo às necessidades espirituais às necessidades fisiológicas, situando a problemática abordada no conto no âmbito da existência humana terrena.

Considerações

A semântica dos nomes e a glutonaria dão uma caráter irônico ao conto. É exatamente essa ironia que cria a expectativa, o questionamento. Emmanuel, com dois "m", tem a marca do nome de sua mãe em seu nome, por isso mão seria ele apenas de Maria (com outro homem?). Maria, que continuou das dores, não sugeri a dificuldade dela em mentir ao seu marido? E o pecado da gula, colocado tão reforçadamente, não reforça a colocação das personagens como seres reais e não bíblicos?

Depois de visualizadas esses apontamentos pode-se perceber que o texto clariceano, conto *Via Crucis*, permanece na hesitação da colocação do insólito. Não se sabe ao certo se Maria das Dores era ou não era virgem, e se era ou não a criação de uma "fantástica" gravidez. Não há uma explicação, permanece a hesitação no leitor, por isso, o conto pode ser visto como de caráter amplamente fantástico.

O que pode ficar claro na leitura do conto é que Clarice Lispector faz uma reescritura do mito bíblico. Ainda que permaneça na hesitação, o conto nos faz pensar sobre a veracidade da história da Virgem Maria contada pela moral cristã. Com isso, surgem novos sentidos a partir do conto a serem repensados, quem sabe, talvez, algum dia revistos.

O conto que dá título ao livro "Via crucis" exibe a estória de uma personagem que fica grávida sem ter tido relações com o marido. A criança gerada não foi resultado de relação sexual; não foi produto da cessão aos desejos do corpo. A futura mãe diz que não quer que o futuro filho passe pela via crucis do corpo: "Mas o que posso fazer para que meu filho não siga a via crucis?". (LISPECTOR, 1998, p.30) Em um dado momento ela começa a sentir enjôos e pensa: "começou a via crucis do meu sagrado filho". No fim do conto a questão: "Não se sabe se essa criança teve que passar pela via crucis. Todos passam" (1998 p.33) Mas o que seria essa via crucis? A via crucis do corpo é o nome que dá título ao livro. E é sobre esse corpo que o livro trata.

É importante mencionar que a escritora já antecipara essa verdade no fechamento de seu segundo livro: *A paixão segundo GH* quando dissera: "A via-crucis não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela." (1998, p.178). Essa antecipação, a nosso ver, aponta o caminho do sacrifício que é o estar no mundo. Logo, pela via crucis todos têm de passar, pois

todos somos seres viventes e estamos no mundo. O mundo que nos rodeia nos atinge de todas as formas, fisicamente, emocionalmente. O corpo sofre pelos ferimentos físicos e também pelos ferimentos da alma. É nele, no corpo, que reside, que se deposita os desejos, os anseios, as perdas, as dores, a felicidade, o amor, o ódio.

Referências

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal.** Tradução de Antonio Borges Coelho. Paris: Ulisseia, 1957.

_____. **O erotismo**. Tradução Antonio Carlos Viana. 2 ed. Lisboa: Moraes Editores, 1991

LISPECTOR, Clarice. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **A Paixão segundo GH**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Lucas. Português. In: **Bíblia sagrada.** Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueredo. Rio de Janeiro: Encyclopedia Britânnica, 1980. p. 389-412. Edição Ecumênica. Bíblia. A.T.

MONFARDINI, Adriana. **O Mito e a Literatura**. In: Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários - UFSM. Volume 5, 2005. Páginas 50 a 61.

SUBMISSÃO À DOMINAÇÃO: AS MULHERES NA OBRA DE LUIZ VILELA

Aline de Jesus Sena (PPGMEL-UFMS)
Rauer Ribeiro Rodrigues (CPAN-UFMS)

Introdução

A novela *Te amo sobre todas as coisas*¸ publicada no ano de 1994, pelo autor mineiro Luiz Vilela, mostra um intenso diálogo entre um casal que está se despedindo no aeroporto. Max, engenheiro da "cidade grande", está deixando sua namorada para voltar à sua cidade, e consequentemente abandonar a vida naquela cidade interiorana. Edna, mulher descrita na obra como linda, inteligente e rica, inicia um jogo de emoções

no intuito de convencer o homem, que acredita ser o amor de sua vida, a voltar para ela e continuar a vida que juntos levavam.

Nesse turbilhão de emoções lançadas pela mulher serão percebidas características semelhantes a outras mulheres descritas por Vilela, mas que corroboraram para a criação de uma personagem ímpar, uma mulher completa, reunindo e consolidando todas as características das mulheres presentes nas demais obras do escritor. A personagem posiciona-se deste a submissão absoluta até uma imposição de vontades que a coloca em uma postura de dominação diante daquele homem.

Nossa proposição central é, pois, de que a personagem Edna, da novela *Te amo sobre todas as coisas*, emerge como uma amálgama das mulheres em Vilela, sendo uma síntese que reúne, em uma só personagem, características das várias mulheres que transitam pelos contos, novelas e romances do autor mineiro.

A personagem de Vilela são inseridas nos mais variados contextos; assim, vislumbramos diferenças comportamentais adotadas pelas mesmas para que possam se adaptar as atmosferas propostas. Mesmo quando inseridas em uma situação recorrente, como a relação amorosa. Embora haja uma busca pela enquadramento em determinado ambiente e essa postura decorra do contexto social, histórico e cultural, a mulher irá fazer sua escolha, logo determina o que deseja ser.

Embora Vilela retrate as relações entre homem e mulher de forma recorrente em sua obra, os desfechos de cada narrativa são, contudo, imprevisíveis, em especial porque cada personagem feminina é muito particular, tornando-se, desse modo, diferentes entre si.

Devido ao fato de cada personagem do autor mineiro ser ímpar, mesmo quando partilham de características semelhantes ou se encontram enredadas em tramas parecidas, não temos a certeza que qual será a postura adotada por cada uma delas em particular até que se chegue ao final da narrativa.

Uma personagem que possui características que se assemelham à personagem Edna é Mimi, do conto “Catástrofe”, do livro *A cabeça* (2002). Esse conto, também, se dá em forma de diálogo. A mulher impõe sua vontade ao marido, ao discutir a visita de uma amiga dela com seus filhos. Mimi é uma mulher paciente, bem informada, que tenta convencer seu marido pela argumentação e que, diante da postura radical do homem, quanto à visita, impõe sua vontade. A discussão é fechada com a tomada do domínio da situação pela mulher:

> — Vamos encerrar?
> — Vamos.
> — Eu não vou fazer nada.
> — Não.
> — Eles vêm.
> — É.
> — Eu até já vou comprar uma lata de biscoitos.
> (VILELA, 2002, p. 92).

Entre as diversas faces das mulheres vilelianas e suas particularidades, vejamos um exemplo no conto "Nosso Fabuloso tio", do livro *O fim de tudo* (1973). Nessa narrativa, a mulher não se permite viver. Submetida aos ditames do marido, ela não esboça reação. Diz o narrador: "[...] Titia é que sofreu. Ela também era bonita, mas o sofrimento acabou com a beleza dela, e hoje não tem nem mais aqueles traços de que fala Mamãe" (VILELA, 1968, p. 133). A mulher se mantém calada e resignada, aceitando todas as imposições até o momento de sua morte. Em nenhum momento considera a possibilidade de abandonar o marido ou demonstra qualquer sinal que irá deixar de se submeter a ele.

Em "Cadela", que, também, está em *O fim de tudo***,** a mulher se sujeita às imposições do homem, com quem, subtende-se, tem um relacionamento amoroso. Mesmo após ser maltratada e violentada pelo homem, a mulher tem gesto de submissão para que ele continue com ela:

> — Eu disse: agora vá – ele repetiu.
> — Embora?
> — É, embora.
> A mulher começou a andar, a descer a encosta. Ia lentamente. Então parou; virou-se e veio andando de volta. Parou em frente ao homem: abaixou-se, ajoelhou e beijou-lhe os pés.
> (VILELA, 1972, p. 192).

A postura da personagem de "Cadela" assemelha-se com a conduta da mulher do conto que está em *Tremor de terra* (1967), "Nosso dia". Esse conto é um diálogo entre a esposa, muito animada com a comemoração dos dez anos de casamento, e seu marido, que está mais preocupado em comer e beber. Mesmo diante da indiferença do esposo, que ignora a ocasião, que para a mulher é muito importante, a mulher não esboça reação exasperada. Contudo, nesse conto, ao contrário dos outros dois, mesmo que ao final a mulher se cale, antes demonstra sua irritação em um pequeno discurso:

> — Você não tem sensibilidade. Você não pode compreender essas coisas. Você não sabe o que é ternura, o que é carinho. Foi para você, para nós, pelo nosso dia, que eu comprei os lírios. Foi para isso também que eu enfeitei a casa, que eu coloquei essa toalha nova na mesa; mas você não notou nada disso. Nada disso teve importância para você. Foi como se eu não tivesse feito nada disso. Uma palavra, esperava pelo menos uma palavrinha sua sobre o nosso dia, uma palavra de carinho, uma brincadeirinha... Nada. Foi como nos outros dias, não teve absolutamente nenhuma diferença dos outros dias; como nos outros dias, desde que você sentou aqui você só pensou em uma coisa: comer; comer e beber. Não teria importância nenhuma se eu não estivesse aqui. Não, nenhuma. Nenhuma importância.
>
> (VILELA, 1978, p. 42).

O contista permeia seus escritos com atitudes, por parte da mulher, que, muitas vezes, surpreendem o leitor ao dar o desfecho da narrativa. Exemplo de fim surpreendente está na atitude tomada pela mulher que protagoniza o conto “Vazio”, que compõe *Tremor de terra*. O marido chega mais cedo em casa, a mulher, preocupada e curiosa, passa a questionar a razão daquela novidade. O homem não está disposto a responder aos questionamentos e quando o faz é monossilábico. Tomada de uma grande irritação por ser ignorada, ao invés de se resignar, como as personagens dos contos anteriores ou reclamar e aceitar o comportamento do marido a personagem toma uma atitude extrema. Ao falar quase aos gritos com o marido e não obter a resposta que deseja, a mulher acerta um vaso na cabeça de seu marido e o mata.

> — Como é: Estou esperando.
> Os olhos fechados.
> — Anda, fale.
> Imóvel.
> — FALE!
> O jarro atingiu-o de cheio no rosto; ele não chegou a erguer-se: teve um estremecimento e a cabeça tombou. A mulher viu o sangue na fronte e, antes de qualquer gesto, entendeu que o havia matado.
>
> (VILELA, 1978, p. 114).

Vilela trabalha outras de suas personagens envolvendo-as em uma atmosfera de mistério e sensualidade. São mulheres que aparentam fragilidade, até que surja a necessidade de se fazer forte, enquanto outras se utilizam da força para esconder suas fraquezas.

Graça, personagem que nomeia o romance de 1989 do autor mineiro, é carregada de erotismo. A personagem central do romance possui traços das mulheres

anteriormente citadas. Impõe suas vontades tão bem quanto Mimi, se submete, quando é de seu interesse, como a personagem de “Nosso fabuloso tio” e “Nosso dia”, e é sexualmente desejável e ativa, como Vanessa, do romance *O inferno é aqui mesmo*.

Embora não tenha a formação e a posição da mulher de “Catástrofe”, nada a impede de transitar da juventude ingênua à eroticidade e determinação de uma mulher sagaz. Graça, a sua maneira, consegue impor e manipular as decisões de Epifânio, homem com quem tem um relacionamento amoroso. Uma mulher jovem, decidida, embora com aparência frágil, e que não permite que lhe irritem ao extremo. É a partir da irritação de seu parceiro, com detalhes sobre a arrumação da casa e a insignificância que ele confere a seu intelecto, que Graça opta por abandoná-lo.

> “Vou até comprar um durex.”
> “Durex? Durex pra quê?”
> “Para colocar a ponta no rolo toda vez que eu usar: assim não tem perigo da ponta ficar pendurada.”
> “Brilhante idéia; brilhante mesmo; digna de você.”
> Ela não retrucou; ficou calada, e de olhos fechados.
> [...]
> Mas não encontrei Graça; encontrei foi, sobre a mesminha da cabeceira, um bilhete:
> “Adeus, Pi. Obrigada por tudo. Ate algum dia, talvez. Graça.”
>
> (VILELA, 1989, p. 216 e 219).

Vanessa, de *O inferno é aqui mesmo* (1979), possui leve semelhança com Graça, principalmente no quesito sensualidade e disponibilidade sexual. Mulher decidida e sem pudores, não teme viver uma relação de forma intensa, desde que não tenha que se envolver emocionalmente. Inteligente, faz de uma vida um grande jogo, no qual os homens são peças de um tabuleiro que ela move segundo sua vontade. Era uma mulher que se sabia bonita e que gostava de ser adorada. O narrador a apresenta:

> [...] deu comigo naquela estática e muda admiração: como era de se esperar, retribuiu-me com um gracioso sorriso, tão gracioso e tão alheio como o de uma rainha num cortejo para o súdito que se adianta à multidão e a aplaude. E assim como a rainha mal nota a fisionomia do súdito, assim também Vanessa mal devia ter notado que eu era uma nova cara na redação e sentido curiosidade de saber quem eu era, o que fazia naquela máquina [...]. O que queria, via-se, era ser adorada, simplesmente isso.
>
> (VILELA, 1987, p. 103-104).

Mesmo sendo decidida, tem seus próprios medos, e entre eles não se permite amar para não sofrer: ela sai com os homens, escolhe aqueles com os quais quer, sem envolvimento, divertir-se, inclusive e principalmente no campo sexual, mas não quer e evita se apegar a qualquer um deles. Utiliza-se de sua força e determinação para esconder seus medos ou qualquer outra coisa que a possa fazer vulnerável. No momento em que se vê apaixonada por Edgar, renuncia a esse amor e passa a viver de forma desregrada, até o dia – poucos meses depois – em que morre em uma tragédia automobilística.

Então chegamos à novela *Te amo sobre todas as coisas*. A narrativa tem sua trama enredada em um aeroporto, cenário de transição, partida ou chegada, onde a mulher está sendo deixada pelo seu namorado, Max. Ela utiliza todo o seu poder de persuasão, apelando a diversos recursos, para convencê-lo a continuar com ela.

A personagem Edna é uma mulher rica, inteligente, determinada. Para conseguir o que quer, no caso a volta do companheiro, é capaz de se submeter aos caprichos necessários; quando sua persuasão não funciona, ela se vale da passionalidade; e até mesmo oferece um pequeno avião ao homem, para que possa "comprá-lo" e tê-lo a seu lado:

> — Mas e então — ela disse: — você vai aceitar meu presente?...
> — O avião?
> — É.
> — Eu nem sei pilotar esse troço, Edna.
> — Aprende. Eu pago o curso para você.
> — Escuta: você está querendo me comprar?...
> — Por que não? Não se compra tudo hoje?
> (VILELA, 1994, p. 18).

Entendemos que Edna, no que se refere ao relacionamento amoroso, reúne todos os atributos e nuances de atitudes das demais mulheres das narrativas de Luiz Vilela, com o que podemos destacá-la como um ponto de amálgama da representação feminina na obra do escritor Vilela.

Por seu lado, Edna também não deseja deixar o homem que quer, mesmo quando ele já está a caminho de uma nova vida. Ela diz: "[...] Eu não te darei trégua nunca mais. Onde você estiver agora, eu também estarei. Serei como sua sombra. E te digo uma coisa: será mais fácil você se livrar de sua sombra do que se livrar de mim" (VILELA, 1994, p. 71). Em seu momento de desespero a personagem novelística passa a ser

irracional. Fica subtendido que a única coisa que realmente deseja naquele momento é ter o homem que considera sua propriedade sem medir as consequências. Tal comportamento extremado se assemelha ao da personagem do conto “Vazio”, em que a mulher perde o controle quando não obtém o que quer.

Além da passionalidade da mulher podemos observar em seu jogo de emoções o momento em que ela é destratada pelo homem e, mesmo assim, permanece tentando convencê-lo a ficar com ela.

> — Estava tendo um pesadelo?
> — Não, mas agora estou.
> — Educado, hem?...
> [...]
> — Você não ia embora?
> — Decepcionado?...
> — Você não ia?
>
> (VILELA, 1994, p. 9).

Mesmo a postura resignada da personagem da novela difere das personagens anteriores da obra de Vilela, pois agora temos uma mulher rica, instruída, determinada etc., “[...] uma mulher jovem, bonita, rica, a dona de uma butique...” (VILELA, 1994, p. 12). É o contrário das duas mulheres dos contos “Nosso fabuloso tio” e “Nosso dia”, que são completamente dependentes do marido, pois Edna não possui nenhuma dependência material daquele homem. Assim, suas características permitem um desfecho imprevisível à novela.

A personagem Edna se aproxima das mulheres de outros romances de Vilela, tanto Graça quanto Vanessa, pela sua falta de pudor ao se relacionar sexualmente com os homens e pela escolha que faz ao final da narrativa. Elas optam por deixar os seus parceiros e seguir sua vida. De forma austera e orgulhosa, como as personagens Edna e Graça, ou de forma inconseqüente, como Vanessa.

> — Eu já vou – ela disse.
> Ajeitou no ombro a alça da bolsa, jogou num gesto rápido o cabelo para trás, e estendeu-lhe a mão:
> — Adeus, Max. Seja feliz.
> — Você também.
> Ela se foi, num passo firme e elegante.
> Dessa vez, ele pensou, ela não voltará...
> Não, ela não voltou. (VILELA, 1994, p. 74).

Ao empreendermos este estudo, move-nos a crença de que, em sua obra, Luiz Vilela é capaz de criar uma personagem feminina que amálgama todas as características das demais mulheres, presentes em seus trabalhos.

Assim, a principio, nos propomos três questões a serem analisadas. A primeira tem um caráter mais geral, no escopo da obra vileliana, e as outras duas centradas em nosso *corpus*.

- Quais as características marcantes nas personagens femininas no decorrer da escrita de Vilela?
- Quais características a personagem Edna incorpora das outras mulheres?
- De que forma a personagem da novela de 1994 utiliza-se dessas características?

Objetivo geral

- Identificar de que modo a personagem feminina Edna, de *Te amo sobre todas as coisas*, amalgama todas as características das demais mulheres presentes na obra de Luiz Vilela.

Metodologia

Nossa pesquisa será do tipo descritiva. Com uma abordagem multiperspectiva, em que englobaremos as perspectivas histórica, o discurso do feminino e a configuração de classe. Buscamos, dessa forma, uma percepção da personagem feminina em seu contexto sócio-histórico. Nossa atenção se volta para a situação e comportamento das mulheres na obra de Vilela, percebendo nela uma trajetória das mudanças culturais da sociedade cristã-ocidental na segunda metade do século XX.

Nessa pesquisa, trabalharemos com a obra **Te amo sobre todas as coisas**, do ficcionista mineiro Luiz Vilela. A escolha tanto da obra quanto do autor se deve à apresentação do feminino disseminada ao longo de várias das narrativas do escritor. Cristina Costa menciona de que forma se dá a apresentação do feminino na arte brasileira:

> [...] a figura feminina na arte brasileira surge como uma imagem idealizada, da qual fazem parte atributos diversos, como beleza física, conformação saudável, formas generosas e maternais, um rosto meio sorridente, pureza que, quando não revelada pela

> composição pictórica, vinha inscrita nas faixas em latim que compunham os florões como bandeiras de procissões. Recatadas, as imagens tinham os olhos baixos, quando não os dirigiam ao observador; majestosas, apresentavam a cabeça coberta por coroa; amorosas. (COSTA, 2002, p. 76).

Vilela trabalha suas personagens inserindo-as nos mais variados contextos. Dessa forma, vislumbramos diferenças comportamentais que as personagens adotam para se adaptarem as atmosferas propostas. Mesmo quando inseridas em uma situação recorrente como a relação amorosa existe a escolha, por parte da mulher, de que atitude será adotada. Muito embora o que ela seja decorra do contexto social, histórico e cultural que a envolve.

Segundo a estudiosa francesa Simone de Beauvoir, em *O Segundo sexo: A experiência vivida* (1949): "Ninguém nasce mulher: Torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino" (BEAUVOIR, 1980, p. 9).

Tal conduta foi abordada pela Beauvoir em seus estudos. Em sua obra *O segundo sexo: fatos e mitos*, (1949), afirma que: "[...] Todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade" (BEAUVOIR, 1986, p. 11).

A partir da atitude tomada pela figura feminina dentro do contexto é que poderemos dizer se a personagem optou por se fazer mulher ou não. Historicamente, segundo a estudiosa francesa, a mulher sempre foi vista como o outro, principalmente no que se refere à relação entre homem e mulher, já que a fêmea era vista como o outro diante do absoluto, dentro de uma sociedade patriarcal: "A mulher determina-se e diferencia-se em relação homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro" (BEAUVOIR, 1986, p. 14).

Algumas das posturas adotadas pelas mulheres no decorrer da história e relatados pela estudiosa francesa, podem ser interpretados como atos de *submissão***.** Entendemos esse termo como a impossibilidade da mulher de existir sem o homem. Suas atitudes, modo de vida e decisões serão determinadas pelo homem. A inexistência da vontade própria da mulher, no decorrer da história, é afirmada pela própria estudiosa:

"[...] O homem é pensável sem a mulher. Ela não, sem o homem. Ela não é senão o que o homem decide que seja" (BEAUVOIR, 1986, p. 14).

Essas condutas históricas podem ser vislumbradas nas mais variadas obras literárias. Contudo, em Luiz Vilela, temos uma riqueza de atitudes femininas que não se enquadram, apenas, na submissão histórica. Podemos ler, no contista mineiro, muitas outras faces que uma mulher pode assumir.

A temática do feminino é abordada, na fortuna crítica de Vilela, através dos estudos das relações conjugais, da sexualidade e do amor. Nosso propósito é, a partir de alguns desses estudos, consolidar nossa primeira impressão, de que, embora Vilela retrate as relações entre homem e mulher de forma recorrente em sua obra, os desfechos de cada narrativa são, contudo, imprevisíveis, em especial porque cada personagem feminina é muito particular, e elas são muito diferentes entre si.

Alguns trabalhos acadêmicos sobre a obra de Vilela se voltam – ao menos em parte – para aspectos do feminino, tais como a dissertação de Paula Vaz, *Configurações do Amar: As afetividades em Luiz Vilela* (2007). Esse trabalho trata as diferentes formas de amor na obra de Vilela. E destaca as diversas abordagens existentes na obra do autor:

> A confirmação das múltiplas abordagens da temática amorosa no universo ficcional de Vilela se evidencia, ainda, quando comparamos dois blocos temáticos desta dissertação. Em "Nosso Dia" e "Por Toda a Vida" o ideário romântico é ridicularizado diante de uma vida conjugal amesquinhada. Dessa forma, a indissolubilidade dos vínculos, sustentada ainda hoje pelo casamento católico, significa clausura, infelicidade. Entretanto, a transitoriedade desses mesmos vínculos possibilitada por arranjos afetivos menos convencionais aponta para a nostalgia de uma estabilidade perdida em "Numa Cidade Estrangeira" e "Amor". (VAZ, 2007, p. 149).

Paula Vaz trabalha como a mulher se comporta diante dos amores que lhe são oferecidos e apresenta ambientes conjugais distintos, alguns de absoluto cárcere da liberdade feminina, mas verifica, também, a transitoriedade dos vínculos conjugais.

Parte da tese de Rauer, *Faces do conto de Luiz Vilela* (2006), contempla o relacionamento entre homem e mulher. Aqui também temos que a mulher figura em diversas modulações:

> Em seus romances e em suas novelas, Luiz Vilela abordou, sob vários aspectos, o conflito homem-mulher que estamos analisando na sua contística. Os romances ***O inferno é aqui mesmo*** e ***Graça*** e a novela ***Te***

> ***amo sobre todas as coisas*** têm nos relacionamentos de casal um de seus temas centrais. São histórias, todas, cujos fechos são melancólicos. Os romances ***Os novos*** e ***Entre amigos*** também apresentam facetas do tema, no palimpsesto de reescrituras que o escritor desenvolveu. (RAUER, 2006 p. 140. grifos no original).

Outro estudo que aborda a mulher na obra do autor mineiro pode ser encontrado no livro *O diálogo da compaixão a obra de Luiz Vilela*, (2000), de Wania de Sousa Majadas. Nesse livro Majadas faz uma abordagem mais centrada um casal Epifânio e Graça, do romance **Graça**. Temos uma leitura que apresenta a personagem feminina sob aspecto ingênuo. A autora apresenta, também, em seu trabalho, uma mulher que tem um sentimento quase de devoção pelo seu parceiro:

> Ele gosta mesmo é de contar historias, que não sabemos até que ponto são verdadeiras, pois ele pode estar querendo apenas impressionar a sua querida bacante. Ou pode não ser nada disso, embora Graça não pense assim, pois ela acredita em todas as historias dele, por mais fantasiosas que pareçam. Como, por exemplo, a hilariante historia da *Nova Hóstia.* (MAJADAS, 2000, p. 106).

O romance trabalhado pela autora dá à personagem Graça diversos aspectos. Tal fato abre um leque de possibilidades de exploração das mais variadas faces em uma mesma mulher. O autor mineiro não só cria personagens muito peculiares em toda sua obra como dá várias faces a essas personagens em um só escrito.

A partir de diversos estudos visualizamos as mais variadas personagens, com características particulares, mas que mesmo assim permitem associação entre si. Dessa forma, buscamos uma personagem que possa conter em si todas essas particularidades.

Para tal análise propomos a personagem Edna, da novela *Te amo sobre todas as coisas*, como amálgama das demais mulheres vilelianas. Para que possamos embasar nossa proposição iremos utilizar algumas das personagens de contos e romances do autor mineiro e traçar uma rede que possa convergir com a protagonista da novela de 1994.

Para esse paralelo foram escolhidos os contos “Catástrofe” de *A cabeça* (2002); “Nosso fabuloso” tio e “Cadela” de *O fim de tudo* (1973); “Nosso dia” e “Vazio” de *Tremor de terra* (1967) e as personagens Graça e Vanessa dos romances **Graça** (1989) e *O inferno é aqui mesmo*, (1979) respectivamente.

Com tal análise nos dispomos a apresentar não apenas as características de submissão das mulheres, mas as possibilidades de dominação que lhe são atribuídas na

obra de Vilela. Essa dominação normalmente se dá através dos muitos mistérios que a mulher possui, segundo postula Beauvoir:

> De todos os mitos nenhum se acha mais enraizado nos corações masculinos do que o do "mistério" feminino. [...] um homem que não "compreende" uma mulher sente-se feliz em substituir uma insuficiência subjetiva por uma resistência objetiva; ao invés de admitir sua ignorância reconhece a presença de um mistério fora de si. (BEAUVOIR, 1986, p. 314).

Por não entender a mulher e buscar subestimá-la, o homem inconscientemente lhe dá poder. Esse poder, na obra de Luiz Vilela, a faz dominar o homem, em muitas das suas narrativas.

Para o texto da dissertação está prevista, a priori, a seguinte estrutura:

Em um primeiro capítulo, introduziremos e discorreremos das teorias do feminino, abordagens teóricas e sociológicas fazendo uma interligação com as personagens da ficção.

No segundo momento elaboraremos uma tipologia do feminino, para que tenhamos um quadro melhor definido onde cada personagem poderá ser enquadrada.

O terceiro capítulo, apresentaremos diversas personagens femininas de Vilela, enquadrando-as conforme a tipologia que desenvolvermos.

Em um quarto capítulo, estudaremos a personagem Edna, elaborando um perfil comportamental da personagem, apresentando suas características, de modo a comprovarmos que a cada momento ela se assemelha sucessivamente com cada uma das demais mulheres de Vilela, sendo assim uma cristalização da visão do feminino em Luiz Vilela, feminino que surge em toda a sua complexidade e ambiguidade.

Por fim, faremos as considerações finais, colocaremos as referências bibliográficas e, se for o caso, incluiremos anexos e apêndices.

Referências

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo:** Fatos e Mitos. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

_____. **O segundo sexo**: A experiência vivida. Trad. Sérgio Milliet. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

COSTA, Cristina. **A imagem da mulher**: um estudo de arte brasileira. Rio-São Paulo: Senac, 2002.

MAJADAS, Wania S. **Diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela.** Uberlandia: Rauer Livros, 2000.

RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. **Faces do conto de Luiz Vilela**. Araraquara, SP, 2006. 2 v. xiv, 547 f. Tese (Doutorado, Estudos Literários) – FCL-Ar, Unesp. Disponível em < http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa /DetalheObraForm.do?select_action.=&co_obra=91329 >, acesso em: 7 maio 2009.

VAZ, Paula Gerez Robles Campos. **Configurações do amor**: as afetividades em Luiz Vilela. Londrina, PR, 2008. 207 f. Dissertação (Mestrado, Letras) – UEL.

VILELA, Luiz. Cadela. In: _____. **O fim de tudo**. Belo Horizonte: Liberdade, 1973. p. 185-192.

_____. Nosso dia. In:_____. **Tremor de Terra**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1978. p. 41-42.

_____. Nosso fabuloso tio. In:_____. **No bar**. Belo Horizonte: Liberdade, 1973. p. 129 -133.

_____. **O inferno é aqui mesmo**. 2. ed. São Paulo: Círculo do livro, 1988.

_____. **Te amo sobre todas as coisas**. Rio de Janeiro: Racco, 1994.

_____. Vazio. In:_____. **Tremor de Terra**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1978. p. 113-114.

_____. Catástrofe. In: _____. **A Cabeça**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 85-92.

A AUTOINTERTEXTUALIDADE NA OBRA FICCIONAL DE MIA COUTO

Ana Cláudia da Silva (CNPq)
UNESP

Em maio de 2010, concluímos nossa tese de Doutorado, intitulada “A autointertextualidade na obra ficcional de Mia Couto: história, crítica e análise”. Nosso objetivo, aqui, é dar notícias do desenvolvimento e conclusão desa investigação.

Nosso objetivo, na tese, foi investigar as relações de autointertextualidade na obra ficcional de Mia Couto, nomeadamente as estabelecidas entre o conto “Nas águas do tempo”, do volume *Estórias abensonhadas* (COUTO, 1996) e o romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (COUTO, 2003). Entendemos, com Maria

Célia Leonel, que o termo autointertextualidade designa as relações de "intertextualidade restrita, que concerne a relações intertextuais entre textos do mesmo autor" (LEONEL, 2000, p. 64).

Elegemos como fio condutor dessa análise o conceito de cronotopo, de Bakhtin (1998), no qual tempo e espaço imbricam-se numa mesma unidade temática. Seguindo a pista dada pelo título do romance (*Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*), abordamos especificamente, nos textos que constituíram nosso *corpus* de análise, os cronotopos do rio e da casa.

Antes, porém, preferimos fazer uma incursão pela historiografia literária moçambicana, a fim de entendermos qual o lugar ocupado por Mia Couto na literatura de seu país. Entendemos que há ainda um longo caminho a ser traçado, no sentido de se estabelecer uma tradição ou uma linha de continuidade dessa literatura. Nossa análise das contribuições de alguns autores que propuseram ou ajudaram a problematizar o pensamento sobre a história da literatura moçambicana restringiu-se aos textos de autores que ou estão publicados no Brasil ou encontram-se nas bibliotecas universitárias do país, especialmente os trabalhos de Manuel Ferreira (1987), Fátima Mendonça (1988), Manoel de Souza e Silva (1996) e Pires Laranjeira (1995; 2001). As iniciativas desses autores no sentido de delinear uma periodização para a literatura moçambicana, embora não conclusivas, são fundamentais, pois a partir delas é possível delinear os primeiros desenvolvimentos dessa literatura. Concordando com Francisco Noa, que participou do nosso Exame de Qualificação, entendemos que há, em síntese, duas fases nessa literatura: a que predece a independência de Moçambique, aos 25 de junho de 1975, marcada por questões ligadas ao contexto colonial, e a fase pós-colonial, na qual despontam temas ligados às circunstâncias de surgimento e constituição do jovem país.

Iniciando pela poesia em 1983, a obra de Mia Couto destaca-se no cenário da literatura moçambicana, não só pela sua amplitude, mas pela qualidade literária das criações do autor e pela projeção que, a partir dela, ganhou fora dos limites da nação.

Entendemos que a contribuição primeira e mais evidente da obra de Mia Couto para a literatura moçambicana é a busca de uma dicção própria, local. Para isso, Couto procura recriar o léxico, a sintaxe e inserir, nos textos escritos, alguns procedimentos que subsistem no mundo da oralidade, tais como as formulações proverbiais. As culturas que subsistem na oralidade, em Moçambique, têm uma presença constante na obra do autor, que delas resgata elementos – histórias, mitos, crenças etc. – com os quais tece enredos que transitam entre o realismo e o inusitado das situações,

permeados, sempre, de ironia, drama e crítica social, num equilíbrio que permite a abordagem de temas complexos – tais como as guerras, o racismo, a corrupção, o amor, a política e outros – de forma leve e bem humorada. Criatividade e competência literária, aliadas ao gosto de contar histórias e de permutar experiências tanto com o leitor como com outros autores, no diálogo intertextual, fazem da obra de Mia Couto um dos marcos mais importantes do sistema literário moçambicano. Por meio dela, uma identidade moçambicana, híbrida e, certamente, ficcionalizada, vai-se dando a conhecer em todo o mundo, abrangendo um número cada vez maior de leitores.

Na esteira de uma obra cada vez mais divulgada, surgem, também, inúmeros trabalhos críticos, de investigação. Assim, procuramos reunir e conhecer uma parcela dessa crítica - a que inclui os trabalhos acadêmicos monográficos (teses de Doutorado e dissertações de Mestrado) produzidos sobre a obra de Mia Couto no Brasil. Embora tenhamos envidado todos os esforços para reunir a totalidade desses trabalhos até janeiro de 2010, temos a consciência de que o nosso pode ser, ainda, um levantamento parcial. Todavia, conseguimos reunir um *corpus* significativo de 42 trabalhos críticos, que se foi constituindo na medida em que a obra de Mia Couto se tornava mais divulgada. Notamos, neles, que a obra de Couto tem sido abordada preferencialmente pelo viés dos estudos culturais, como se fosse ela essencialmente produto das condições históricas de seu surgimento.

Observamos também que o estudo acadêmico da obra coutiana centraliza-se na região Sudeste do país, que conta com um total de trinta e quatro trabalhos de pós-graduação *lato sensu* sobre o autor. Temos outros três trabalhos na região Sul, dois no Nordeste e um na região Centro-Oeste do país.

Outro dado que chamou-nos a atenção é com relação à circulação dessa fortuna crítica. Verificamos que, no *corpus* que reunimos, somente os trabalhos a partir de 2002 contém alguma referência às teses/dissertações anteriormente desenvolvidas sobre a obra coutiana no Brasil. Até o final de 2001, havia já oito trabalhos dessa natureza publicados no país, mas em nenhum havia referência a outros, o que indica ou a dificuldade de circulação desse material, ou a falta de hábito, entre os pesquisadores de então, de consultar outras teses e dissertações publicadas no país sobre o autor. A baixa circulação dessa crítica fez com que alguns elementos cruciais da literatura coutiana fossem repetidamente abordados nos trabalhos.

O levantamento dessas informações fez-se necessário quando, no decorrer da leitura dos trabalhos que reunimos, percebemos uma insistência/repetição de temas,

abordados, por vezes, com o mesmo referencial teórico, como é o caso da recriação linguística operada por Mia Couto, da aproximação entre a sua escrita e a oralidade moçambicana, do chamado realismo maravilhoso ou fantástico presente nos enredos etc. Tais investigações, refeitas em vários trabalhos, fizeram-nos supor que os pesquisadores brasileiros da obra de Mia Couto não liam os trabalhos uns dos outros.

De certo modo, esse levantamento sobre a circulação da fortuna crítica acadêmica monográfica, brasileira, sobre a obra do autor confirmou, parcialmente, nossa hipótese. Pensamos que, dadas as proporções do país e o fato de que nem todos os pesquisadores dispõem de subsídios financeiros para suas investigações, a circulação dessa fortuna crítica ficou, por vezes, restrita aos trabalhos que se encontravam nas universidades em que se desenvolviam as pesquisas, ou estendeu-se, em vários casos, às universidades situadas na mesma cidade em que as teses e dissertações foram desenvolvidas.

Considerando, porém, o crescente acesso eletrônico às teses e dissertações por meio das bibliotecas virtuais das universidades, as dificuldades que elencamos poderiam ser superadas, desde que o pesquisador tivesse os meios e o tempo suficiente para tal. O fator tempo é principalmente mais impeditivo no caso dos Mestrados, que, atualmente, contam com apenas dois anos, em média, para que o aluno curse os créditos, faça sua pesquisa e redija a dissertação. Observamos, entretanto, que dos dez trabalhos em que não há alguma referência ao tipo específico de trabalho investigativo que vimos abordando, 50% apenas são dissertações de Mestrado. Os outros 50% são teses de Doutorado, para as quais o prazo de conclusão não constitui impedimento para a limitação de fontes bibliográficas.

Finalmente, chegamos, por fim, à análise daquilo que constituiu nossa hipótese de trabalho: a existência de uma relação autointertextual entre o conto “Nas águas do tempo” (COUTO, 1996) e o romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (COUTO, 2003). Essa relação pode ser evidenciada nos motivos composicionais do tempo, abordados a partir do conceito de cronotopo.

A análise dos cronotopos do rio e da casa nos dois textos permitiu-nos afirmar que essa relação autointertextual, se não esteve conscientemente presente no processo de criação dos textos, pode ser positivamente apreendida durante a leitura dos mesmos. Os dois textos aproximam-se não apenas pela repetição de temas e motivos literários, mas pelo sentido dado a esses elementos, por meio dos quais podemos apreender com mais profundidade, e sem os excessos de uma leitura exótica e estereotipada, os

diferentes tempos e espaços que se imbricam na realidade e na literatura de Moçambique. O diálogo entre essas diferentes instâncias, isto é, entre as diferentes culturas que compõem o retrato do país na atualidade, é imprescindível para a configuração de uma identidade literária nacional.

As duas narrativas com que trabalhamos apontam para uma travessia iniciática: do menino, no conto; do jovem, no romance. Ambas as personagens devem tornar-se mediadoras entre os tempos passado e presente, tecendo o fio que ata modernidade e tradição - esta ressignificando, dando sustento e sentido àquela. A transcriação literária das culturas moçambicanas que subsistem na oralidade, vertendo-as não simplesmente em escrita, registro, mas em literatura, criação, *poiesis,* é um traço fundamental que tem marcado toda a obra de Mia Couto. Várias personagens coutianas que fazem uma transição entre culturas diversas, tornando-se elas mesmas um território de misturas, essencialmente híbrido: temos em Muidinga um leitor e reconstrutor da trajetória de Kindzu; em Tizangara, os fatos são narrados por um tradutor; Marianinho psicografa as cartas do avô; Mwadia lê as cartas do passado e as incorpora. Essa recorrência, na obra coutiana, de processos de "tradução de universos" nos autoriza a dizer que a função da autointertextualidade no processo criativo de Couto não é "repetir" o que já fora sinalizado no conto, mas reelaborar, pela dilatação e complexidade pertinentes ao romance, um dos pilares de seu projeto literário, que é essa "missão" que se atribui o autor de verter o tradicional na modernidade, a África no mundo ocidental europeizado, traduzindo um certo Moçambique, poeticamente plasmado, para leitores que se espalham pelo mundo afora e que, como nós, retornam das histórias de Mia Couto mais profundamente humanizados - processo que constitui, afinal, o sentido último de toda literatura.

Referências

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. Formas de tempo e de cronotopo no romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. 4. ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 211-362.

COUTO, Mia. *Raiz de orvalho*. Maputo: Tempográfica, 1983.

_____. Nas águas do tempo. In: _____. *Estórias abensonhadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

_____. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Ática, 1987.

LARANJEIRA, Pires. Mia Couto e as literaturas africanas de língua portuguesa. *Revista de Filología Románica*, n. II, Anexos, p. 185-205. 2001. Disponível em: <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fll/0212999x/articulos/RFRM0101220185A.PDF> . Acesso em: 16 jan. 2009.

_____. Moçambique: periodização. In: _____. *Literaturas africanas de língua portuguesa.* Lisboa: Universidade Aberta, 1995a. p. 309-319.

LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa*: *Magma* e gênese da obra. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MENDONÇA, Fátima. Para uma periodização da literatura moçambicana. In: _____. *Literatura moçambicana:* a história e as escritas. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988. p. 33-45.

SILVA, Manoel de Souza e. Apropriação/Expropriação. In: _____. *Do alheio ao próprio*: a poesia em Moçambique. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. p. 13-25.

EM BUSCA DO TEMPO PASSADO: LE CLÉZIO E PROUST

Ana Luiza Silva Camarani

Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – UNESP - Araraquara

O título da obra de Le Clézio, *Révolutions* (2003), diz respeito à evolução do tempo que deixa no passado períodos completos, acabados, indicadores da finalização de um ciclo; nesse sentido, configura-se como um signo característico da época moderna e de suas grandes mudanças. Também sob essa perspectiva, mas considerando o duplo significado da palavra “revolução”, o autor recupera três revoluções sociopolíticas: a Revolução Francesa, a revolta dos escravos marrons e a Guerra da Argélia -, trazendo o passado para o presente da narrativa e alimentando-a com uma consistência histórica importante. Temos então, em *Révolutions*, primordialmente uma

memória histórica, enquanto a obra de Proust estrutura-se em torno da memória individual, configurando-se como auto-ficção. Como Proust, porém, Le Clézio traz à tona a história passada da família, incluída nos movimentos sociais e políticos de diferentes épocas. Além da memória, outros pontos permitem estabelecer a dialogia que o autor contemporâneo estabelece com a obra de Proust, *À la recherche du temps perdu*: a presença da xícara de chá no momento do despertar das primeiras lembranças e a importância dos nomes dos lugares na revelação da memória. A partir desses elos sutis, mas explícitos, com a tradição literária, Le Clézio reitera procedimentos formais e temáticos que lhe são característicos: a organização do texto em torno da palavra oral, da figura de um contador de histórias, no caso do personagem "tia Catherine" que extrai de suas lembranças, durante e depois do ritual da degustação do chá, a história da família avidamente absorvida pelo protagonista Jean Marro; e o tema do paraíso perdido, ligado ao mito das origens, que ao mesmo tempo em que remete à origem mauriciana dos ancestrais do autor, refere-se ao passado de Catherine no "paraíso de Ebène", durante o período colonial da Ilha Maurício.

Memórias do passado

A figura do contador de histórias compõe um personagem frequente nas obras de Le Clézio resgatando, assim, o que Benjamin chama de "forma artesanal de comunicação", em que permanece não só a oralidade, como também "o dom de ouvir" (1985, p. 205). O papel de contadora de histórias, em *Révolutions* (2003), é atribuído à tia do protagonista Jean Marro, Catherine Marro, tornando-a a maior responsável pela composição da estrutura do texto, que intercala narrativas de diferentes épocas.

Em sua adolescência em Nice, ao sair da escola, Jean executava o ritual diário de dirigir-se à casa da tia, La Kataviva, nome que supunha oriundo da África, pois sua sonoridade era semelhante *"à tous ces noms de Maurice, qui tournaient dans sa mémoire, venus de son père et à travers lui de ses grands-parents* [...]" (LE CLÉZIO, 2003, p. 13-4). As sonoridades iniciam-se assim pelo que Jean chama de "nomes mágicos", cujo som remete à língua de outros povos, ligados às origens mauricianas de seus ancestrais, como o nome Rozilis, atribuído à grande casa da família, no interior da ilha Maurício, na região denominada Ébène.

A memória de tia Catherine era inesgotável, e a cada vez que Jean a visitava, ela iniciava o relato do passado com a mesma fórmula: "*Autrefois, à Rozilis, quand j'avais*

ton âge ...” (LE CLÉZIO, 2003, p. 23), como se fosse iniciar um conto maravilhoso. Cega, idosa e solitária, escolhera Jean para entregar sua memória portadora de tesouros inexauríveis.

A questão da cegueira de Catherine já foi apontada e amplamente discutida por Anoun (2005, p. 37-47), que assinala a utilização do personagem cego na literatura como uma figura excepcionalmente determinada e superdotada, procedimento observado na tragédia clássica que, ao atribuir ao cego faculdades de oráculo, conferia-lhe visão e memorização superiores à média.

Em suas pertinentes observações, Anoun (2005, p. 41) chama a atenção para o fato de a enfermidade do personagem lecléziano não ser completamente negativa, pois é posta a serviço de um passado transfigurado, em uma narrativa na qual tudo que se refere ao presente mostra-se com uma terrificante ausência de motivação e de satisfação pela vida. O passado aparece como o momento privilegiado daquela que, ao perder a visão, perdeu também o gosto pelo mundo atual.

Essa volta ao passado, por meio das histórias que conta ao sobrinho, é realizada, sem dúvida, através da memória voluntária; porém, a aproximação com a experiência do protagonista de Proust, em *Du côté de chez Swann* (1954a), primeiro volume de *À la recherche du temps perdu*, é mesmo sugerida pelo autor de *Révolutions* (2003). Em Proust, como se sabe, a memória involuntária é desencadeada, em um primeiro momento, quando o protagonista, após assinalar serem inúteis os esforços de recorrer à inteligência para evocar o passado, resolve aceitar a xícara de chá oferecida por sua mãe:

> *Mais à l’instant même où la gorgée mêlée de miettes de gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d’extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m’avait envahi, isolé, sans la notion de la cause. [...]Et dès que j’eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante [...], aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre, s’appliquer au petit pavillon donnant sur le jardim [...]; et avec la maison, la ville, [...], la Place [...], les rues [...], les chemins [...].* (PROUST, 1954a, p. 58-60).

Pode-se observar que a visita habitual do protagonista a sua tia Léonie, no texto de Proust, é retomada por Le Clézio, evidentemente em circunstâncias diferentes, mas com elementos tais que permitem apontar a intertextualidade; à questão da memória vem juntar-se o ritual da preparação do chá por tia Catherine. Esse chá tão especial, capaz de desencadear o sonho, aparece unido à memória que recupera o passado no ato

de contar histórias, resgatando, de modo original, componentes primordiais da obra de Proust, e remetendo ao tema comum às duas narrativas: a busca do passado.

Outro elemento de *Révolutions* (2003) que dialoga com *À la recherche du temps perdu* refere-se aos nomes de lugares: Proust (1954a, 1954b) dedica a terceira parte de *Du côté de chez Swann* ("Noms de pays: le nom") e a segunda de *À l'ombre des jeunes filles em fleur* ("Noms de pays: le pays") a essa questão. No primeiro livro, em sua evocação do passado, o narrador assinala o prazer de ler os prospectos das companhias ferroviárias, o que fazia seu coração palpitar; o horário de partida era como um "signo misterioso" a partir do qual as horas desviadas não transcorreriam mais em Paris, mas em uma das cidades por onde o trem passava e entre as quais era permitido fazer uma escolha.

Se Balbec, por exemplo, mesclava no narrador "*le désir de l'architecture gothique avec celui d'une tempête sur la mer*" (PROUST, 1954a, p. 448), ao pensar em Fiesola ou Florença, no norte da Itália onde deveria passar a Páscoa, surgia imediatamente a imagem da primavera plena de raios de luz, perfumes e cores: "*car l'alternance des images avait amené en moi un changement de front du désir et [...] un complet changement de ton dans ma sensibilité.*"(PROUST, 1954a, p. 449).

Os "nomes mágicos", em *Révolutions* (2003), eram aqueles que brotavam das palavras de tia Catherine ao falar sobre o passado, na ilha Maurício, com a enumeração que fazia, por exemplo, dos nomes de rios; esses nomes, oriundos de um lugar e um tempo mágicos reportam-se ao espaço da ilha onde os Marro viviam "*comme des Robinson*." (LE CLÉZIO, 2003, p. 111).

De modo semelhante à estrutura de *As mil e uma noites*, a história do passado é retomada a cada dia por tia Catherine, recriando o espaço e o tempo paradisíacos de Rozilis, de Ébène, de toda a Ilha Maurício. Se Jean deixava de visitá-la por alguns dias, não tinha importância, pois a tia continuava sua frase como se ele tivesse se ausentado apenas por poucos minutos; ou retomava o assunto com uma pergunta: "*Est-ce que je t'ai dit que j'avais appris à parler aux plantes ?*" (LE CLÉZIO, 2003, p. 243). E Jean sentia-se bem em escutar mais essa história, no apartamento bem no alto do edifício, "*comme hors du temps*". (LE CLÉZIO, 2003, p. 244).

No presente, as notícias que Catherine ouvia no rádio deixavam-na furiosa, como era o caso das informações sobre a Guerra da Argélia (1954-1962), que traziam a sua memória as duas Grandes Guerras:

> *“Des guerres, j’en ai trop vu, disait-elle. Celle de 1914 m’a pris mon frère, celle de 1940 ma soeur, qui est morte parce qu’il n’y avait plus rien à manger à Paris.” Elle croyait au droit des peuples à disposer d’eux-mêmes, elle détestait l’impérialisme anglais et le colonialisme français.* (LE CLÉZIO, 2003, p. 243).

Colônia francesa desde 1715 quando obteve o nome de Isle de France, a ilha Maurício, localizada no Oceano Índico, esteve sob o domínio primeiramente da Holanda (1598-1710), depois da França (1715-1810) e, finalmente da Inglaterra (1810-1968); devido às constantes imigrações, é uma sociedade composta por diferentes raças, culturas e religiões, onde convivem habitantes de origem africana, indiana, européia e chinesa, originando um multiculturalismo já descrito por Le Clézio em *Le chercheur d’or* (1985) e *La Quarantaine* (1995). É para lá que Jean Eudes Marro, ancestral de Catherine e Jean Marro, se dirige para morar definitivamente, depois da Revolução Francesa, no ano de 1798.

A auto-ficção

Jenny (2003) esclarece ter esse termo evoluído bastante desde que foi cunhado pelo escritor Serge Doubrovsky em 1977 e propõe uma dupla definição do procedimento ao assinalar que a auto-ficção aparece como um desvio fictício da autobiografia. Um primeiro tipo de definição seria estilístico, referindo-se ao fato de que a metamorfose da autobiografia em auto-ficção se atém a certos efeitos decorrentes do tipo de linguagem utilizado. Um segundo tipo poderia ser caracterizado como referencial, a autobiografia transformando-se em auto-ficção em função de seu conteúdo, e da relação do conteúdo com a realidade.

Em seu artigo, Jenny (2003) aponta a obra de Proust como uma auto-ficção do segundo tipo, considerando: a existência de uma tríade identitária, autor-narrador-personagem, sugerida no texto; a questão de autor e personagem terem passado a vida no aprendizado da profissão de escritor; o fato de terem frequentado lugares análogos na área urbana de Paris - mais propriamente na região denominada Île-de-France -, e na costa normanda, de serem os dois caracterizados por um mesmo tipo de sensibilidade e fragilidade afetiva e de terem vivido em um meio familiar análogo.

Em Proust, um grande painel social emana da memória involuntária do narrador, que resgata a *belle époque*, mostrando as mutações em curso, por meio da evolução dos personagens que expõem a reviravolta dos valores e dos poderes; o autor evoca um

universo social que oscila da mansão aristocrata ao salão burguês, representando as transformações radicais da sociedade francesa que frequentara no passado. Ao fazer sua aprendizagem na vida mundana, o narrador dirige, muitas vezes, a essa sociedade um olhar ora cruel, ora irônico. Nesse contexto, o caso Dreyfus ocupa um lugar importante: embora defensor da causa de Dreyfus, Proust conservará uma arguta lucidez sobre o comportamento ou os erros dos diversos partidos políticos; e também não deixa de colocar na fala de seus personagens propostas que evidenciam a presunção arrogante de alguns deles, bem como as possíveis oscilações sociopolíticas, que compara a um caleidoscópio.

> *Ces dispositions nouvelles du kaléidoscope sont produites par ce qu'un philosophe appellerait un changement de critère. L'affaire Dreyfus en amena un nouveau, [...]. Qu'au lieu de l'affaire Dreyfus il fût survenu une guerre avec l'Allemagne, le tour du kaléidoscope se fût produit dans un autre sens.* (PROUST, 1954b, p. 517).

O caso Dreyfus, como se sabe, caracterizou-se como uma crise política que, de 1896 a 1899, dividiu profundamente a opinião pública e engendrou uma crise nacional: a opinião dividiu-se em dois campos antagonistas em relação ao assunto da culpa ou da inocência do capitão Alfred Dreyfus, condenado erroneamente por espionagem em favor da Alemanha.

Diante da evidente determinação do governo em deixar o caso perder sua importância, Émile Zola decide alertar os franceses e publica, em janeiro de 1998, uma carta aberta ao presidente da República, intitulada *J'accuse*, denunciando a recusa de se fazer justiça por parte do exército, de políticos e magistrados. Zola é condenado por difamação, não sem antes se ver acompanhado por um grande número de escritores e artistas, entre os quais Marcel Proust, do qual se tem registro de um encontro com Dreyfus, em 1806, após sua reabilitação. Em vários volumes da *Recherche* Proust trata do assunto, criando uma polifonia que inclui as diferentes opiniões dos mais diversos personagens. Dessa forma, ao voltar-se para seu próprio passado, que inclui sua família e suas relações, Proust traz à tona os acontecimentos da época, sejam sociais ou políticos, que vivenciou.

Memória histórica

Nascido em Nice em 1940, filho de pai inglês e mãe bretã, ambos originários da Ilha Maurício, Le Clézio transfigura em *Révolutions*, como já o fez em outros livros,

vários traços autobiográficos, a começar pela existência do adolescente Jean Marro na época e na cidade de origem do escritor. Mais do que isso, segue os traços de seus antepassados, caracterizando uma busca de suas origens longínquas, indo, portanto, bastante além no tempo e nos acontecimentos em relação à busca proustiana de seu próprio passado.Os traços autobiográficos mesclam-se, assim, não apenas a elementos ficcionais, mas também, a elementos históricos consistentes e notórios, ultrapassando o que se convencionou denominar auto-ficção.

De fato, Le Clézio opta por mostrar um vasto quadro histórico e político, descrevendo algumas revoluções do passado, às vezes bastante remoto, evocadas nas histórias da tia e que fazem eco à guerra de independência da Argélia, sobretudo no final dos anos 50 e início dos 60 do século XX, no presente do protagonista.

Sabe-se que a presença francesa na Argélia não se reduziu à concentração de uma minoria de pioneiros nas cidades ou em grandes plantações; os *pieds-noirs* (franceses de origem européia) ali se instalaram, ligando-se devotadamente ao país e não compreenderam bem a intensidade das reivindicações nacionalistas nos meios árabes e berberes que, em razão da forte explosão demográfica, se encontravam em uma situação de empobrecimento crescente. A insurreição da Argélia repercutiu na França como uma das mais longas e dolorosas guerras de independência, quando os argelinos insurgidos desencadearam uma guerrilha urbana e rural, coordenada pela Frente de libertação nacional (FLN): "*La guerre rôde. Elle est lá, partout autour, cachée, mais par instants elle brille de ses yeux de louve.*" (LE CLÉZIO, 2003, p. 128).

Essa guerra é trazida para o romance não apenas por meio das conversas de Jean com Tia Catherine, mas também mediante sua convivência com os colegas:

> *Parfois il retrouvait ses camarades, après avoir marché pendant des heures. Ils parlaient politique. Ça aussi était une activité reconnue. Drosde était un héros, une tête brulée. [...] Certains après-midi, au lieu d'aller en classe, il allait à des rendez-vous mystérieux dans la banlieue, du cu côté de l'aéroport, là où étaient les bidonvilles des travailleurs immigrés. Il convoyait des fonds pour le FLN.* (LE CLÉZIO, 2003, p. 134).

Enquanto Drosde mantém suas atividades na França, Santos parte para a frente de batalha e "*Jean ne l'avait jamais revu.*" (LE CLÉZIO, 2003, p.98).

Como aponta Salles (2006) ao chamar a atenção para o contexto histórico da obra, o autor de *Révolutions* (2003) apresenta testemunhos da engrenagem da violência. Assim, a guerra da Argélia e seus efeitos são mostrados de várias formas: por um

narrador heterodiegético, pela focalização variada (GENETTE, 1972) e ainda pelo "caderno de cristais" de Jean – denominação dada pelo professor de francês ao trabalho que solicitou aos alunos inspirado na famosa metáfora de Stendhal[34], e que consistia em anotar frases de que gostavam; Jean opta por escrever, em um caderno negro, as notícias da guerra da Argélia, estabelecendo, dessa forma, uma lista quantitativa de mortos e feridos.

Os múltiplos pontos de vista constituem uma das formas de narração apontadas por Hutcheon (1991, p. 156) em relação à meta-ficção historiográfica, que problematizam toda a noção de subjetividade, uma vez que "não encontramos em nenhuma dessas formas um indivíduo confiante em sua capacidade de conhecer o passado com um mínimo de certeza".

O procedimento da utilização de diferentes pontos de vista é também adotado por Le Clézio nas passagens de *Révolutions* que relatam episódios da Revolução Francesa, as quais são marcadas no texto, como títulos de capítulos, a começar por "*Juillet 1792*" (LE CLÉZIO, 2003, p. 58), quando Jean Eudes Marro, ancestral do protagonista, ao relatar sua participação na luta, assume o papel de narrador em primeira pessoa, bem como detém a focalização interna, antes atribuída ao protagonista Jean Marro; até o momento, um narrador heterodiegético era o responsável pela narração, sendo substituído por um narrador em segundo grau quando Catherine assumia seu papel de contadora de histórias (GENETTE, 1972).

O próprio personagem, Jean Eudes Marro, não se mostra plenamente confiante em sua memória: "*Si je cherche à me souvenir de tout ce qui est arrivé, chaque événement, chaque détail de cette aventure, cela m'est impossible [...].*" (LE CLÉZIO, 2003, p. 60).

Integrado na Companhia de voluntários do 8º regimento, Jean Eudes Marro recebe ordens de partir para as fronteiras do nordeste, em uma longa marcha através da França, logo, distante de Paris, de onde as notícias chegam: "*On m'avait raconté les événements de Paris, le peuple soulevé comme un seul homme pour jeter à bas le symbole de la tyranie, et l'immense rassemblement qui avait eu lieu au Champ-de-Mars*." (LE CLÉZIO, 2003, p. 64).

[34] "Cristais" é o termo empregado por Stendhal em *De l'amour*, quando, para assinalar como cada prazer proporcionado aparece associado com o ser amado, escreve metaforicamente que ao ser colocado um galho de árvore em uma mina de sal, com o passar do tempo, o ramo estará rodeado de cristais.

Os acontecimentos históricos, narrados de diferentes modos, são, assim, sempre problematizados, isto é, "o público e o histórico, o privado e o biográfico." (HUTCHEON, 1991, p. 128) aparecem entrecruzados nas páginas de Le Clézio.

Ao tomar a resolução de distanciar-se dos efeitos da Revolução Francesa, Jean Eudes deixa a Bretanha com sua jovem esposa Marie Anne e parte para a atual ilha Maurício, então colônia da França e com o nome de Isle de France. O nome do navio, Rozilis, irá inspirar a futura denominação da grande casa familial, o éden perdido; assim, essa volta ao passado por parte do autor, em busca das origens de sua família, resgata parte da história da Revolução Francesa, por meio do olhar de Jean Eudes Marro.

Ao aportarem na ilha Maurício em 1798, Jean Eudes e Marie Anne instalam-se na cidade de Port du Nord-Ouest, perto do mar; em 1802, tomam ciência de um decreto assinado por Bonaparte que restabelece a escravidão nas colônias francesas. A focalização desses antigos relatos, concentrada no personagem Jean Eudes, muda no último relato e fixa-se em Marie Anne, que mostra sua consternação e indignação com as cenas de injustiça e maus tratos dos escravos negros as quais constantemente presencia.

E aqui se anuncia outra revolução, em curtas narrativas intercaladas sob o nome de "Kilwa", denominação do arquipélago e de uma de suas ilhas – Kilwa Kisiwani -, pertencente à Tanzânia, na África Oriental, onde aporta o navio de escravos, antes de se dirigir à Ilha Maurício. Os relatos que compõem essas narrativas são feitos em primeira pessoa por Kiambé, jovem raptada ainda na infância e vendida com escrava.

Kiambé conta que o ano de 1822 foi marcado por muitas revoltas dos escravos, consequentes dos contínuos maus-tratos; um grande número de escravos fugiu e juntou-se aos marrons – como são chamados os escravos fugidos – nas montanhas, sob a liderança de Ratsitatane.

Em 1824 - logo após a revolta dos escravos marrons conduzidos por Ratsitatane, que termina preso e condenado à morte por decapitação, juntamente com alguns de seus companheiros -, a família de Jean Eudes Marro decide deixar a cidade de Port e mudar-se para o interior da ilha, para Ébène, onde construirão Rozilis; nas palavras de Marie Anne, "*afin d'y fonder notre thébaïde et d'y vivre avec nos enfants loin de la corruption et des injustices.*" (LE CLÉZIO, 2003, p. 493).

De fato, Marie Anne propõe elaborarem, por escrito, uma declaração de intenções, assinada pelo casal e pelos filhos já adultos, na qual um dos itens trata

justamente da questão da escravidão: "*Article 3. L'esclavage est et restera prohibé sur toute la propriété de Rozilis, ainsi que toute forme de travail forcé. De même, sera prohibé l'emploi de forçats ou de convicts indiens.*" (LE CLÉZIO, 2003, p. 495).

Vê-se como o paraíso de Ébène – região assim chamada pela presença de uma floresta de ébanos – é constituído, na verdade, como uma utopia, espaço em que os Marro procuraram estabelecer uma situação de vida que consideravam ideal. Espaço e tempo conservados na memória de tia Catherine também como ideais; espaço para onde vai Jean Marro, em 1969, em busca do tempo passado, após a morte de Catherine, a Guerra da Argélia, a Revolução dos estudantes de maio de 1968 e de suas repercussões no México, onde estava, na ocasião, e após a independência da ilha Maurício, também em 1968:

> *Maintenant Jean s'arrête, le coeur battant, la tête pleine de vertige. Il est à l'endroit exact où la vie de Catherine s'est interrompue, comme si elle y avait laissé une partie d'elle-même. Ce jour fatal du 1er janvier 1910, quand avec sa famille elle a été chassée du paradis. [...] il se sent heureux et libre, comme si l'eau du bassin du Bout du Monde l'avait lavé.* (LE CLÉZIO, 2003, p. 521-2).

Ali, o encontro dos rios forma uma bacia de águas profundas nas quais os ébanos mergulham suas raízes; ali se situa o templo das Sete Deusas, primeiro templo construído pelos indianos que desembarcaram em Port Louis; ali ainda se misturam as almas dos escravos marrons caçados pelos soldados ingleses no tempo da revolta de Ratsitatane. Ali é, então, o centro do paraíso perdido da família Marro, a tebaida multicultural que guarda as origens do protagonista de *Révolutions.*

Assim, a busca do tempo passado em *Révolutions* refere-se ao passado individual, familiar e histórico e parece ecoar as palavras de Catherine Marro, quando ensinava a Jean "*que le temps ne compte pas, que c'est une invention des horlogers, un mauvais prétexte.*" E se o protagonista Jean, já adulto, considerava difícil "*jouer le jeu*" (LE CLÉZIO, 2003, p. 362), o escritor J.-M. G. Le Clézio mostra a possibilidade de resgatar o tempo passado pela escritura e, com isso, recuperar as origens.

Referências

ANOUN, A. ***Révolutions* ou l'appel intérieur des origines**. Paris: L'Harmattan, 2005. (Approches littéraires).

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo** : história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro : Imago, 1991. (Logoteca).

JENNY, L. L'autofiction. In: BARRAS, A. **Méthodes et problèmes.** Genève: Université de Genève, 2003. Disponível em: http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html Aceso em: 19 de abril de 2008.

LE CLÉZIO, J.-M. G. **Le chercheur d'or**. Paris: Gallimard, 1985. (Folio).

_____. La Quarantaine. Paris: Gallimard, 1995. (Folio).

_____. **Révolutions**. Paris: Gallimard, 2003. (Folio)

GENETTE, G. **Figures III**. Paris : Seuil, 1972. (Poétique).

PROUST, M. **Du côté de chez Swann**. Paris : Gallimard, 1954a. (Folio).

_____. **À l'ombre des jeunes filles em fleurs**. Paris : Gallimard, 1954b. (Bibliothèque de la Pléiade).

SALLES, M. **Le Clézio, notre contemporain.** Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2006. (Interférences).

RETORNO DO EXÍLIO, MISTICISMO, POBREZA: *PAYS SAN CHAPEAU*, DE DANY LAFERRIÈRE

Andressa Cristina de Oliveira (FAPESP)
Pós-doutoranda – DLM – FCLAr/UNESP

A história recente do Haiti é marcada por períodos de ditadura – em 1949 houve um golpe militar e Papa Doc assumiu o controle do país, deixando-o, posteriormente, a seu filho, Baby Doc. Não concordando com as idéias e atitudes dos Duvalier, muitos intelectuais e artistas deixaram o país – a partir dos anos 60, contava-se cerca de 1 milhão de haitianos exilados. Nos anos 90, Jean-Bertrand Aristide está no poder, há um golpe de estado e subseqüente intervenção americana para realização de eleições. Em 2002, Aristide é deposto. O país entra em uma crise sem precedentes, sendo necessária a intervenção da Força de Paz da ONU chega em 2004. Lembremos também que um terremoto ocorrido recentemente devastou o país.

Nos anos 60, em Porto Príncipe, destacam-se novos movimentos artísticos culturais – o *Haiti Littéraire* (escritores envolvidos com os temas da doçura, do lirismo e da ternura) e o *Spiralisme* (que representava, sobretudo, um estado de espírito – a rebelião contra a ditadura dos Duvalier). Esse período "gerou" os escritores do exílio, que se refugiaram, sobretudo, nos Estados Unidos, no Québec, na França e na África

Dany Laferrière escolheu o Québec para se exilar. Nascido em 13 de abril de 1953, em Porto Príncipe. Passou a infância em *Petit-Goâve* com a avó. Trabalhava no jornal *Petit Samedi Soir*, mas com o assassinato do amigo Gasner Raymond deixou o Haiti em 1976 e passou a viver em Montreal. Lá, conhece o sucesso com a publicação do livro *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*. Trabalhou como roteirista e diretor na adaptação de algumas de suas obras para o cinema. Viveu cerca de dez anos em Miami antes de voltar para Montreal em 2002. *Pays sans chapeau* retrata seu retorno a Porto Príncipe após cerca de 20 anos de exílio.

Ressaltamos que os escritores haitianos que mais influenciaram a obra de Laferrière são Jacques Roumain, Jacques-Stephen Alexis e Marie Chauvet.

A noção de América para Laferrière não abrange somente os Estados Unidos, mas a América como um todo, englobando, além dos EUA, o Québec e o Haiti. Em sua obra, o intruso, o outro, não é a França, mas os EUA, que é um fantasma presente ao longo de toda a narrativa de *Pays sans chapeau*. Misturando ficção e realidade, o autor narra sua volta ao Haiti depois de viver vinte anos no exterior.

Os temas mais recorrentes em sua obra são a escravidão e suas conseqüências, o inferno da cana de açúcar, as dificuldades de relações entre classes sociais, raças e nacionalidades diferentes, o preconceito da cor, a violência das relações entre homens e mulheres, os excessos machistas, o problema social e econômico, e a paisagem com suas singularidades tropicais e heranças coloniais. De acordo com Moreira (2006), "a questão da língua e o desejo de fazer ecoar na escrita do francês o imaginário poético da oralidade crioula aparece como preocupação constante na obra de Laferrière". Ressaltamos que no Haiti a maioria da população é analfabeta, portanto, houve pouca penetração da cultura européia e uma maior preservação da cultura popular

Pays sans chapeau está entre os dez livros que Dany Laferrière escreveu e que constituem sua "*Autobiographie américaine*":

1. *Comment faire amour avec un nègre sans se fatiguer (1985)*
2. *Eroshima (1987)*

3. *L'odeur du café (1991, prix Carbet de la Caraïbe)*
4. *Le Goût des jeunes filles (1992)*
5. *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ? (1993)*
6. *Chronique de la dérive douce (1994)*
7. *Pays sans chapeau (1996)*
8. *La chair du maître (1997)*
9. *Le charme des après-midi sans fin (1997)*
10. *Le Cri des oiseaux fous (2000)*

Segundo Laroche (apud Moreira 2006, p. 43), Laferrière vive a *double scène de la répresentation* – expressa-se numa língua que não é a sua e vive num país que não é o seu. Apesar de sua língua materna ser o crioulo, escreve em francês, pois, segundo o autor, a maioria de seus leitores não conhece o crioulo. Em *Pays sans chapeau* colocou um provérbio em crioulo no início de cada capítulo, com a tradução em francês. A respeito disso, Laferrière afirma na obra *J'écris comme je vis* (2000, p. 5) que:

> *ce livre est écrit à la fois en français et en créole. Le créole existe même quand les personnages s'expriment en français. [...] Le fait est que je me perds dans ce fouillis linguistique. Je suis traversé par différentes langues, par différentes coutumes, par differentes histoires, qui se livrent une guerre incessante pour savoir qui va dominer mon esprit.*

Exemplificamos somente com a tradução de Moreira (2006, p. 112) para o português:

> "De tanto acariciar seu filhote, a macaca o matou".
> "Os mortos não sabem o preço dos caixões".
> "Boca de mulher não conhece domingo".
> "Sabemos e não sabemos".
> "Boi de rabo comprido deve evitar atravessar o fogo".

Em *Pays sans chapeau* o autor nos relata a volta ao país natal, o reencontro com a mãe, a surpresa com as cores locais, as sensações, o calor tórrido, o cheiro dos frutos, as multidões nas ruas, o sentimento de viver situações políticas e econômicas nada agradáveis, como as grandes mazelas sofridas pelos haitianos e, sobretudo, de maneira irônica, a relação do povo com o vodu – os haitianos acreditam que os mortos estão entre os vivos, daí o título da narrativa publicada em 1996 – "país sem chapéu" é para

onde vão os mortos. A narrativa divide-se entre o "país real" e o "país sonhado". Contudo, as questões do exílio, do retorno, do vodu servem como pretexto para abordagem de dois temas centrais: o Haiti e a fome.

Seu olhar é o de alguém que conhece muito bem o lugar, mas é também um olhar distanciado de quem já não pertence mais. Para Moreira (2006), o autor não está mais simbiótico com o seu meio, deu um passo atrás, o que lhe possibilitou o recuo. O fato de ter vivido em culturas diferentes lhe garante isso. Ele nos apresenta um Haiti sem exotismo. Procura escapar da banalização retratando o dia-a-dia de pessoas em um país pobre, numa cidade superpovoada, muita gente nas ruas, sol escaldante, sujeira. A cidade de Porto Príncipe que é retratada é urbana, complexa, complexa, cheia de nuances. As personagens pertencem a diferentes classes sociais. Dany define uma identidade, realizando o contorno do diverso. Não tem a intenção de explicar aquela realidade, só quer registrá-la. A natureza exuberante está presente, ela não é domada, as conversas são entremeadas por mangas que caem. Como numa pintura *naïve*, o autor coloca diante do leitor vários elementos, sem perspectiva, não há ponto de fuga, parece que não há seleção. Dessa forma procura invadir o leitor, intoxicá-lo com seu mundo.

O título refere-se ao mundo dos mortos, como o autor explica junto à dedicatória do livro: *"Pays sans chapeau c'est ainsi qu'on appelle l'au dela em Haiti parce que personne n'a jamais été enterré avec son chapeau"*.

Como já dissemos, o livro é dividido em capítulos que se intercalam em *Pays réel e Pays rêvé.* De acordo com Moreira, *Pays réel* trata da vida, é a sobrevida, não há solidariedade. O Haiti ficou famoso por sua pobreza e coragem na luta pela sobrevivência. Porém, isso é só a superfície. Esses capítulos são compostos de quadros, como *La valise, Le temps, Le taxi, La colline, la nouvelle Maison, Le café, Pays sans chapeau, La petite chambre, la robe grise, les objets, la chose, le vrai repas, du spaghetti, là-bas, un monde clos, la toilette, l'escalier, le voyage, l'habillement, la prière*. Esse acúmulo de quadros é uma marca da oralidade e tem como característica a redundância. Vejamos o prosaísmo de "país real":

> ***A mala***
>
> Ao lado de minha mãe está tia Renée, ereta, branca, frágil. Minha mãe tem aquele sorriso um pouco crispado que conheço tão bem.
>
> - Onde está sua bagagem, pergunta minha mãe antes mesmo de eu beijá-la.

> Sempre os dois pés no chão.
> - Só tenho esta mala.
> - Ah, é! diz minha mãe tentando esconder sua surpresa (tradução de Heloisa Moreira, 2006, p. 122).

Enquanto *Pays réel* é o dia, *pays rêvé* é a noite, misteriosa e mística. Se o dia é dedicado à sobrevivência, ao presente, a noite é dos zumbis, dos fantasmas. Como diz Laferrière: *"Le jour à l'occident, la nuit à l'Afrique*". A África seria o lado mítico, a herança dos antepassados.

> **País sonhado**
>
> Este calor vai acabar me matando. Meu corpo viveu tempo demais no frio do norte. A descida em direção ao sul, esse mergulho no inferno. O fogo do inferno. Estou todo suado debaixo desta mangueira. O cheiro de uma manga madura demais que acaba de explodir perto de minha cadeira quase me deixa zonzo. Algumas folhas amarelas terminam de se decompor na bacia d'água ao pé da laranjeira. Uma água viscosa. Ao longe: o cachorro morto coberto de moscas negras da cabeça aos pés. Esse barulho incessante de moscas zunindo. O jogo de luz faz as moscas parecerem ora negras ou azuis. Trazem-me uma xícara de café bem quente. Eu me preparo para tomar o primeiro gole.
> - Será que esqueceu o costume, Velhos Ossos?
> É preciso oferecer primeiro aos mortos. Aqui, servimos os mortos antes dos vivos. São nossos antepassados. Qualquer morto torna-se subitamente antepassado de todos aqueles que ainda respiram. O morto troca imediatamente de modo de tempo. Ele deixa o presente para alcançar ao mesmo tempo o passado e o futuro. Onde você vive agora? Na eternidade. Lugar bacana! Viro metade da xícara de café no chão nomeando em voz alta meus mortos. (tradução de Heloisa Moreira, 2006, p. 124).

Nos capítulos intitulados *pays rêvé* há um fio narrativo sobre a morte. Percebemos que no Haiti não há fronteiras entre a vida e a morte. É uma presença constante, não é percebida como algo negativo, é complementar à vida. Está ligada à questão do tempo, à permanência das coisas, à presença da pessoa morta na fala dos outros, como se não tivesse morrido. O tema da morte perpassa todo o livro. O narrador transita entre a noite e o dia, a vida e a morte. Ele é convidado a visitar o país dos mortos, sem ter que dar sua vida para isso, é o único que pode fazê-lo. Quem o convida e o guia nessa empreitada é Lucrèce, um *passeur*, um feiticeiro que atravessa a fronteira entre os dois mundos. Contudo, à descrição do *pays sans chapeau*, o país dos mortos, o narrador dedica somente 14 páginas e é descrito da mesma forma que o *pays réel*, em quadros. Assim que volta, quando cruza a barreira para o mundo dos vivos, faz a

seguinte reflexão: *"Je suis maintenant dans le monde réel et je ne vois aucune différence avec le monde rêvé »* (LAFERRIÈRE, 1999, p. 121).

Assim como a religião vodu, a morte está ligada ao conceito de opacidade. Até o narrador demonstra dificuldades para entender esta relação com os mortos depois de ter vivido tantos anos longe. Ao ouvir de seu vizinho Pierre a narrativa de que os haitianos chegaram à lua antes dos americanos, pois gostam de circular no espaço, ele comenta: *"Voilà ce que c'est que d'avoir passe près de vingt-ans hors de son pays. On ne comprend plus les choses les plus élémentaires"* (LAFERRIÈRE, 1999, p. 36)

O narrador nos põe em contato com o dia-a-dia desse povo. Em Porto Príncipe, vê-se a estreiteza das ruas, a magreza do povo, o dilaceramento do país, seu sofrimento.

Moreira (2006, p. 25) afirma que

> apesar de ser difícil conseguir escapar da antiga missão de denúncia e de reivindicação e tentar abster-se do debate social e político, nota-se na literatura haitiana, realizada no Haiti ou fora dele, que ela continua a afirmar sua vontade militante dentro de uma grande diversidade estética. Essa literatura ainda jovem procura achar suas próprias marcas e se livrar de modelos antigos (as feridas históricas e o perigo da representação do exotismo).

Enfim, ao longo da narrativa, percebe-se a intenção do autor de resgatar sua história e, com ela, a de seu país. Entretanto, ele não se preocupa em explicar e tornar transparente para o leitor os aspectos de sua cultura, ele sabe que a opacidade existe e deixa que ela permaneça. É assim que preserva o diferente, o diverso, o inusitado. Aquele mundo já foi seu, já não o é mais. Quando volta ao seu país natal, o narrador entra em contato novamente com esse tempo, o que gera desconfiança, um mal estar de quem não (re)conhece todos os elementos que estão em jogo. Por outro lado, a idéia de que nada mudou também é freqüente. A maior parte do tempo o narrador não se envolve, só observa, não julgando aquilo que vê. Escuta, em vez de falar. São os outros personagens que articulam a sua verdade. Essa dualidade apresentada pelo escritor permite desenvolver um paralelismo entre a impossibilidade de comunicação dos dois países (o *réel* e o *rêvé*) e das duas culturas (a *bossale* e a *créole*). Para Moreira (2006), os *créoles* seriam aqueles que dominam o país real, representam o poder, as estruturas do estado, fazem-se sentir no cotidiano do povo haitiano. Já os *bossales* teriam sua força no país sonhado, quando dão vazão as suas crenças, ao seu poder mítico, à sua forma de resistir. O inimigo não viria mais de fora, seria parte constituinte do país. A viagem do narrador ao país dos mortos seria um mergulho na cultura ***bossale***. Quando volta não

percebe a diferença entre os dois mundos, *pays réel* e *pays rêvé* são dois lados de uma mesma moeda que seguem sem conseguir se comunicar. Seria o Haiti um país cindido em dois? Uma identidade que não está unificada?

Referências

LAFERRIÈRE, Dany. **Pays sans chapeau**. Le serpent à plumes: Paris, 1999.

_____, Dany. **J´écris comme je vis**. Entretien avec Bernard Magnier. Lanctôt Éditeur : Québec, 2000.

MOREIRA, H. C. A. **Traduzindo uma obra crioula: Pays sans chapeau de Dany Laferrière**. 2006. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

OS TANKAS DE WILSON BUENO: TRADIÇÃO E INOVAÇÃO

Cícera Rosa S. Yamamoto (CAPES)
Orientadora: Kelcilene Grácia-Rodrigues
Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMS/Câmpus de Três Lagoas

Introdução

A proposta dessa apresentação é fazer uma leitura de algumas poesias *tankas*, retiradas do livro *Pequeno tratado de brinquedos* (BUENO, 1996) e destacar as relações da poesia *tanka* tradicional com os *tankas* contemporâneos de Wilson Bueno, explorando dentro das análises das poesias traços de similaridade e diferenças no âmbito da tradição e inovação. Para tanto, o percurso de nossa exposição é: em primeira instância, explicar a origem e evolução do tanka; em seguida analisar a construção e constituição do *tanka* do escritor paranaense, evidenciando em sua arte poética a permanência do padrão clássico do *tanka* oriental e a transfiguração desta poesia ao reinscrevê-la no ocidente.

1. Tanka: uma poesia milenar. (origem e evolução)

Para este estudo julgamos necessária a apresentação de um breve histórico do gênero literário da poesia tanka que tem sua origem no Japão e é constituída ao todo por 31 sílabas distribuídas em cinco versos com 5-7-5-7-7 sílabas, respectivamente. Sua origem está no *Waka*[35], que era uma forma poética em que se "cantava" trechos históricos e legendários da vida do povo nipônico. Essa palavra foi inventada durante o período Heian para diferenciar da poesia nativa dos chineses. Por essa razão, a palavra waka abrangeu diferentes estilos A evolução do *waka* tem as seguintes mudanças em sua constituição silábica: o *thôca* (43 sílabas), denominado como poema longo, depois o *sendôca* (38 silabas). Com o passar do tempo, o *waka*, aos poucos, foi se enchendo de delicadeza e ternura, transformando-se em poesias mais curtas, denominadas de *tankas*.(31 sílabas). A evolução permitiu também um novo gênero poético "filial" ao tanka que é o *Haikai* o qual é composto por três linhas e 17 sílabas. Mas o que interessa nessa apresentação é mostrar que o *tanka*, apesar de arcaico, ainda é um poema com tendências positivas no mundo contemporâneo.

Importa, portanto, nesse estudo, saber que apesar das mudanças, a forma padrão de cinco unidades silábicas contendo 31 silaba mantém inalteradas. Essa é a estrutura básica que compõe as poesias *tankas*, independente das modificações que o poema sofreu com o passar dos séculos. Vejamos dois exemplos de poesias tankas de Yossano Akiko:

> *"Aperte meus seios*
> *Parta o véu do mistério*
> *Uma flor*
>
> *Ali floresce,*
> *Vermelha e fragrante."*
>
> *"O bote se distancia*
> *E forma um caminho*
> *Branco.*
>
> *Minha dor*
> *E seu rastro."*
>
> (MARQUES, 2008, p. 18, grifos no original):

Literalmente traduzindo compor um *tanka* significa evocar um momento ou marcar uma ocasião com concisão e musicalidade, de forma sintética, com uma linguagem altamente condensada. Sua construção poética é alicerçada a partir das coisas

[35] Termo genérico para designar a poesia aristocrática do Japão, constituídas com algumas diferenças nas silabas.

simples e do cotidiano e por isso de fácil compreensão. Como constamos neste outro exemplo:

Ho ni tsutau
Namida nogowazu
Itiaku no suna wo shimeshishi hito wo wassurezu[36]

Nas mãos, um punhado de areia.
Lágrimas e escorrer pelas faces.
Como te esquecer?
(TAKUBOKU, 1985, p. 32, grifos no original)

O que se observa nesses poemas descritos acima é que o poeta que compõe o *tanka* deve estar sempre atento para captar a instantaneidade, como se estivesse com uma câmara na mão pronta para apertar o "flash". Aparentemente parece simples, entretanto a criação poética é emanada da sensibilidade do autor e tem de carregar o sentido da poesia abrangendo todo o ambiente em que surgiu, sem com isso colocar expressões de causalidade ou de sentimentalismo vazio.

II. O *tanka* na poética de Wilson Bueno: tradição e inovação

Com o intento de apresentar as diferenças existentes entre o *tanka* clássico e o que é produzido por Wilson Bueno, observemos alguns *tankas* tradicionais retirados de Franchetti, Doi e Dantas (1996, p.11, grifos no original):

1) Cheio de saudades,
Vou encontra minha amada:
Na noite de inverno
O vento do rio é gelado
E gritam as aves noturnas.
Ki no Tsurayuki (868-945)

2) Minha velha aldeia
Sob as folhas desaparecidas
Aos poucos vai desaparecendo:
Nas samabaias do beiral
Como sopra o vento de outono!
Minamoto no Toshiyori (1055-1129)

2) Mesmo um homem sem coração
Não deixa perceber
A melancolia beleza:
A narceja voando do pântano
No fim de uma tarde de outono.
Saigyô (1118-1190)

[36] (na verdade se escreve wasurezu) Em japonês é bem mais fácil a contagem: ho-ni-tsu-ta-u-na-mi-da-no-go-wa-zu-i-ti-a-ku-no-su-na-wo-shi-me-shi-shi—hi-to-wo-wa-su-re-zu. Formando total de 31 silabas.

Nos exemplos acima, é perceptível que não há um nexo claro entre as estrofes. Os versos, sem rima e sem título, apresentam 5, 7 e 5 sílabas métricas japonesas no terceto e 7-7 sílabas métricas no dístico. Somente nos versos finais é que observa o acabamento encadeando as partes do poema, no qual se estabelece uma relação entre ambas.

Em todos os poemas existe uma percepção sensorial que parte de um vocábulo associado a um elemento da natureza, geralmente às estações do ano: no primeiro, aparece a palavra inverno e, no segundo e terceiro poemas, outono. Outra constatação é que nos *tankas* tradicionais a subjetividade comanda o poeta, que capta uma imagem do mundo factual e a expressa pela percepção sensorial (visual, auditivo e tátil) associada a uma percepção sugestiva, de amplitude semântica.

Wilson Bueno tem como fonte para construir seus *tankas* a forma poética tradicional e clássica do *tanka* quanto à estrutura. Porém, a grande inovação se dá quanto ao conteúdo uma vez que emprega muito pouco o tema das estações do ano e constrói uma poesia mais solta, de certa forma mais "atualizada" no mundo moderno, em que vários temas, considerados baixos e grotescos pelo *tanka* original, são trazidos à tona, conforme exemplo abaixo:

> sol & chuva
>
> chuva de verão
> de sol todo o céu vacila
> tule da neblina
>
> vento verdes nos ciprestes
> do chão a tarde amanhece
> (BUENO, 1996, p. 30, grifos no original)

Nesse poema, verificamos três presenças do poema clássico: a primeira, quanto à estrutura, pois temos uma estrofe com três versos, respectivamente, com 5-7-5 sílabas poéticas e outra com dois versos, cada um com 7 sílabas poéticas; a segunda, quanto ao tema, que trata do verão, uma das estações do ano; a terceira, refere-se ao modo como o escritor expressa poeticamente a imagem captada. As diferenças entre o *tanka* tradicional e o de Bueno concernem quanto ao título, que não existe na versão clássica.

Outro ponto destacado na poesia oriental está ligado à percepção sensorial. Entretanto, segundo Ceia (2009, p. 2) "o haicai ocidental, via de regra, parte de uma percepção muito concreta (visual, táctil, auditiva, térmica...) que funciona como

disparadora de sensações (associações, sentimentos, dados da memória, analogias...).” Isso pode ser percebido no poema “crepúsculo”:

> os peixes vermelhos
> passou o poente sobre eles
> de tinta escarlate
>
> cor de prata eram no lago
> antes da agonia da tarde
> (BUENO, 1996, p. 44, grifos no original)

Nesse tanka, nota-se que a cor prata do lago mudou com a penetração dos raios solares na água, efeito de sentido representado de forma concreta pelo autor. O escarlate seria a cor transformada pelo sol ao entardecer. No poema clássico isso não é muito comum, pois o registro é rápido, mas não está muito ligado ao sensorial concreto e sim ao abstrato.

O *tanka* tradicional é uma forma poética *não-subjetiva*, *não tem rima* e *nem título*, no entanto ao trazê-la para o ocidente, essas regras são subvertidas e aparecem *titulo, rimas e objetividade*, o que apresentaria uma adaptação da poesia japonesa no Brasil. Assim, os *tankas* criados por Wilson Bueno reinventam, reescrevem, a “realidade” oriental, inscrevendo-a na ocidental:

> anônimo
>
> eu e a minha mestra
> saímos caçar cepilhos
> só colhemos grilos
>
> tarde voltamos com fome
> jantamos os nossos nomes
> (BUENO, 1996, p. 33, grifos no original)

O homem ocidental não deve estar acostumado a ver a vida segundo esse prisma, pois ele estaria muito envolvido com a globalização e as tecnologias. Portanto, não teria tempo para parar um pouco e observar o pôr do sol e sentir a natureza em seu espírito. É possível observar essas considerações no seguinte poema:

> amor
>
> tarde de edifício
> chuva de zinco nas calhas
> flores de um segundo
>
> além do varal de antenas
> vozes, frios, almas gêmeas

(BUENO, 1996, p. 59, grifos no original)

Desse modo é possível verificar que muitos dos conceitos e base da arte japonesa são transfigurados durante as composições dos *tankas* do escritor paranaense, adaptando-os ao território nacional.

Como o *tanka* geralmente é feito em "flash" de registro momentâneo há que se levar em conta o lugar em que se vive. Japão e Brasil são dois países totalmente opostos em termos de clima, paisagem, cultura e etc. Ao compor o *tanka*, a "fotografia" tirada, transcrita por Wilson Bueno, segue outra visibilidade de paisagem e sentimento. Como se constata no poema:

magrura

minha meia-irmã
chegou de Piracicaba
ainda mais magra

corremos em seu socorro
de magra voou pro morro

(BUENO, 1996, p. 37, grifos no original)

O poema acima registra um momento do eu - poético, que pensa em Piracicaba, que é uma cidade do Brasil. Na temática, não há relação com o *kigo* (quatro estações), o que mostra a diferença com o *tanka* clássico.

Considerações finais

Os *tankas* de Wilson Bueno são uma salada de tradição e modernidade que se pode saborear de forma adaptada para o ocidente, sem perder o requinte do que se é mais conservado: a forma, a métrica e os registros momentâneos.

O conhecimento da tradição nos permite, portanto, transformar dentro do sistema de linguagem certas verdades feitas, os valores e os não valores que o tempo cristalizou e que cabe ao presente redescobrir e renovar, como faz o escritor Wilson Bueno, que transfigura todas essas convenções mostrando uma nova maneira de construir a poesia brasileira contemporânea a partir de uma tradição milenar oriental.

Contudo não devemos esquecer que essa comunicação sobre a linguagem moderna do escritor paranaense descrita aqui nesse trabalho, é uma literatura marcada pela multiplicidade e heterogeneidade de estilos, pois suas obras estão à espera de críticos, (e de analistas) seja daqueles que concebem a "literatura como sistema enraizada na vida e na história da sociedade" (Bosi, 1994), seja de abordagens

culturalistas, dialéticas, ideológicas, marxistas ou contextualizas, ou mesmo de enfoques estruturalistas ou funcionalistas. Afinal, a crítica contemporânea engloba todos esses matizes...

Assim, esse estudo teve a pretensão de transmitir um pouco sobre os *tankas* de Wilson Bueno, a fim de despertar nos leitores interesse por esse tipo de poesia que aos poucos tem repercutido importância no mundo moderno e, no entanto, essa forma poética é pouco divulgada nos meios acadêmicos.

Referências

BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. 39 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.p. 491-497

BUENO, Wilson. *Pequeño tratado de brinquedos*. Curitiba: Iluminarias, 1996.

_____. Alice Ruiz, "abas'. *In Pequeno tratado de brinquedos*. Cutitiba: Iluminárias, 1996.

_____. *Pincel de Kyoto*. São Paulo: Lume Editor, 2008.

CEIA, Carlos. Haiku (verbete). E-Dicionário de termos literários. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>. Acesso em: 20 jun. 2009.

FRANCHETTI, Paulo. DOI, T. Elza & DANTAS, Luiz. *Haikai*: antologia e história. 3. ed. Campinas: Unicamp, 1996.

MARQUES, Cloves. *Noturno: tankas da Madrugada*. São Paulo: Escritoras, 2008.

PAZ, Octavio. A tradição do haiku. In: ___. *Convergências*. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 195-211.

TAKUBOKU, Ishikawa. *Tankas*. Trad. Masuo Yamaki e Paulo Colina. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1985.

QUERIDA LISBOA... A PERSONAGEM CAPITAL DAS PÁGINAS QUEIROZIANAS

Claudia Barbieri (CAPES)
Orientador: Sidney Barbosa
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

> A minha ambição seria pintar a sociedade portuguesa, tal qual a fez o Constitucionalismo desde 1830 – e mostrar-lhe, como num espelho, que triste país eles formam – eles e elas. É necessário acutilar o mundo oficial, o mundo sentimental, o mundo literário, o mundo agrícola, o mundo supersticioso – e com todo o respeito pelas instituições que são de origem eterna, destruir as *falsas interpretações* e *falsas realizações* que lhes dá uma sociedade podre. (QUEIROZ, 1979, v. III, p. 517)

Assim versava o escritor português, José Maria Eça de Queiroz (1845-1900), em uma carta de 1878, endereçada ao amigo Teófilo Braga. Na mesma missiva, além de discorrer sobre os seus propósitos na literatura, apresentava ao amigo o projeto das *Cenas Portuguesas*[37]: uma coleção constituída por doze romances, com temas diversificados, que retrataria "fielmente" a vida contemporânea do Portugal oitocentista. Tal plano literário não se realizou efetivamente, isto é, não houve uma coleção de romances lançados com intervalos regulares de tempo, sob o título unificador de *Cenas Portuguesas*, mas, a essência temática do projeto transparece ao longo de toda a obra queiroziana[38].

Tendo a Arte como meio e a Literatura como processo, Eça recriou, com palavras, a sociedade portuguesa que compartilhou e fez, de cada um dos seus livros, reflexões de uma época que viveu intensamente. Para isso, baseou todo o seu processo criativo em três pilares, que julgava indispensáveis em qualquer manifestação artística: a verdade, a justiça e a beleza[39]. Ser fidedigno na transposição da realidade, por mais triste que ela fosse; ver a arte como um instrumento revolucionário, que pudesse interferir nessa

[37] Inicialmente, em correspondência trocada com seu editor em 1877, Ernesto Chardron, o escritor atribuiu o título de *Cenas da Vida Real* ao projeto literário. Entretanto, o nome da coleção mudou algumas vezes, passando por *Crônicas da Vida Sentimental*, *Cenas da Vida Portuguesa* e, por fim, *Cenas Portuguesas*.

[38] Em uma carta datada de 13 de junho de 1878, Eça apresentou a Chardron uma listagem com os supostos títulos dos romances que fariam parte das *Cenas*. Seriam eles: I – A Capital; II – O milagre do Vale de Reriz; III – A linda Augusta; IV – O Rabecaz; V – O Bom Salomão; VI – A Casa Nº 16; VII – O Gorjão, Primeira Dama; VIII – A Ilustre Família Estarreja; IX – A Assembléia da Foz; X – O Conspirador Matia; XI – História de um grande homem; e XII – Os Maias. No livro *A Construção da narrativa queirosiana*, Carlos Reis, ao realizar o levantamento e análise do espólio deixado por Eça, pertencente hoje aos arquivos da Biblioteca Nacional em Lisboa, através da leitura dos vários manuscritos, apresenta a hipótese de *A Ilustre Família Estarreja* ter se transformado em *A Ilustre Casa de Ramires* e *História de um grande homem* em *O Conde de Abranhos*. Estas informações são muito valiosas, pois demonstram que o projeto das *Cenas*, apesar de não ter ido adiante como uma coleção lançada em espaços regulares de tempo, nunca teve seu conceito abandonado por completo pelo autor. Prova disso é o caso de *A Ilustre Casa de Ramires*, que só teve o manuscrito desenvolvido e lançado quase vinte anos depois, em 1897, já nos últimos anos de vida do escritor.

[39] Tais princípios fundamentariam o caráter pedagógico da literatura para Eça. Sobre isso discorreu o escritor no dia 12 de junho de 1871, em uma conferência intitulada *O realismo como nova expressão de arte*, a quarta das Conferências Democráticas do Casino.

mesma realidade; e, por fim, cuidar para que esta expressão fosse bela na sua forma e nunca, meramente panfletária. Tal foi o compromisso assumido por Eça como escritor.

Estes princípios transparecem em toda a sua literatura por meio dos temas abordados, enredos desenvolvidos, personagens universalizados e, também, nos espaços criados e recriados. O olhar que lançou para o espaço português finissecular foi cuidadosamente trabalhado, tendo se dedicado com o mesmo empenho à sua constituição literária. A composição espacial de seus romances explora ao máximo a tênue linha que separa ficção e realidade. Traz para seus textos nomes de ruas, de bairros, de hotéis e de restaurantes que de fato existem ou que já existiram; faz referências a endereços onde supostamente viviam suas personagens. Esse procedimento literário, gerador de um "efeito de real", utilizando a expressão cunhada por Barthes[40], era necessário tanto para qualificar socialmente suas personagens, quanto para possibilitar um rebatimento, uma identificação por parte dos leitores com tais espaços.

Será com estes cuidados e preceitos que Eça tecerá em seus romances, as diversas imagens de Lisboa. Ao lançarmos os olhos pelas páginas queirozianas, sejam elas dos romances, dos contos, dos artigos, ou mesmo da sua correspondência particular, percebemos que a cidade de Lisboa é sempre uma referência constante em sua obra, que aparece ora sob a "nudez forte da Verdade", ora envolta no "diáfano manto da Fantasia"[41]. Por suas ruas transitam as personagens dos romances *O Primo Basílio*, d'*A Capital*, d'*A Relíquia* e d'*Os Maias*. A infância de Amaro, personagem de *O Crime do Padre Amaro*, transcorreu em Lisboa e é à porta da Casa Havaneza, no Chiado, que decorrem as ações descritas nas últimas linhas do romance. Teodoro, protagonista da novela *O Mandarim*, residia em uma casa de hospédes, localizada na travessa da Conceição. Teodorico, d'*A Relíquia*, peregrina por suas igrejas, perambula pelas ruas da Baixa e reside com Titi, ao Campo de Santana. É ainda em Lisboa que desenrolam-se as desventuras de Macário de *Singularidades de uma rapariga loira* e onde José Matias, personagem do conto de mesmo nome, definha de amor pela bela e distante Elisa Miranda.

Todavia, se não fosse suficiente a obra do escritor atestar o fato há, ainda, o depoimento de um amigo muito próximo a Eça: Ramalho Ortigão (1836-1915). No dia

[40] BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland et al. Literatura e semiologia. Tradução Célia Neves Dourado. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 35-44.
[41] Referência ao dístico existente na primeira página do livro A Relíquia, síntese da obra queiroziana: *Sobre a nudez forte da Verdade, o manto diáfano da Fantasia*.

09 de novembro de 1903, foi inaugurada, no Largo do Barão de Quintela, no Chiado em Lisboa, uma estátua do escritor, falecido três anos antes. Entre os discursos que foram proferidos na cerimônia pública, merece ser recuperada uma pequena passagem da alocução de Ramalho, simbólica por seu conteúdo significativo. Dizia, então, que Eça

> [...] fora desde logo em Lisboa como que hipnoticamente atraído e aliciado pelo dramático problema de humanidade que encerram as quatro paredes de cada prédio ao longo dos populosos arruamentos de uma cidade. A perscrutação desse fenômeno, compreendendo toda a cerebração e todo o emotismo de um lugar e de uma época, tornou-se a absorvente e dominativa curiosidade do seu espírito.
> Lisboa foi desde então o seu laboratório de arte, o seu material de estudo, a sua preocupação de crítico, o seu mundo de escritor, o seu romance dele, iria dizer o seu vício, a sua fatalidade, o seu destino (ORTIGÃO, 1945, p. 339-340).

O tom notadamente dramático com o qual Ramalho relembra o fascínio que a capital portuguesa exercia no espírito de Eça, apenas atesta algo facilmente comprovável. A cidade de Lisboa, na obra queiroziana, transcende a função do *locus* que, simplesmente, espacializa as ações narradas. Isto acontece quando o escritor, por meio da personificação, confere a cidade o status de personagem e como tal, Lisboa se mostra em suas múltiplas faces, em seus mais variados humores. A seguir, apenas a título de exemplificação, dois fragmentos extraídos do romance *A Capital! (começos duma carreira)*:

> Artur palpitava todo. Lisboa! Era enfim Lisboa! Abaixava a vidraça, e o ar parecia-lhe cheio duma vida mais intensa, todo penetrado da respiração larga da cidade que ainda dormia na manhã úmida (QUEIROZ, 1992, p.179).

Ou ainda:

> Examinava avidamente as *toilettes* dos homens; achou adoráveis duas senhoras que atravessavam a calçada, com os vestidos apanhados, mostrando as saias brancas que lhes batiam o tornozelo. Nunca imaginara Lisboa tão vasta, tão aparatosa, e parecia-lhe que as idéias deviam ter decerto a amplidão das ruas, e os sentimentos a elegância dos vestuários (QUEIROZ, 1992, p. 185).

O romancista recriou um espaço urbano real de forma virtual em sua ficção literária, dando-lhe voz e vez. Fragmentos da cidade soterrados no espaço e no tempo readquirem vida e atualidade na narrativa ficcional, permitindo aos leitores reconstruírem relações sociais e formas de vida em sociedade que a história individual e coletiva já condenara ao esquecimento. A cidade de Lisboa figura absoluta nestes escritos, não apenas como palco ou cenário para as ações romanescas desenrolarem-se. As feições da capital são ricas e multifacetadas; o espaço urbano, envolvido em uma atmosfera cosmopolita, impõe ritmo às ações. A cidade muda de uma página para outra,

de um romance para outro. Sua constituição é variada, seu humor é volúvel, suas características psicológicas se transformam, entretanto, sua importância para a narrativa queiroziana perdura.

A relevância da cidade de Lisboa na obra de Eça de Queiroz já foi um tema que despertou o interesse por parte de alguns estudiosos. Todavia, observa-se que estes trabalhos parecem ater-se a tentativa de responder a seguinte pergunta: A cidade de Lisboa que serve de base e moldura para as personagens ficcionais queirozianas seria ela própria "ficção" ou manteria algo do seu substrato material e real, tão familiar ao escritor que a habitou? Os estudos que buscaram responder a esse questionamento podem ser divididos, grosso modo, em duas vertentes de análise: uma, voltada à leitura semiológica das representações do espaço lisboeta, buscando entender e relacionar as possíveis simbologias presentes, seus significados, suas alegorias; outra, de cunho sócio-historicista, que trata as páginas queirozianas como documentos, fontes abundantes de informações sobre a realidade da capital e sociedade portuguesas na segunda metade do século XIX.

Outro fato relevante diz respeito à maior parte dessa bibliografia ser produzida por teóricos, em sua maioria, da área de Letras, ou seja, o espaço é analisado apenas como *um* dos componentes da estrutura narrativa. O que vem propor este trabalho, em primeiro lugar, é a interdisciplinaridade necessária para expandir tais estudos: nessa perspectiva, o espaço urbano ou não, seu entendimento e composição são, primordialmente, objetos de trabalho e manuseio do arquiteto-urbanista. No entanto, é por este outro olhar, que não se reivindica, nem melhor nem pior, mas apenas diferente, que se deseja fazer uma abordagem do espaço lisboeta na obra de Eça de Queiroz. Isto pressupõe, necessariamente, uma tentativa em praticar a intertextualidade entre obras literárias, históricas, sociológicas e urbanísticas.

Como *corpus* de análise foram selecionados três romances tributários ao projeto ideológico das *Cenas Portuguesas*: *A tragédia da rua das flores, A Capital! (começos duma carreira)* e *O Primo Basílio*, todos escritos a partir da segunda metade da década de 1870. Dentre os três, somente *O Primo Basílio* foi publicado em vida pelo escritor, no ano de 1878. O livro *A Capital!* veio a lume em 1925 e *A tragédia*, apenas em 1980. Os demais romances, bem como os contos, os artigos e as cartas pessoais do escritor servirão como material de referência e apoio à pesquisa.

O trabalho visa, assim, desenvolver e explorar as possibilidades interpretativas do *espaço urbano* presente no texto literário, buscando relacionar os variados espaços e

suas representações dentro de um contexto urbano e histórico. Isto não significa que uma leitura desprovida desse olhar, não seja possível ou que não suscite interpretações valiosas. Apenas que é enriquecedor procurar esmiuçar no texto: as relações que se estabeleciam entre as personagens e os espaços por elas freqüentados; as relações das personagens com a própria cidade de Lisboa; as relações entre os espaços dentro do contexto urbano da cidade; e, por fim, as relações entre as personagens e as transformações sociais e urbanas.

Neste sentido, realizar uma leitura contextualizada de cidade e sociedade, de espaço e texto, significa tentar resgatar alguns sentidos, percebidos naturalmente pelos leitores da época, mas que estão se perdendo com o passar do tempo e com o distanciamento da realidade presente na segunda metade do século XIX. Esse viés metodológico e norteador da leitura que se pretende realizar, dos romances já referidos, torna-se ainda mais interessante quando é percebida a relevância que adquirem os ambientes em que se movem as personagens queirozianas. Os locais que freqüentam, as vielas, ruas e praças por onde transitam, os prédios onde vivem, com descrições minuciosas do mobiliário, da decoração e até dos objetos da vida cotidiana e doméstica de que se rodeiam, todos esses elementos são extremamente significativos dentro do universo dos romances do escritor. Não são raras as referências feitas aos nomes de ruas e às especificações de endereços, marcadas pela numeração dos edifícios e dos andares. Isto significa que a análise contextualizada da espacialidade e da urbanidade, presentes em cada um destes romances, pode ser conduzida de maneira à relacionar os diferentes sentidos que os deslocamentos sociais, impregnados de olhares diferenciados sobre a cidade, suscitam enquanto possibilidades interpretativas.

O início do romance *A tragédia da rua das Flores*, transcrito a seguir, traz consigo vários elementos representativos de espacialidade e urbanidade, passíveis de serem analisados e, portanto, passíveis de agregarem novos sentidos e interpretações:

> Era no Teatro da Trindade, representava-se o *Barba Azul*.
> Tinha começado o segundo ato e o coro dos Cortesãos saía, recuando em semicírculo, com os espinhaços vergados – quando, num camarote, sobre o balcão, à esquerda, o ranger ferrugento duma fechadura perra, uma cadeira arrastada, fizeram erguer, aqui, além, alguns olhares distraídos. (QUEIROZ, 1980, p. 43)

O romance começa apresentando um espaço onde, decerto, ocorrerão algumas ações, ao molde de textos dramáticos. “Era no Teatro da Trindade”. Vale lembrar que Eça de Queiroz escrevia para o seu tempo, ou seja, seus leitores na época conheciam, mesmo que minimamente, o Teatro da Trindade ou pelo menos, já tinham ouvido falar a

respeito. Inaugurado em 1867, o novo espaço teatral lisboeta era a representação máxima de inovação e modernidade, pois foi o primeiro a ser construído seguindo a recente tipologia francesa. Possuía balcão – um nível nobre de cadeiras que se projetava sobre a platéia além da face dos camarotes –, uma forma que evidenciava ainda mais a composição dos estratos sociais em uma sala de espetáculos. A tipologia então, nova e moderna, era uma transformação do antigo tipo de teatro italiano, com forma em ferradura e paredes de camarotes, em atendimento a uma demanda presente a um novo cotidiano urbano francês da segunda metade do século XIX, a cidade burguesa.

No palco "representava-se o *Barba Azul*", uma opereta do compositor alemão, naturalizado francês, Jacques Offenbach. Gênero musical também recente e moderno. Uma mistura leve e irônica de ópera com teatro, que facilmente conquistou o gosto do público oitocentista e que fazia sucesso nos palcos parisienses. Segundo José-Augusto França (1980) o *Barba Azul* estreou no Trindade em 1876, causando grande sensação na cidade de Lisboa. Mais do que uma simples localização para a ação, o escritor iniciou o seu romance trazendo as referências de um lugar contemporâneo, conectado ao cosmopolitismo da segunda metade do século XIX, impregnado, portanto, de urbanidade. Eça trazia a modernidade para iniciar o seu texto.

"Tinha começado o segundo ato e o coro de Cortesãos saía, recuando em semicírculo, com os espinhaços vergados – quando,". Nesse momento, o espaço se centra no palco e é possível visualizar o movimento das pessoas em cena, porém a expressão temporal "tinha começado" deixa claro que algo mais importante aconteceria logo em seguida. Esta sensação de expectativa é acentuada pelo uso do travessão colocado logo após de "espinhaços vergados". A pausa gerada bruscamente, seguida de "quando" e vírgula, ao serem analisados em conjunto, criam um suspense, uma espera ansiosa por saber o que irá acontecer, além de diluírem os limites entre ficção e realidade. Existe uma ação desenrolando-se no palco e ao mesmo tempo, outra acontecendo na sala de espetáculo, sendo que ambas dialogam entre si. Assim, no exato instante em que o coro de Cortesãos recuava e saía do palco, formando um semicírculo, com os corpos voltados para a platéia e os dorsos dobrados numa espécie de reverência, um ranger de fechadura e o som de uma cadeira sendo arrastada anunciam a entrada de alguém em um dos camarotes. Os ruídos, proeminentes no silêncio reinante do final da cena no palco "fizeram erguer, aqui, além, alguns olhares distraídos" de vários pontos da sala: platéia, balcão e outros camarotes.

Mais tarde, na continuação do texto, fica-se sabendo que quem adentrou no camarote, foi Genoveva, protagonista do romance, recém chegada de Paris, sinônimo de novidade e de modernidade, como o Teatro da Trindade, como a opereta que era representada. Sai o coro numa postura de reverência e ao mesmo tempo, entra Genoveva, como se para ela fosse essa atitude simbólica de respeito e de admiração. Palco e platéia que antes eram separados pela boca de cena, agora se entrelaçam, se imiscuem. Esta pequena passagem extraída do início de *A tragédia da rua das Flores* é impregnada de movimento e por conseqüência, de espaço. Porém, existe também uma urbanidade no texto que quando analisada, amplia a compreensão do romance, o que não significa que uma leitura desprovida desse olhar, não seja possível ou que não suscite interpretações valiosas.

Eça de Queiroz, como escritor, soube desenvolver e explorar todas as potencialidades que o espaço podia lhe proporcionar e fixou, com maestria, em seus romances, imagens indeléveis de Lisboa.

Referências

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland et al. Literatura e semiologia. Tradução Célia Neves Dourado. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 35-44.

ORTIGÃO, Ramalho et al. **Eça de Queirós visto pelos seus contemporâneos**. Porto: Lello & Irmão Editores, 1945.

QUEIROZ, Eça de. **Obras de Eça de Queiroz.** Porto: Lello e Irmão Editores, 1979, vol. I, II e III.

QUEIROZ, Eça de. **A tragédia da rua das Flores**. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

QUEIROZ, Eça de. **A Capital! (começos duma carreira)**. Edição crítica preparada por Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.

REIS, Carlos; MILHEIROS, M. R. **A construção da narrativa queirosiana**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

A MEMÓRIA EM XEQUE: O HOLOCAUSTO DEPOIS DA ÚLTIMA TESTEMUNHA

Claudia Fernanda de Campos Mauro
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Araraquara

Quando se pensa na narrativa do século XX relacionada à memória do Holocausto, é preciso levar em conta as especificidades ligadas à época em que as obras foram escritas e identificando as características determinadas quer seja pela proximidade, quer seja pela distância em relação ao fato histórico em si. Podemos, então, pensar em diferentes "graus de memória": a memória direta do sobrevivente dos campos de concentração, a memória indireta, produzida por quem viveu contemporâneamente aos acontecimentos, mas não os vivenciou diretamente e a memória do fato histórico produzida na modernidade e, portanto, por quem não tem nenhum tipo de ligação direta com o extermínio dos judeus na Segunda Guerra Mundial. Há, principalmente na Europa, uma grande discussão a respeito da credibilidade e do valor das obras de ficção relativas à memória do Holocausto por parte, sobretudo, de grupos diretamente ligados à história dos judeus. É também um dos objetivos deste trabalho mostrar que, com o inevitável desaparecimento, há 65 anos do fim da guerra, das testemunhas diretas do genocídio dos judeus, só restará às gerações futuras a possibilidade de recriar ficcionalmente esta memória. Sobre esta questão Alberto Cavaglion , estudioso italiano da literatura do Holocausto, faz a seguinte colocação: *"Il problema si pone adesso con drammaticità, di fronte all'estinguersi dell'era del testimone. Nel momento in cui i superstiti del Lager, ad uno ad uno, ci lasciano il richiamo della letteratura si fa incalzante*." [42](CAVAGLION, 2007)

De fato, observamos uma mudança de paradigma na atual literatura do Holocausto. Não são mais as próprias vítimas sobreviventes que narram. Com o iminente desaparecimento das últimas testemunhas, os narradores do Holocausto estão passando a se alimentar da memória alheia. O que se vê cada vez mais é uma literatura a partir de lembranças alheias.

[42] "o problema agora se apresenta com dramaticidade diante da extinção da era da testemunha. No momento em que o sobrevivente do campo de concentração, um a um, nos deixa, o apelo à literatura se faz necessário."

Enquanto a lembrança imediata vai parar no arquivo e a pessoa que se lembra desaparece, estabelece-se uma lembrança mediada pelas gerações posteriores. O Holocausto está se transformando num material livremente comercializável, em objeto de arte e também de comércio. Estamos vivendo uma preocupante transição do factual para o ficcional, de testemunho real para emoção *a posteriori*. No futuro, o que nos espera é uma ficção do Holocausto, que inclui desde uma literatura alarmista de segunda mão até a obra de arte literária, passando pela comercialização do horror como *Shoah-business*. Nesta trajetória de investigações sobre a chamada "literatura do Holocausto", procuro enfatizar a importância da construção de qualquer tipo de memória para o estabelecimento de uma identidade, seja individual ou coletiva, bem como para contribuir para a monumentalização de um dado histórico. Quanto aos escritos sobre o Holocausto, estes se fundamentam ou nos fatos recordados, lembrados por quem os vivenciou, ou assimilados por quem não esteve lá. Este tipo de literatura, de certa forma, mantêm o fato nos limites da história, impedindo que se torne uma lenda. Foi após o o julgamento de Nuremberg e, sobretudo, com o processo Eichmann em Jerusalém, em 1961, que a literatura começou a revelar "poeticamente" a barbárie nazista. Deve-se, então, considerar a importância desta categoria de escritores que, isentos de um comprometimento pessoal com o fato histórico contribuem, através da ficcionalização do mesmo, para a continuidade e perpetuação da memória.

Resta, ainda, uma observação a respeito do vocábulo holocausto. A palavra holocausto (em grego antigo: *holókauston* [todo queimado]) tem origens remotas em sacrifícios e rituais, no qual a vítima era imolada e queimada. Ligada a este conceito está a preferência pelo termo *Shoah* no lugar de Holocausto. *Shoah* é uma palavra hebraica que significa destruição, ruína, calamidade. O termo é considerado mais adequado por ser isento de qualquer conotação "religiosa" e depreciativa, como é o caso de Holocausto, que se entende como oferenda a Deus.

Na Itália, a literatura relativa ao campo de concentração se identifica, imediatamente, com a figura do escritor Primo Levi (Turim, 1919-87), considerado o mais importante, o mais profundo e o mais lúcido narrador-testemunha do *Lager* (campo de concentração, em alemão). Sua obra principal, *Se questo è un uomo* (1947), nasce da experiência de onze meses no campo de *Auschwitz*. Levi descreve com imensa lucidez o absurdo daquela realidade, inconcebível e incompreesível, até mesmo, para quem a conheceu de perto: "ci siamo accorti che la nostra lingua manca di parole per esprimere questa offesa, la demolizione di un uomo."(LEVI, 1991, p.47). O escritor

não oferece uma leitura teológica nem filosófica de *Auschwitz*; ao contrário, o retrata como uma experiência concreta e terrena, uma monstruosa aventura do intelecto, da qual é importante compreender o funcionamento, a ética , a antropologia e as relações de força. Ao leitor, Levi não pede compaixão mas sim, que o ouça; lhe recomenda que tenha sabedoria, memória e atenção. Portanto, Primo Levi faz parte daquilo que se pode chamar o cânone testemunhal da *Shoah*, ao lado de nomes como Paul Celan, Aharon Appelfeld, Jean Améry, Robert Antelme.

Após estas considerações, passo à apresentação da escritora Edith Bruck, sobrevivente de *Auschwitz*, que passou da escrita autobiográfica para a ficção sobre o Holocausto. Trata-se de uma de uma figura muito ativa dentro do cenário da literatura da *Shoah*. Seu último romance, *Quanta stella c'è nel cielo*, foi publicado em 2009. Neste trabalho, porém, faremos um breve comentário da produção da escritora, com ênfase no livro *Signora Auschwitz. Il dono della parola*, publicado em 1999.

Edith Steinschreiber nasce em Tiszabércel, um pequeno vilarejo na Hungria, em 03 de maio de 1932. É a caçula de seis irmãos as condições de vida de sua família ultrapassam, e muito, o limite da pobreza. Em 23 de maio de 1944, todos são colocados em um trem e, depois de quatro dias de viagem , chegam em *Auschwitz*. Edith tem, então, doze anos. É graças ao acaso que a menina sai da fila dos prisioneiros mandados para "a esquerda", onde estava com a mãe e vai para "a direita", junto com a irmã de dezoito anos, Eliz. Edith perde imediatamente de vista o pai e os irmãos Peter e Laci; nunca mais verá os pais pois a mãe, no mesmo instante, é conduzida ao crematório e o pai morre , pouco tempo depois, no campo de *Dachau*. Com a irmã, permanece em *Auschwitz* por oito meses e passa por vários campos até a chegada do exército americano em *Bergen-Belsen*, em 15 de abril de 1945. Em 1954, vai viver em Roma, onde mora até hoje.

Chi ti ama cosí, publicado em 1959, é o primeiro romance de Edith Bruck, marcadamente autobiográfico. O discurso em primeira pessoa vem a colocar o Eu narrante como elemento central da narrativa; o leitor/narratário, por sua vez, legitima a coerência desta identidade que se revela .É, portanto, o olhar do outro (leitor) que sanciona a existência do Eu (narrador). O leitor é convidado a testemunhar o testemunho do narrador e tem o poder de dar autenticidade à identidade construída pela narrativa. Neste romance, Edith Bruck explora o seu universo pessoal de experiências , as relações entre passado e presente, entre o vivenciado e a escritura, partindo de uma

reflexão a respeito, exclusivamente, de si mesma. Os temas e as figuras relativos à detenção no campo de concentração nazista passam a ser , a partir deste romance, o ponto central de toda a produção artística da escritora (inclusive poesias e filmes). Annette Wieviorka em *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli.* (WIEVIORKA, 2003) trata também das obras escritas nesse período e consegue traçar, então, um paradigma. Wieviorka parte da referência de Primo Levi ao pavor do ex-deportado de não ser ouvido: "*Perché il dolore di tutti i giorni si traduce nei nostri sogni così costantemente, nella scena sempre ripetuta della narrazione fatta e non ascoltata?*"[43] (LEVI, 1991). Uma da principais características destas obras é a rapidez do início de suas composições, o que mostra uma verdadeira necessidade de contar, de falar sobre o acontecido, de liberar-se das lembranças que "*bruciano dentro*". A composição de *Chi ti ama così* teve início , como já foi dito, no final de 1945, o que evidencia o desejo de fixar através da arte a memória desta dor em estado puro. São obras, na sua grande maioria, marcadas pela não preocupação com o estilo, pela escassez de imagens e pela ausência de floreios.

Este é o único romance (além de *Lettera alla madre*) em que Edith Bruck narra a sua a sua experiência do *Lager* nos moldes de uma narrativa-relato. Pode-se falar em uma necessidade, por parte dos sobreviventes, de relatar os fatos vivenciados como um mecanismo de recontar para reviver e para dar um sentido à própria dor. O relato , na forma de testemunho oral, não deixará nunca de fazer parte da vida da escritora, que se dedica intensamente à atividades como palestrante em eventos relativos à memória da *Shoah*.

Em *Signora Auschwitz,* publicado em 1999 , Edith Bruck coloca-se como protagonista de uma longa reflexão a respeito do dever de tentemunhar, de falar a diversos tipos de público a respeito de sua experiência como sobrevivente dos campos de concentração nazistas. A escritora representa um grupo de sobreviventes , já idosos, que voltam a operar com suas memórias, seja através do testemunho oral, seja através da escritura ou então, como é o caso da escritora, através de ambos. É muito importante observar que o leitor moderno, posterior aos anos 90, também mudou; a testemunha se encontra diante de de um leitor que não viveu a experiência da Segunda Guerra e da *Shoah* nem de modo direto, nem de modo indireto. Este leitor, portanto, não está envolvido "sentimentalmente" com os acontecimentos narrados, o que impõe à

[43] "Por que a dor de todos os dias se traduz constantemente em nossos sonhos através da repetida cena da narração feita e não ouvida?"

testemunha a necessidade de encontrar uma linguagem adequada, que lhe permita testemunhar sem saturar. É necessário encontrar um modo de exprimir este desejo de contar, de fazer compreender sem, porém, sobrecarregar o leitor, sem criar nele um fenômeno de rejeição. A testemunha vai, desta forma, em busca não só da permanência e da conservação da experiência vivida e dos valores ligados a ela mas, também, de uma universalização desta experiência. Desta forma, o testemunho literário tem o objetivo de recuperar exatamente a identidade ameaçada pelo campo de concentração e, a fim de recuperar esta identidade, é necessário restaurar a capacidade da memória, isto é, a capacidade de elaborar seu "conto".

Além da desumanização, da identidade ameaçada, da expressão da memória e do testemunho, o sobrevivente acrescenta algo ao seu discurso; este "algo" equivale às interrogações. São estas interrogações que dão o sentido mais autêntico a este tipo de memória, que tem como objetivo principal não somente recordar, mas recordar para interrogar. E é função do leitor recolher estas perguntas e tentar respondê-las; desta forma o leitor assume para si a tarefa de interrogar. Assume, então, uma tarefa que provém do passado e que se projeta no futuro. Pode-se, de certa forma, considerar que o dado histórico em si constitui uma memória morta se não determina uma interrogação, uma reflexão. Por outro lado, a memória do fato histórico acompanhada pela interrogação, esta sim, é uma memória viva, empenhada, que conduz à reflexão e à compreensão.

Apesar de depositário de uma experiência inexprimível, contá-la é, para o sobrevivente, uma necessidade absoluta que precisa, porém, enfrentar uma memória coletiva que parece estar, de alguma forma, voltada para o cancelamento e para o esquecimento. A expressão, então, é uma necessidade, uma prioridade absoluta sem ser, porém, uma coisa natural. O sobrevivente deve tornar verdadeiro ***para o outro*** aquilo que lhe aconteceu; deve atestar a monstruosidade que vivenciou e deve, sobretudo, justificar para si mesmo e para os outro o fato de estar vivo. Deve, para tanto, enfrentar a enorme dificuldade de narrar o que ninguém pode imaginar, o que parece desumano demais para ser verdade: as câmaras de gás, os fornos crematórios, as montanhas de cadáveres, as crianças massacradas e transformadas em cinzas. Diante deste tipo de narrativa e deste tipo de imagens, a sensibilidade imediata, natural e instintiva do leitor se rebela, se revolta quando se vê diante da superação do limite do suportável; ele sente um grande incômodo ao se ver dentro de um lugar de morte, de dor e de violência.

Primo Levi , no prefácio ao livro *La vita offesa* (BRAVO e JALLA, 2001) , deixa bem clara a importância do papel de testemunha:

> *(...) Il racconto del reduce è un genere letterario. Per il reduce, raccontare è impresa importante e complessa. È percepita ad un tempo come un obbligo morale e civile, come un bisogno primario, liberatorio, e come una promozione sociale: chi ha vissuto il Lager si sente depositario di un'esperienza fondamentale, inserito nella storia del mondo, testimone per diritto e per dovere, frustrato se la sua testimonianza non è sollecitata e recepita.* [44]

Foi , justamente, desse impulso de viver para contar , dessa consciência de uma responsabilidade histórica que muitos, segundo Levi, tiraram forças para resistir dia após dia.

Edith Bruck (1999, p.27) reflete, também, sobre seu desejo de libertar-se do peso do testemunho: "*Sognavo di poter vivere senza piú andare in giro come una rappresentante di Auschwitz, l'archetipo di Auschwitz.*"[45] Obrigada a prestar contas de um horror que não se deixa narrar e renova, a cada evocação, o sentimento de perda irreparável. O sobrevivente não pode ir além e encontrar serenidade; é obrigado a voltar sempre ao ponto onde os carrascos se apoderaram dele transformando- o, para sempre em vítima de uma situação extrema. Para Bruck, o dom da palavra é o seu tormento; o dever de não esquecer, a condenação a recordar e o desejo de fugir. Porém a vontade de se separar para sempre de *Auschwitz* faz nascer um insuportável sentimento de culpa, como se o silêncio representasse uma vergonhosa traição.

Edith Bruck enfrenta com paixão a questão da dor da memória e da coragem necessária para contar aos outros o horror vivido. Edith Bruck não voltará a escrever na forma de relato autobiográfico; o dever da memória irá permear constantemente sua obra porém, de modos diversos como veremos a seguir. A escritora continua a "narrar *Auschwitz*", consciente da impossibilidade de deixar de lado esse

[44] "O narrativa do sobrevivente é um gênero literário. Para o sobrevivente, contar é uma tarefa importante e complexa. É vista, ao mesmo tempo, como obrigação moral e civil, como necessidade primária, liberatória e como afirmação social: quem viveu o *Lager* sente-se depositário de uma experiência fundamental, inserido na história do mundo, testemunha por direito e por dever, frustrado se o seu testemunho não é solicitado e recebido."

[45] "Eu sonhava poder viver sem ter que andar por aí como representante de *Auschwitz*, como arquétipo de *Auschwitz."*

"inquilino atroz" que mora dentro dela, "che non ammette né separazione né divorzio né silenzio; convivente invisibile, indivisibile Dio del male." (BRUCK, 1999, p.35).[46]

> *Mi chiedevo spesso se il mio invivibile masochistico dovere di testimoniare non fosse un'autopunizione perché esistevo: una sorta di trottola semiguasta che girava per distribuire dolore e memoria come fossero prodotti smerciabili. Fiori del male che sapevano di carne bruciata*. (BRUCK, 1999, p.55)[47]

Nos romances de Edith Bruck percebe-se um esforço no sentido de decifrar o universo dos campos de concentração em todos os seus aspectos, não descrevendo-o diretamente mas, evocando-o em toda a sua dramaticidade e criando romances de ficção. Analisar e compreender são elementos indispensáveis para Bruck e que se traduzem em uma prosa firme e enxuta mas que, nos momentos de intensidade descritiva, é invadida por um tom de extrema delicadeza. A escritora consegue encontrar um ponto de equilíbrio, um modo de exteriorizar as imagens da memória colocando, lado a lado, qualidade estética e autenticidade. Consegue evitar a deformação do fato histórico , distinguindo entre sensibilização e sensacionalismo. É muito fácil, neste tipo de narrativa, cair na supervalorização da perversidade; a expressão do sofrimento extremo, em arte, deve provocar uma reflexão e não deve, jamais, ter um fim em si mesma.

Nas primeiras obras de Edith Bruck (*Chi ti ama così* e *Andremo in città*) a escritora explora suas experiências pessoais em seu país de origem, no Lager e nos anos posteriores à liberação. Com *Transit* e *Nuda proprietà* a autora utiliza a própria experiência de "sobrevivente" na composição de romances de ficção onde, como já foi dito, *Auschwitz* é evocado em toda a sua intensidade.

O leitor dos romances de Edith Bruck é acompanhado, então, de um sentimento de angústia ligado à situação de vítima/perseguido das personagens principais. Ao chegar no final do romance, o leitor tem a mesma sensação do protagonista, ou seja, de quem tem consciência de estar no fim de um túnel, ver a luz, mas não poder sair. A literatura do *Lager* deve levar o leitor a tirar dela uma reflexão a

[46] "que não admite nem separação, nem divórcio, nem silêncio; companheiro invisível, indivisível Deus do mal."
[47] "Me perguntava sempre se o meu invisível desejo masoquista de testemunhar não era uma autopunição porque eu existia: uma espécie de pião meio quebrado que girava para distribuir dor e memória como se fossem produtos comercializáveis. Flores do mal che cheiravam a carne queimada."

respeito da natureza do ser humano, uma mensagem aberta, não definitiva. A grande literatura do *Lager* propõe , não um ensinamento, mas uma reflexão. É isto o que dá o sentido, a eficácia, a razão de ser de uma literatura deste tipo: a interrogação moral proposta incessantemente ao leitor do presente e do futuro.

Com Edith Bruck a memória se faz literatura e a escritura torna-se um meio para comunicar e gritar ao mundo contemporâneo um mal que não pode ser apagado, uma ferocidade humana difícil de ser narrada e que pode reaparecer cada vez que tiver oportunidade. A escritora fala em nome dos que não voltaram , de milhões de seres humanos que foram mortos em nome de um delirante sonho de poder, que morreram em nome de uma idéia sem, porém, defender nenhum ideal.

Somente a título de ilustração da narrativa contemporânea do Holocausto, faço alguns comentários a respeito do romance *La variante di Lüneburg* publicado, na Itália, em 1993. O autor desta obra é Paolo Maurensig, nascido em Gorizia em 1943. O fio condutor da narrativa baseia-se no tema do jogo de xadrez, cuja lendária história está presente já no prólogo. Logo na primeira página, sem saber porque, o leitor se depara com o incrível número resultante da soma de um grão de trigo colocado sobre a primeira das sessenta e quatro casas do tabuleiro, dois grãos na segunda, quatro na terceira e assim por diante. Somente mais tarde é que a associação desta lenda com a narrativa em questão será revelada. *La variante di Lüneburg* pode ser lido como uma partida entre dois mestres enxadristas, um judeu e o outro oficial nazista, que repercorre os fatos históricos.

São três as personagens que se enfrentam nesta partida. Dieter Frisch, alemão, homem de negócios, grande jogador de xadrez, encontrado morto, atingido por um tiro de revólver. Hans Mayer, jovem de 20 anos, grande jogador de xadrez, treinado por Tabori. Tabori, um senhor de 66 que, na juventude tinha sido uma grande promessa do xadrez; era judeu e tinha sido prisioneiro no campo de concentração de Bergen Belsen, onde tinha sido forçado por Frisch a retomar o tabuleiro, em um jogo de morte e crueldade.

A morte de Frisch teria sido um homicídio? Um incidente? Um suicídio? O leitor vai, pouco a pouco, descobrindo que se trata de um movimento de xadrez, a última jogada possível para continuar uma partida iniciada há décadas, entre vítima e carrasco. Partindo, então, da morte misteriosa de Frisch, o autor recontrói, em um longo *flash-back*, todas as fases da partida disputada entre dois grandes adversários: um judeu, Tabori, o outro alemão, Frisch, chefe do campo de concentração nazista.

Todas as sextas-feiras, Frisch, acompanhado pelo amigo Baum, faz o percurso de trem em direção a Viena e, durante o trajeto, jogam xadrez para passar o tempo. Em uma destas viagens, Frisch tentou uma jogada chamada "a variante de Lüneburg" e perde a partida diante dos olhos de um misterioso rapaz chamado Mayer, que começa a contar sua história e a história daquela jogada, ao mesmo tempo que jogam uma partida.

O rapaz, enxadrista apaixonado, conta tudo sobre seu encontro, anos antes, com o grande mestre Tabori, que ensinaria a ele tudo sobre o jogo, transformando-o em grande mestre. Tabori teria contado a Mayer tudo sobre sua vida, quase em um testamento espiritual: anos antes, tinha participado de um torneio em que, no final, enfrentou Frisch. O jogo terminou empatado, mas a vitória foi dada a Frisch, por ser de raça ariana. O tempo passou e, com o advento do nazismo, o judeu Tabori é deportado para um campo de concentração onde Frisch, na qualidade de general da SS é comandante. Frisch faz um pacto com Tabori, recomeçando um desafio pessoal: uma partida de xadrez em que, a aposta seria a vida dos prisioneiros do campo. Cada vitória de Frisch determinaria a morte de um certo número de prisioneiros e, se a vitória fosse de Tabori, o mesmo número seria salvo. Frisch impõe uma incrível progressão numérica a Tabori, ou melhor, Rubinstein: a vida de um judeu após a primeira derrota; dois judeus após a segunda; quatro após perder a terceira partida, e assim por diante. Estamos diante da associação com a lenda sobre o jogo de xadrez, apresentada na primeira página do romance. A narrativa termina com a libertação de Tabori, que olha para a paisagem onde se encontrava o campo de Bergen Belsen: a planície de Lüneburg. O final permanece ambíguo e o leitor não sabe se Frisch se suicidou ou se foi morto por Mayer, a fim de consolidar a vingança de Tabori.

Desta forma, a partida simbólica de xadrez torna-se um emblema do poder de vida e de morte que reinava no campo de concentração e se extende para fora dele.

Finalizo com as palavras de Primo Levi representante, como Edith Bruck, dos *salvati* que falam em nome dos *sommersi: "... chi ha visto la Gorgone, non è tornato per raccontare, o è tornato muto; ma sono loro, i 'mussulmani', i sommersi, i testimoni integrali,.... Loro sono la regola, noi l'eccezione."*[48] (LEVI, 1991, p. 64) . A literatura contemporânea do Holocausto continua cumprindo a missão de falar pelos que

[48] "... quem viu a Górgona não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os "muçulmanos", os afogados, as testemunhas integrais,.... Eles são a regra, nós a exceção."

não voltaram e assim, através da literatura, a história é monumentalizada. Afinal de contas, como afirma o grande crítico italiano Cesare Segre, " a literatura pode transmitir a verdade tanto quanto o testemunho e, muitas vezes, de modo mais eficaz" (apud TOFFANO, 2003, p.245).

Referências

CAVAGLION, Alberto. "Il futuro della memoria è la letteratura?" In: **La lezione della Shoah. Questione etica, riflessione storica e culturale della memoria**. Firenze: Le Monnier, 2007.

BRAVO, Anna e JALLA, Daniele (org.). **La vita offesa. Storia e memória dei Lager nazisti nei raconti do duecento sopravvissuti**. Milano: Franco Angeli, 2001 (7ª edizione).

BRUCK, Edith. **Chi ti ama così**. Venezia: Marsilio, 1974.

_____ . **Signora Auschwitz Il dono della parola**. Venezia: Marsílio, 1999.

_____ . **Transit**. Venezia: Marsílio, 1975.

_____ . **Nuda proprietà**. Venezia: Marsílio, 1993.

_____. **Lettera alla madre** . Milano: Garzanti, 1988.

_____. **Andremo in città**. Venezia: Marsilio, 2007.

_____. **Quanta stella c'è nel cielo**.Milano: Garzanti, 2009.

LEVI, Primo. **Se questo è un uomo**.Torino: Einaudi, 1991.

MAURENSIG, Paolo. **La variante di Lüneburg**. Milano: Adelphi, 1993.

TOFFANO, Piero (org). **Il tragico nel romanzo moderno**. Roma: Bulzoni, 2003,

WIEVIORKA, Annette. **Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli**. Paris: Hachette, 2003.

POSSIBILIDADE DE TRANSCENDÊNCIA EM *SOLOMBRA*, DE CECÍLIA MEIRELES

Delvanir Lopes (FAPESP)
Orientadora: Ana Maria Domingues de Oliveira
Programa de Pós-Graduação em Letras – UNESP - Assis

Neste artigo trabalharemos com a obra *Solombra,* de 1963, última publicada ainda em vida pela escritora Cecília Meireles. A respeito do título, um arcaísmo que segundo ela própria refere-se à sombra, grande parte da crítica busca salientar na nesta obra traços considerados já marcantes para a poetisa, como a constância da escuridão, dor e ausência de algo perdido.

Se grande parte dos estudiosos insiste nos aspectos da tristeza e de certo niilismo no fazer poético ceciliano, procuraremos demonstrar que, nos versos da poetisa de *Solombra,* aos traços de escuridão somam-se os clarões de luz, o que permite uma nova leitura dos poemas. Justifica-se assim o uso da palavra *possibilidade,* justamente para revelar que a luminosidade *pode,* também, ocorrer na obra da poetisa.

Entendendo transcendência como superação de limites, crer ao menos na sua possibilidade já é ter esperança, é voltar-se para o futuro. A existência não é simples estar-aí, mas sim manifestação do sempre possível. Transcender não é algo a ser alcançado num futuro distante, mas um aspecto permanente da constituição da existência do ser.

Não basta saber que transcender é "elevar-se sobre ou ir além dos limites de, situar-se para lá de" (HOUAISS, 2009, p. 1866), mas é preciso buscar a razão porque a superação acontece, se ela faz parte do ser humano, se nasce a partir da relação com o mundo, ou se parte de um ser divino. O pensador Heidegger, cujas ideias utilizamos para fazer o contraponto com as poesias cecilianas, nos diz a este respeito: "A metafísica *ultra* passa qualquer ente particular ou domínio de entes alcançando os entes como um todo, o mundo e o próprio ser. [...] A metafísica é o acontecimento básico do Dasein." (INWOOD, 2002, p. 111, grifo do autor)

E em *Solombra,* de que modo a transcendência é entendida? Os estudiosos são unânimes em afirmar a transcendência/ metafísica ceciliana, mas não a entendem da mesma maneira. Para uns transcender indica a superação, que pode estar ligada à morte metaforicamente entendida, para outros indica anseio de relação com o absoluto, com

Deus, e só acontece com a morte física; e para um terceiro grupo a transcendência nem é possível em Cecília Meireles, mas é um anseio que se pressente e não se experimenta; daí o que se constata é a impossibilidade metafísica. Iniciemos nosso estudo analisando a morte, que é o ponto de partida para a possibilidade de transcendência em *Solombra.*

> Meus olhos vagos que já viram tanta morte,
> firmam-se aqui: voragens, quedas e mudanças
> tornam-me em lágrima. Oh derrotas! Oh naufrágios...
> [...]
>
> A solidão tem duras leis: conhece aquela
> insuficiência de comandos e poderes.
> Sabe da angústia de limites e fronteiras.
>
> Entre mãos tristes vê-se a harpa imóvel. (poema 2, estrofes 3,4,5)

A estrofe 3 está relacionada diretamente ao eu-lírico; já as demais revelam um pensamento mais genérico, como uma divagação relacionada à solidão. Os *olhos que já viram tanta morte,* outrora incertos, tornam-se seguros. Contudo, firmam-se no que não sugere qualquer firmeza: *voragens, quedas, mudanças*, o que nos levaria a uma conclusão paradoxal, caso não soubéssemos que as coisas, o mundo, a angústia e a morte, só aparentemente, mostram aspectos negativos do existir.

O olho, que no verso é uma metonímia do eu-lírico, é símbolo do entendimento intelectual e também da percepção sobrenatural. Ter olhos, para alguns povos, indica ser clarividente. Nos versos do poema 2, os olhos do eu-lírico que *viram tanta morte*, mas que não eram a sua morte, firmam-se na voragem que indica "tudo aquilo que é capaz de tragar, sorver, destruir com violência; aquilo que provoca grandes arroubos, que arrebata, mortifica ou consome". (HOUAISS, 2009, p. 1959) São olhos de quem tem existência autêntica, uma vez que considera que a *queda* no tempo e no espaço dos olhos do mundo –*aqui* – revela o quão sem sentido são as coisas, e que o apego a elas só pode levar ao abismo.

Mudanças também caracterizam o eu-lírico e os demais entes do mundo. Uma das mudanças mais substanciais é o vir-a-ser, que é o extinguir-se para o nascimento de outra coisa. O eu-lírico é constante mudança, desde quando é *atirado* no mundo ao nascer. Uma das mudanças que a autenticidade do eu lírico provoca é *tornar-se em lágrima,* já que não lhe é fácil, mesmo aceitando a morte e o fato de que existir é estar em um redemoinho que destrói com violência e leva ao abismo, sentir-se impotente

diante do tempo que consome tudo ou estar dividido entre o mundo terreno e o espiritual.

Por isso, como num lamento o eu-lírico termina a primeira estrofe do poema 2, dizendo: *"Oh derrotas! Oh naufrágios..."*, que fazem parte justamente do processo de transcendência do eu-lírico. São dois termos que somados ao da *queda,* apresentam a mesma realidade: o malogro, a decadência, a ruína, todos experienciados nas situações limítrofes. Toda situação-limítrofe é vivida na solidão, às quais cada um deve superar.

> A solidão tem duras leis: conhece aquela
> insuficiência de comandos e poderes.
> Sabe da angústia de limites e fronteiras.

Elas acontecem independentemente da vontade e, por essa razão, fogem ao controle – *conhece aquela/ insuficiência de comandos e poderes.* Se o eu-lírico não as viver e procurar transcendê-las, ninguém poderá fazer isso por ele. Mas, quando as aceita e vive, o eu-lírico se livra delas. Solidão não está, necessariamente, ligada à tristeza e a ela, como ao silêncio, Cecília retoma com frequência o que não quer dizer passividade na poetisa: "Minha infância de menina sozinha deu-me duas coisas que me parecem negativas, e foram sempre positivas para mim: silêncio e solidão. Essa foi sempre a área da minha vida." (MEIRELES, 1987, p. 59)

No último verso do poema número 2, o fecho de ouro, onde lemos: *Entre mãos tristes, vê-se a harpa imóvel,* aparentemente o eu lírico que estava tratando de *olhos* alterou seu raciocínio para *mãos.* Mas é só impressão, uma vez que, simbolicamente, "a mão é às vezes comparada com o olho: ela vê. O que o eu-lírico carrega nas *mãos tristes* parece dar-lhe poder para alcançar a luminosidade: a *harpa.* Entendemos a sinestesia usada pela poetisa pelo fato de que, ao tomar posse da própria existência, tomar as rédeas da vida rumo à autenticidade, como temos visto, o eu-lírico se vê cerceado pelo sentimento da angústia.

O eu-lírico vê uma harpa entre as mãos. É o que as mãos podem alcançar. E "a harpa liga o céu e a terra [...], ela simboliza as tensões entre os instintos materiais, representados por sua moldura de madeira e suas cordas de lince, e as aspirações espirituais, figuradas pelas vibrações das ditas cordas." (CHEVALIER, 2009, p. 484, grifos do autor)

O eu-lírico tem em suas mãos os dois caminhos que pode seguir em sua existência, representados pela harpa. Vê-se tensionado a escolher entre a materialidade

ou espírito, o céu ou a terra. O poder de decisão está em suas mãos. No verso, a harpa permanece imóvel, esperando para ser tocada pelo eu-lírico: O canto da harpa "exalta a busca da felicidade cotidiana, numa vida em que nada é mais certo do que a morte próxima e nada mais incerto que o destino além-túmulo." (CHEVALIER, 2009, p. 484)

Em *Solombra* o eu-lírico tende, a todo momento, para o elevado em detrimento do transitório. Movimento este que se realiza no desprendimento dos vínculos com o que é terreno, proporcionando-lhe um olhar mais amplo sobre o homem, a existência e sobre si mesmo. As coisas do mundo são os utensílios usados para se chegar a algo superior ao ser. E é desse modo que o eu-lírico não teme a própria morte, mas procura encontrar nela a positividade, porque vê nela o meio de chegar ao transcendente.

O que percebemos até agora é que o próprio eu-lírico, iluminando a si mesmo passa a iluminar o mundo e, dessa forma, compreende a morte de outra maneira, sem medo. Num caminho de duas vias, quanto mais compreende a sua morte, mais compreende a si próprio, desprendendo-se de um ser inautêntico e adquirindo as feições de autenticidade, assegurando assim a vigência de sua liberdade.

De um modo geral o céu é o destino da transcendência, porque é sinal da manifestação "do poder, da perenidade, da sacralidade: aquilo que nenhum vivente é capaz de alcançar" (CHEVALIER, 2009, p. 227) e aparece em uma série de outros poemas de *Solombra.* Um deles é o poema 14, estrofes 4 e 5, que dialoga bem com o que temos analisado até então ao afirmar:

> Por que esperais, olhos severos, grandes nuvens?
> Tudo se vai, tudo se perde, - e vós, detendo,
> num preso céu, fora da vida, as águas densas
>
> de inalcançáveis rostos amados.

No poema 14º o eu-lírico reflete acerca da existência e entende que *tudo se vai, tudo se perde,* e que as coisas só têm valor quando levam o eu-lírico à frente de si mesmo; e que, portanto, nada significam em si próprias. Quem pode esclarecer sobre a existência do homem, e mesmo sobre a morte, não parece ser uma entidade fora deste mundo, mas sim o próprio Eu-lírico, para quem o mundo existe: "Si no existe ningun 'ser ahí', tampoco 'es ahí' ningun mundo."[49] (HEIDEGGER, 1993, p. 395) Nesse sentido podemos entender a admoestação que o eu-lírico faz aos outros 'eus', ao *vós,*

[49]. "Se não existe o 'ser-aí', também não se faz 'aí' nenhum mundo." (tradução nossa).

quando os questiona: “Por que esperais, olhos severos, grandes nuvens?”; por que vós estais “detendo,/ num preso céu, fora da vida, as águas densas/ de inalcançáveis rostos amados!”? Por que transferir para outro Ser ou outro ente ou outro espaço o que se realiza pelo próprio eu-lírico e no próprio mundo?

Às perguntas do eu-lírico apresentam como resposta que esperar é atirar-se ao futuro e sempre acreditar na possibilidade, é um aspecto imanente do ser humano, que é sempre lançado, que está à frente de si mesmo e aberto para o novo. E isso é o que faz com que o homem seja um existente, o fato de ser fora de si, ser sua possibilidade.

A alusão ao Deus transcendente e, portanto, fora desse mundo, como rígido, disciplinador e julgador ganha mais força pelo fato de que ele olha tudo, conhece e observa toda a sua existência, do inicio ao fim. O transcendente ou habita nas nuvens, num nível bem acima da humanidade ou elas são o lugar eleito para a sua manifestação. A simbologia da nuvem indica a manifestação sensível da glória de Deus, a relação possível entre céu e terra e a fecundidade da atividade celeste, que ao chover fecunda o solo.

No poema 14 eu-lírico questiona os demais ‘eus’ sobre o que eles esperam: por um Deus severo e julgador de suas ações, agora que estão próximos da morte e de alcançarem a transcendência final, tão esperada durante uma existência toda; por *grandes nuvens* em que esse Deus se manifeste, falando gravemente, soltando raios para indicar a manifestação da sua glória à humanidade? À questão lançada, o próprio eu lírico responde com certa desconfiança na existência do Absoluto, por que não vê necessidade da preocupação com um céu *fora da vida.* O céu, nesse caso, está *preso.* Símbolo da manifestação do transcendente e do poder, como já vimos, o céu deixa de ter esse sentido se está preso, se só se manifesta quando da morte física, se está encerrado fora desta vida. Portanto, a conclusão é de que a transcendência e o Absoluto não são encontrados e nem precisam ser buscados fora deste mundo, mas nele mesmo. Não é necessário deixar o mundo para transcendê-lo ou manter uma relação com o Ser, mas sim estar nele; não é preciso se afastar do mundo, mas vivê-lo intensamente, já que “o mundo é transcendente” (HEIDEGGER, 2001, p. 167), que busca a verdade do Ser. O homem está sempre procurando algo além de si mesmo, mas é limitado pelas fronteiras do mundo onde se encontra. Portanto, trata-se de uma transcendência no mundo, do mundo e com o mundo, de tal forma que mundo e eu são inseparáveis. No projetar-se além de si mesmo o homem se transcende (se ultrapassa) no tempo e no

espaço para realizar o projeto que é ele mesmo, pois tem que ser o que não é ainda e não ser mais o que é.

O poema 14 assim é concluído: *E vós detendo [...] as águas densas/ de inalcançáveis rostos amados!* O eu-lírico que projetou a transcendência para fora de si mesmo e do seu mundo, colocou no céu *as águas densas.* "As águas, massa indiferenciada, representando a **infinidade dos possíveis,** contêm todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de absorção." (CHEVALIER, 2009, p. 15, grifos do autor)

Nas *águas densas* concentram-se todas as possibilidades da existência, tanto as da vida quanto as da morte. Por isso, ao que questiona, parece incompreensível que se coloque o mistério do existir *num preso céu, fora da vida*, a respeito do qual nada se pode falar com segurança. As águas são densas, ou seja, compactas, espessas, compostas de rostos, que são *amados* e *inalcançáveis.*

O eu-lírico não se refere a qualquer rosto, mas aos que lhes são caros e dos quais sente saudade, porque não pertencem mais ao mundo. Eles estão nas *águas densas* e são *inalcançáveis.* Não se pode mais ter contato com eles, mas apenas lembrar-se deles, fazendo-os renascer na memória. Mais uma vez o eu-lírico mostra que a vida se encerra neste mundo e que assim se dá a transcendência: por sua ação no mundo em que ele habita.

Concluímos que o eu-lírico, no desejo de ultrapassar-se, provoca a abertura do que os críticos chamam de Absoluto, que vem ao seu encontro. Portanto, o ser-humano passa a ser transcendente na medida em que existe fora de si. O estar-no-mundo, relacionando-se com os outros ou com as coisas, ganha significação porque são meios para o ultrapassar-se. Assim, a fugacidade do tempo é superada na existência, nos momentos em que o eu-lírico de *Solombra* se reconstrói múltiplas vezes ao vencer vicissitudes e limites, de modo que a incompletude que vai se perdendo vá, ao mesmo tempo, sendo reconstruída.

Referências

CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos:** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). trad. Vera da Costa e Silva (et al.). Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

HEIDEGGER, M. **El ser y el tiempo.** México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

_____. **Ser e Tempo.** Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 2001, (vol 1).

HOUAISS. A., VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

INWOOD, M. **Dicionário Heidegger.** Trad. Luísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002,

MEIRELES, C. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Obra Poética.** Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1987.

O DESGASTE DA CONTRACULTURA: CAPITALISMO TARDIO, ESQUIZOFRENIA E HISTÓRIA EM CAIO FERNANDO ABREU

Ettore Dias Medina (CAPES)
Orientadora: Eliana Maria de Melo Souza
Programa de Pós-Graduação em Sociologia – UNESP – Araraquara

Apresento aqui uma análise parcial dos contos “O dia que urano entrou em escorpião” e “O dia que júpiter encontrou saturno”. Seus títulos fazem referência ao universo da Astrologia, uma prática cultural que, segundo Walter Benjamin, pode ser compreendida como um indício histórico das relações entre homem e mundo. A Astrologia evoca um momento em que esta relação era permeada por uma perspectiva mimética, quase mágica. Assim como ocorre com a percepção, a faculdade mimética do homem se transforma de acordo com as mudanças no modo de existência das pessoas. Além disso a Astrologia, no momento atual, faz parte do repertório de práticas culturais que constitui a contracultura. Elementos e práticas relativos ao mundo contracultural estão presentes nos contos escolhidos e, segundo minha hipótese, podem ser compreendidos como indícios da presença de traços pós-modernos na obra do autor.

Fredric Jameson pensa o pós-moderno como uma espécie de substituto para os anos 60, uma compensação pelo seu fracasso político. O auge da contracultura se deu nessa década, tendo por palco principal alguns países europeus e os Estados Unidos da América. Sua presença em países periféricos como o Brasil acontecerá um pouco depois.

As relações entre a contracultura e a história foram analisadas por Fredric Jameson na obra *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Para esse crítico o pós-modernismo é aquilo que se tem quando "o processo de modernização está completo e a natureza se foi para sempre" (JAMESON, 2004, p.13). Trata-se de um mundo onde as mediações são sempre perpassadas pela cultura, que por sua vez acaba substituindo o antigo papel da natureza. Esta posição nos faz pensar nas transformações do mundo contemporâneo, mudanças que modificam as maneiras do homem se relacionar com a realidade que o cerca. Este homem agora se encontra mergulhado em uma rede de mediações feitas por parafernálias e bens culturais trazidos pelo processo de modernização resultante do desenvolvimento do capitalismo[50].

Jameson entende a cultura pós-moderna como um fenômeno global, não como estilo. Trata-se do esforço de entender a contemporaneidade de maneira histórica, tendo como perspectiva a idéia de dominante cultural. Esta posição nos livra de entender o presente como um emaranhado de ações heterogêneas resultantes de diferenças aleatórias. Uma vez que empreende sua análise a partir da sociedade norte-americana, cabe estabelecer uma mediação entre as idéias de Jameson e a nossa sociedade, historicamente marcada por uma posição periférica no capitalismo global. Cito Jaime Ginzburg (2005, p.40).

> Publicado em 1982, o livro de contos *Morangos mofados* está situado historicamente no ponto tenso de passagem da ditadura militar ao regime democrático no Brasil. Habita o livro uma reflexão, elaborada de modo difuso e inquietante, sobre as condições e implicações desta passagem.

As situações retratadas nessa coletânea de contos trazem personagens anônimas, pouco definidas, como se fossem apenas um ponto de apoio para a descrição de uma realidade que as cerca de todos os planos. Esses recursos fazem pensar na sensação de atomização e anonimato, um tipo de exaustão psíquica gerada pelos grandes centros urbanos, reflexos de um momento "em que a História é catastrófica, saturada de *agoras* traumáticos" (GINZBURG, 2006, p.371, grifos do autor), e remetem a uma percepção esquizofrênica do mundo: as continuidades temporais são quebradas, a experiência do presente torna-se assoberbante e "material": "o mundo surge ao esquizofrênico com alta intensidade, contendo uma misteriosa sobrecarga afetiva, resplandecendo de energia

[50]Jameson entende o pós-modernismo como lógica cultural, fenômeno concomitante ao capitalismo tardio. O autor parte das reflexões de Ernest Mandel, nas quais há uma anatomia deste período do capitalismo. Destacamos a revolução trazida pelo desenvolvimento de novas tecnologias referentes à informática e aos meios comunicacionais.

alucinatória" (JAMESON, 2004, p.23). Nesse sentido, é como se o sujeito tivesse perdido a capacidade de perceber o tempo de maneira lógica, preso a uma percepção distorcida onde prevalece a sensação de eterno presente. Por conseqüência, nessas narrativas a ênfase recai sobre a categoria espaço.

Como em outros momentos da obra de Caio Fernando Abreu, as narrativas aqui analisadas se referem ao universo urbano, às noites das grandes cidades. Existem semelhanças e implicações entre os espaços, ambientes fechados, cuja imagem que nos vem à mente é o emparedamento. Esses espaços têm caráter contraditório. As parafernálias e bens culturais trazidas pelo progresso tecnológico e pela indústria cultural, resultados do violento processo de modernização da sociedade brasileira, interferem na percepção que as personagens têm do mundo, reforçando suas situações existenciais precárias.

O conto "O dia que urano entrou em escorpião" se inicia pela entrada do rapaz de camisa vermelha, o protagonista, dizendo que urano estava entrando em escorpião. Esta ação desestabiliza o equilíbrio arduamente conseguido pelas outras personagens que, impossibilitadas de sair na noite de sábado por não haver dinheiro, tem de ficar no apartamento. Obrigadas a renunciar "shows e peças teatrais e bares e pré-estréias em sessões de meia-noite" (ABREU, 1995, p.23), ficam ouvindo um velho disco do Pink Floyd.

Temos a presença do aparelho de som. O baixo volume do aparelho é mote para o narrador fazer uma retrospecção onde o leitor descobre um conflito entre as personagens, o zelador do prédio e os vizinhos. Este conflito já havia resultado em uma invasão policial. Esta retrospecção reforça o caráter negativo deste espaço, inserindo as personagens em uma situação adversa. Suas ações são limitadas pela possibilidade de uma nova invasão.

Diferente dos apartamentos retratados pela literatura da década de 70, os "aparelhos", onde militantes da esquerda eram obrigados a manter suas atividades políticas de forma clandestina, o conflito agora se dá pela intolerância com o estilo de vida adotado pelas personagens. A música rock, junto ao tipo de sociabilidade proposta pelas personagens, deve ser entendida como traço de um novo momento histórico. Sendo resíduos do ideário utópico posto pela década de 60, convivem de maneira precária com o caráter problemático do momento de transição da ditadura militar para o regime democrático.

A insistência do protagonista em dizer que Urano estava entrando em Escorpião gera reações. Uma das personagens conta uma história na qual um garoto esquizofrênico teria começado da mesma forma que o protagonista, com um apego exagerado por certas práticas esotéricas. “Acabou no Pinel, contou, é assim que começam muitos processos esquizóides” (ABREU, 1995, p.26).

Percebemos que a astrologia é associada à idéia de esquizofrenia. Como visto, Jameson aponta a percepção esquizofrênica dos indivíduos como um traço pós-moderno. O tempo perde sua qualidade, sendo percebido de maneira distorcida, como se os indivíduos estivessem presos em um eterno presente. Esta característica pode ser percebida neste trecho do conto, que se refere ao protagonista. “Ele disse que a última vez não interessava, que *agora* Urano estava em Escorpião, *ho-je*, falou lentamente, os olhos brilhando” (ABREU, 1995, p.25, grifos do autor).

Tendo a impressão de não ser compreendido, o protagonista tenta se atirar da janela. A confusão gerada faz com que o síndico retorne e volte a esmurrar a porta. No entanto, as personagens reagem a essa situação, contraditoriamente afirmando o valor das práticas contraculturais: “A moça de óculos disse que sentia muito, mas infelizmente naquela noite não podia abaixar o volume do som, não era uma noite como as outras, era muito especial, sentia muito. Tirou os óculos e perguntou se o síndico não sabia que Urano estava entrando em Escorpião” (Abreu, 1995, p.28).

No caso de “O dia que júpiter encontrou saturno”, uma personagem se encontra em uma festa de apartamento na Avenida Henrique Schaumann. A personagem decide não ficar em casa. Era uma noite de sábado, e não queria ficar “parada entre o som, a televisão e o livro, atenta ao telefone silencioso” (ABREU, 1995, p.125). A festa aparece como oportunidade de algo novo, configurando uma possibilidade de escapar de um ambiente que, como vemos, tem semelhanças com a ambientação do outro conto. Alguns elementos presentes no conto anteriormente analisado se repetem: a música rock, a referência à astrologia, e o desgaste psicológico. “Ria sozinha o tempo todo, uma moça magra querendo controlar a própria loucura, discretamente infeliz” (ABREU, 1995, p.125).

Ao chegar à festa, interessa-se pela primeira pessoa que vê, desejando que aquele rapaz também a tivesse visto. Deslocada do ambiente da festa, dirige-se até uma cadeira de junco próxima da janela. O narrador descreve o céu, “tão claro que não era o céu de Sampa, com uma lua quase cheia e Júpiter e Saturno muito próximos” (ABREU, 1995, p.126).

Esta descrição caracteriza a situação de uma maneira distinta, como se houvesse um acúmulo de significantes. Trata-se de um momento especial, que se soma ao anseio da personagem em ser percebida pelo rapaz. Se pensarmos esses signos de maneira associada, percebemos a intenção do narrador em construir uma ambiência gradativa. As informações dadas se acumulam, fazendo com que a atmosfera criada seja propícia a uma reviravolta, uma espécie de epifania. O narrador não se furta em dialogar com outros sistemas de representação – no caso a pintura – para construir esta cena. Faz-se necessário transcrever o trecho:

> Parado ao lado dela, vistos de dentro, os dois pintados em aquarela – mas vistos de fora, das janelas dos carros procurando bares na avenida, sombras chinesas recortadas contra a luz vermelha. E de repente o rock barulhento parou e a voz de Jonh Lennon cantou *every day, every way is getting better and better*. Na cabeça dela soaram cinco tiros. Os olhos subitamente endurecidos da moça voltaram-se para dentro, esbarrando nos olhos subitamente endurecidos do moço. As memórias que cada um guardava, e eram tantas, transpareceram tão nitidamente nos olhos que ela imediatamente entendeu quando ele a tocou no ombro (ABREU, 1995, p.126).

A presença da epifania nos remete à relação confessa de Caio Fernando Abreu com Clarice Lispector[51], sugerindo uma intertextualidade. Em nosso entendimento, Abreu retoma certos procedimentos de Clarice Lispector, impondo-lhes características próprias. Além da atmosfera de gradação, onde as informações dadas vão se somando, a revelação ocorre em decorrência de um acontecimento anódino que afeta um dos sentidos da personagem, a audição.

Esta cena marca uma mudança de rumos no enredo do conto. A partir daí, a descrição cede lugar para um longo diálogo. As falas, marcadas por travessão, são dispostas de maneira truncada, fazendo com que o leitor se perca, muitas vezes não conseguindo identificar quem fala. O diálogo é dividido em trechos, que por sua vez são separados pelo signo (Silêncio).

Entendemos este diálogo como uma alegoria. Em seus trechos surgem figuras e situações referentes à contracultura, como o uso substâncias psicoativas, penduricalhos, roupas indianas. Suas memórias representam toda uma geração, já que as falas remetem às situações díspares. A organização dos trechos do diálogo obedece a uma ordem

[51] Tomamos por base a tese de doutorado de Fernando de Oliveira Mendes, "Caio Fernando Abreu (Para Ler ao Som de Clarice Lispector)". Neste trabalho o autor estabelece a relação a partir de uma pesquisa que envolve a comparação entre os escritores, além de fazer um importante levantamento de documentos onde Abreu confessa esta influência.

pouco convencional, nos remetendo novamente à escrita esquizofrênica. A temporalidade segue o ritmo da disposição dos diálogos. Espaços e tempos distintos são evocados, misturando-se de maneira aleatória, destruindo qualquer possibilidade de referência:

> -Você é de Virgem?
> - Sou. E você, de Capricórnio?
> - Sou. Eu sabia.
> - Eu sabia também.
> Ou:
> -Vou tomar chá de ayahuasca e ver você egípcia. Parada ao meu lado, olhando de perfil.
> -Vou tomar chá de datura e ver você tuaregue. Perdido no deserto, ofuscado pelo sol.
> -Vamos nos ver?
> -No teu chá. No meu chá (ABREU, 1995, p.128-129).

Com o fim do diálogo, a narração recomeça também de maneira surpreendente. A personagem masculina passa a ser enfocada, havendo um desenvolvimento especular. A personagem passa pelas mesmas situações que a moça passara na seqüência anterior ao diálogo, mas em um movimento diferente. Na primeira situação, a personagem estava chegando à festa. Agora, trata-se de uma saída, uma espécie de despedida. Há, inclusive, uma nova troca de olhares. A mulher, da janela, enxerga o moço, que se encontra na rua. Alguns signos mostram a passagem do tempo, indicando continuidade entre as seqüências anterior e posterior ao diálogo. Este fica em aberto, o que nos leva a pensar em uma reafirmação de seu caráter alegórico.

Referências

ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. 9ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução Maria Elisa Cevasco. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2004.

GINZBURG, Jaime. Exílio, memória e história: notas sobre “Lixo e purpurina” e “Os sobreviventes” de Caio Fernando Abreu. In.__*Literatura e sociedade*, nº 8, São Paulo, p. 37-45, 2005.

_____. Tempo de destruição em Caio Fernando Abreu. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Palavra e imagem, memória e escritura*, Chapecó, Argos, 2006.

MENDES, Fernando de Oliveira. *Caio Fernando Abreu (Para Ler ao Som de Clarice Lispector)*. 149 folhas. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2005.

BALADA DA PRAIA DOS CÃES: DISCURSOS EM (DES)SINTONIA

Fernando Henrique C. Cordeiro (CAPES)
Orientadora: Sônia Helena de O. Raymundo Piteri
Programa de Pós-Graduação em Letras – UNESP – São José do Rio Preto

Resumo: O romance *Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires, é constituído por variados registros assimilados de diferentes fontes. Paralelamente à presença do discurso científico/policial, literário, musical, este trabalho visa analisar, mais especificamente, a atuação do discurso jornalístico nessa obra do escritor português, pois a incorporação de textos provenientes de determinados meios de comunicação, revela, por um lado, uma atitude crítica da narrativa em relação ao contexto político-social português durante a década de 60 e, por outro, é um dos mecanismos pelos quais se constrói a ironia no romance cardoseano. A crítica ao salazarismo se dá, principalmente, pelo desnudamento de um governo que procura manter seu poder por meio da censura e da violência. A ironia, por sua vez, já está presente no próprio recurso ao texto jornalístico, pois ele tem uma função dúplice no interior da obra: de um lado, a inserção de textos "não-ficcionais" salienta a facticidade do relato, aproximando, de certo modo, o texto fictício do "real"; de outro lado, a mobilização desse registro por uma obra literária impinge ficcionalidade ao documento, avizinhando, portanto, o texto documental da ficção. Depara-se, assim, com um romance que orquestra de forma ambivalente todo esse processo de documentação, uma obra no fio da navalha.

Palavras-chave: variedade de registros, discurso jornalístico, ironia, *Balada da Praia dos Cães*

Introdução

Neste trabalho realizaremos um estudo de *Balada da Praia dos Cães* centrado na mobilização promovida pelo romance do discurso jornalístico. Esse procedimento, segundo nos parece, está vinculado à construção de uma narrativa que incorpora e contesta a própria matéria com a qual ela é tecida. Além disso, a captação de textos os mais diversos pode ser vista como um desdobramento do próprio método de investigação do detetive Elias Santana que, durante a inquirição, vai reunindo todo tipo de informações de modo que se especule que ele tinha um arquivo, o "baú de sobrantes", para uso próprio com provas que não fizeram parte dos autos.

Esse acúmulo de textos não é, portanto, um procedimento exclusivo do detetive, pois é um elemento constitutivo fundamental da própria *Balada da Praia dos Cães* que, segundo Margato, é "uma *narrativa de exaustão*, de sobras, de restos que transformam os fatos narrados em *uma possível versão*." (2007, p.164). Desse modo, a própria obra

se torna uma espécie de “Baú de Sobrantes” no qual o leitor é mergulhado, devendo também desempenhar o papel de detetive nesse emaranhado de textos e discursos.

1. O discurso jornalístico

Em *Balada da Praia dos Cães* tem-se presente tanto o discurso dos jornais e revistas quanto o do rádio. A inserção desses três meios de comunicação massiva se dá de duas formas: primeira, entrelaçada à própria voz do narrador e personagens; segunda, destacada do fluxo narrativo. Em ambos os casos esses textos cumprem o mesmo papel na composição da história: por um lado, atestam a sua referencialidade e, por outro, apontam uma certa inclinação irônica. Isso é o que procuraremos demonstrar a partir de agora.

O discurso jornalístico presente no romance de Cardoso Pires ganha destaque em virtude da desconfiança do protagonista (Elias Santana), e também do narrador, em relação à imparcialidade e fidedignidade das informações por ele fornecidas. Desse modo, institui-se na obra cardoseana o retrato dos meios de comunicação como manipuláveis e a serviço da versão oficial. É o que se observa no trecho abaixo:

> [...] Cá está. Aqui a notícia entra em oração de sabedoria encomendando o defunto para o lado pior do inferno, o mais torvo. Política, eis o pecado,
>
> > uma vez que, tendo sido posta de parte a hipótese de crime sexual a princípio admitida, todos os indícios recolhidos, indicam estar-se em presença de um assassínio político. O facto de o cadáver ter sido calçado com os sapatos trocados é por si só revelador, pois constitui uma prática da execução de traidores entre os grupos clandestinos
>
> e nestas entrelinhas Elias está mesmo a ler que é por aí que a Pide vai entrar (PIRES, 2000, p.13)

Temos nesse trecho um típico exemplo de incorporação do discurso jornalístico destacado do fluxo narrativo. Pode-se dizer que esse texto que surge no romance como proveniente dos jornais é introduzido na obra como uma espécie de “corpo estranho”, que interrompe a corrente narrativa tradicional. Percebe-se um certo distanciamento entre o seu discurso e o do narrador, o que certamente é intencional. O texto jornalístico surge aqui para ser, logo em seguida, contestado, pois, segundo o detetive Elias, a imprensa portuguesa tentaria desviar a atenção da população da possibilidade de um crime cometido pela PIDE, apontando como causas do assassinato: primeiro, o crime sexual, o que suscita as seguintes palavras do detetive: “Alguém segredou à imprensa

que desviasse o caso para o crime comum, apresentando o major De Cuju como um viciado de rabo para a lua a ser estraçalhado por uma matilha de arrebenta-cus" (PIRES, 2000, p.15); segundo, o assassinato do Major por parte de grupos de extermínio, apontando ligações entre Dantas C. e os comunistas "[a imprensa] Exigia a duas colunas; insinuava barbudos de Cuba e moscovitas de calça à boca de sino a espreitarem atrás do biombo" (p.63).

O primeiro efeito que esse entrelaçamento do discurso literário com o jornalístico parece provocar é a aproximação entre ficção e realidade, um dos elementos de maior destaque na obra cardoseana na medida em que, segundo Piteri, se trata de um romance que "reconstrói o assassinato do ex-capitão do exército José Joaquim Almeida Santos [...] acontecimento relatado quase diariamente, durante três meses, por alguns jornais da época: *Diário da Manhã*, *Diário Popular*, *Diário de Notícias* e *O Século*" (2004, p.2). Deste modo, poder-se-á dizer que a referência constante a textos jornalísticos "propõe uma relação de referência (embora problemática) com o mundo histórico, tanto por sua afirmação da natureza social e institucional de todas as posturas enunciativas quanto por sua fundamentação no representacional" (HUTCHEON, 1991, p.183). Problemática é, de fato, uma palavra para se aplicar neste caso: primeiro, a própria relação da narrativa cardoseana com a imprensa é bastante conturbada como se verá logo abaixo; segundo, porque uma das principais características da incorporação de outros discursos em *Balada da Praia dos Cães* é a sua transfiguração, além do seu questionamento.

A imprensa surge, portanto, como manipuladora da opinião pública ao desviar-lhe a atenção para possibilidades que agradam o governo, mas também por acobertar muitas de suas ações, o que fica patente no trecho abaixo em que o narrador entrecruza seu discurso com o do rádio:

> Elias traz o transistor para a secretária: Ora vamos lá ouvir este ventríloquo.
> E palavras não eram ditas explode um gooong! E sai o noticiário das três da manhã declamado por uma voz engravatada, Lisboa, Emissora Nacional. Fala do Dia da PSP e das forças da Ordem em parada na presença de estados-maiores [...] Missa Campal pelos agentes que tombaram no cumprimento do dever, paz ao casse-tête. Guardas a desfilar pela trela, cães-polícia medalhados. Discurso do Ministro do Interior [...] declara guerra eterna <<aos agitadores que, a soldo do estrangeiro ou inspirados por idéias de libertinagem, pretendem por todos os meios corromper a Escola e o Trabalho, renegar a Moral e a Fé e pôr em causa a Autoridade>> fim de citação.
> [...]

> Porque eram dias pavorosos então. Cheias no Vale de Santarém, bairros de lata à deriva, e lá no desconhecido, Casa da Vereda, quatro fugitivos debruçados sobre um rádio aceso. (p.47)

Logo no primeiro parágrafo pela designação de "ventríloquo" atribuída ao noticiário já se denuncia a posição "colaboracionista" desse meio de comunicação, deixando latente a idéia de que a "voz engravatada" que se ouve, na verdade, seja uma espécie de marionete controlada pelo governo totalitarista. Tal impressão fica depois enfatizada quando o apresentador do noticiário cita o Ministro do Interior. Nota-se também nesse fragmento a incorporação de uma onomatopéia que simula/introduz no texto um som que anuncia o noticiário (onomatopéia que será repetida na página seguinte do romance). Nesse segundo parágrafo do excerto deve-se notar o modo como introduz-se no romance uma "manchete" entrelaçada com o discurso do narrador (em itálico) "Missa Campal pelos agentes que tombaram no cumprimento do dever, *paz ao casse-tête*" (grifos nossos), é como se a voz do narrador se tornasse um contraponto da do noticiário, como se nos fornecesse a outra face da mesma história. Desse modo, a contraparte da notícia sobre a homenagem aos agentes mortos é a referência ao trabalho deles como sendo o de manter a "ordem" à força.

O rádio se torna, nesse excerto, o elo que une dois momentos cronologicamente distintos: um onde Elias escuta o noticiário, enquanto tenta organizar as informações que tem acerca da morte do major e outro em que os quatro fugitivos (Dantas C. e seus três comparsas – e futuros assassinos – Mena, Fontenova e Barroca) ouvem rádio e discutem sobre a situação em que se encontram. Esse segundo momento surge no romance mediado pela consciência do detetive que tenta reconstituir, em forma de narrativa, a vivência dos quatro foragidos em seu esconderijo. Um dos elementos que ajudam a clarificar essa diferença temporal é, justamente, as diferenças entre as notícias (pelo menos as manchetes delas) que surgem entrelaçadas à voz do narrador. Além disso, poder-se-á dizer que o excerto citado sintetiza de forma primorosa algumas das principais características da obra cardoseana: o jogo entre dois planos narrativos, o da investigação e o do crime; a denúncia do governo totalitarista a partir da incorporação e questionamento de textos a ele submetidos; e um forte teor irônico, que acompanha toda a narrativa.

Já que falamos em paródia, cabe analisar um último excerto no qual encontramos uma paródia do modo como os veículos de comunicação impressos se utilizam das fotografias em seus textos:

> Mas que a janela existe, existe. Está lá, e todos os leitores do Diário da Manhã do dia seguinte irão ficar em suspenso diante dela, denunciada por uma seta que atravessa o céu por cima do pinhal. Ei-la. Aí temos a seta aberta a branco na fotografia; e mais abaixo, no rés-do-chão (ver legenda), há uma outra janela que também tem sua história e que é a da sala onde se reuniam os criminosos. (PIRES, 2000, p.21)

Uma das primeiras coisas que saltam a vista neste fragmento do romance é o uso dos dêiticos, um instigante jogo de advérbios de lugar que, por um lado, nos apontam um movimento no tempo-espaço e, por outro, nos acercam do narrado. No primeiro caso, o "Está lá" se refere à janela propriamente dita que é vista pelo narrador; posteriormente, com a utilização de "Ei-la. Aí temos", somos jogados diante do jornal do dia seguinte, num procedimento que revela o distanciamento espaço-temporal do narrador/autor, uma vez que o momento do enunciado – conforme se depreende do próprio texto ("Hoje, 1982, vemos claramente Elias Santana como o investigador que, uma vez senhor de toda verdade, se entretém a deambular pelas margens à procura doutras luzes e doutras reverberações" (PIRES, 2000, p.85)) – é mais de vinte anos posterior ao momento da ação. Nesse fragmento nota-se, portanto, o acumulo de camadas de tempo com a qual o narrador lida e como ele entrecruza esses momentos na construção de sua história. Quanto ao segundo aspecto é de se notar como se dá um jogo irônico com a questão da representação, pois, a princípio, o "lá" é o narrador a nos relatar a história pelo ponto de vista do detetive, como se estivesse do lado de fora da Casa da Vereda (esconderijo de Dantas C., Mena, Fontenova e Barroca depois da fuga do primeiro do Forte da Graça), já o "aí" nos remete ao texto jornalístico do *Diário da Manhã* que surge no texto como se o próprio leitor tivesse acesso a ele ("temos"), o que, de fato, não ocorre, a não ser se levarmos em consideração a imagem mental que o leitor faz a partir das descrições presentes no livro. Talvez, esse seja o aspecto mais irônico desse procedimento, pois ele leva o leitor a reconstruir mentalmente a foto e não a casa, mas não qualquer foto, aquela do *Diário da Manhã* com a seta e a legenda, isso referenda a idéia de que o passado só nos é "recuperável" mediante sua narração, sua representação. Desse modo, sem se utilizar da foto propriamente dita, ele leva o leitor a construí-la e a tê-la presente no momento da leitura, tal como sugere o advérbio "aí", ou seja, próximo à pessoa que ouve/lê.

Considerações finais

A leitura dos diferentes registros jornalísticos provenientes de diversos meios de comunicação permitiu-nos uma aproximação com o modo de construção do romance de Cardoso Pires. Uma obra que incorpora os mais diversos textos, que os questiona, os põe em xeque, e, ao fazê-lo, se indaga a si mesmo. Talvez esse seja um dos principais elementos compositivos de *Balada da praia dos cães*, a imposição do diálogo, a problematização. Uma obra sempre aberta ao diálogo, às interpretações mais diversas, pois, como o romance parece estar sempre a indicar, uma leitura nunca é igual à outra. Desse modo, não é de se estranhar que a narrativa proposta pelo detetive surja como uma versão sobre os fatos, versão intimamente relacionada ao sujeito que a compôs, versão que poderia ser outra, caso fosse conduzida por outra pessoa/personagem, versão, que, no entanto, não é calada. Deve-se lembrar que, apesar de revelar as várias hipóteses sobre a morte do major, o romance não descarta, pelo menos não categoricamente, nenhuma solução. Nesse sentido, a mobilização do discurso jornalístico é fundamental na narrativa cardoseana, uma vez que ela revela o autoritarismo de um governo que tem como um dos seus fundamentos o silenciamento das opiniões contrárias, a censura e a violência. Utilizando-se da ironia, o romance de Cardoso Pires consegue, a partir da incorporação de textos autorizados pelo regime salazarista, ou seja, aqueles que contribuem para a manutenção de seu poder, promover uma corrosiva crítica do sistema autoritário imposto pela ditadura militar.

Referências

MARGATO, I. Literatura e testemunho: estratégias de representação. In: CAIO, L. R. et al (Org.). *Nas malhas da narratividade*. Assis (SP): FCL-Assis-UNESP-Publicações, 2007. p.155-167.

PETROV, P. *O realismo na ficção de José Cardoso Pires e Rubem Braga*. 1996, 427f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada Portugal e Brasil) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa.

PIRES, J. C. *Balada da praia dos cães*. Lisboa: Planeta, 2000.

PITERI, S. H. O. R. O processo de construção em Balada da Praia do Cães. In: *IV Congresso Nacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, 2001, Évora. Actas do IV Congresso Nacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 2004. p. 1-16.

“ENUNCIAÇÃO TRADUTÓRIA”:

A COMUNICAÇÃO NARRATIVA EM TRADUÇÃO

Gilca Machado Seidinger
Programa de Pós-Grauduação em Estudos Literários – Araraquara

De acordo com Denis Bertrand, em seu *Caminhos da semiótica literária*, são quatro as dimensões que, embora não sejam exclusividade do texto literário, nele se articulam de maneira específica e definiriam, em parte, o uso literário da língua: narrativa, passional, figurativa e enunciativa. A dimensão enunciativa enquadra e rege, pela discursivização, as demais (BERTRAND, 2003, p. 32). Ora, as articulações internas do texto – como as localizáveis na dimensão narrativa, por exemplo –, fechadas em si mesmas, não ofereceriam espaço para se alocar o tradutor; nelas o enunciado narrativo está dado, consolidado, completo e acabado, amarrado às demais dimensões, e não deve alterar-se – até que se abra para a leitura. Entretanto, ao considerarmos a dimensão discursivo-enunciativa do texto literário, a enunciação, o enunciador, o enunciatário, abre-se a possibilidade de que o sentido seja entendido como construção conjunta e, na presente situação, que o tradutor e a tradução também possam ser levados em conta. Torna-se, assim, possível falar em "enunciação tradutória", assim como investigar em que ponto da comunicação narrativa se dá a intervenção do sujeito-tradutor; de que forma isso se faz possível nesse contexto, isto é, dentro do quadro teórico da narratologia e da semiótica literária. Procurar o sentido do texto apenas em suas articulações internas, buscar explicá-lo por si, seria um veto à tradução mesma; entretanto, a partir da constatação de que o sentido se constrói também pela leitura, de que a interlocução que tem lugar na comunicação narrativa convoca subjetividades, principia a parecer viável buscar na semiótica e na narratologia elementos para tratar da literatura em tradução.

Os investimentos da teoria no que diz respeito à aproximação entre a narratologia e os estudos da tradução são relativamente recentes; data de 1996 o emprego do conceito de **voz** do tradutor, por estudiosos como Schiavi e Hermans (apud BOSSEAUX, 2004, p. 2). Frisando que a narratologia normalmente não faz distinção entre originais e traduções, Bosseaux postula:

> *However, it is relevant to question this lack of distinction since written translations normally address an audience which is removed in terms of time, space and language from that addressed by the source text. Consequently, translated narrative fictions address an implied reader*

> *that differs from that of the source text because the discourse operates in a new pragmatic context. In that framework, the role of the translator and* ***his or her*** *position in the re-assembled model of narrative communication becomes an issue: would it be the same as the narrator of the source text?* (BOSSEAUX, 2004, p. 12; grifo nosso).

Assinale-se que aqui a **pessoa** do tradutor ou tradutora (a atenção especial ao gênero torna mais patente o que queremos mostrar) é colocada em relação com o narrador do texto-fonte, como se fossem elementos correspondentes ou paralelos na equação da tradução, o que nos parece problemático, uma vez que cada um desses elementos ocupa posição bem específica. Considere-se que o texto-alvo já conta, em posição correspondente à do narrador do texto-fonte, com um narrador, e este, entidade ficcional, não pode ser confundido com o tradutor, como o narrador do texto-fonte não poderia ser confundido com o autor. E à pergunta de Bosseaux responderíamos negativamente.

O estudo citado reúne vários teóricos que tratam do papel do tradutor. Mossop (apud BOSSEAUX, 2004, p. 15), por exemplo, considera o discurso da tradução como discurso reportado. Taivalkoski-Shilov (apud BOSSEAUX, 2004, p. 17), por sua vez, afirma: "[...] *discourses of the characters are situated at a deeper level in the target text than they are in the source text. Moreover, translators, in the manner of fictional narrators, can use the same strategies as narrators do to render the source text.* [...] *translators 'narrate' the source text"*.

Essas ideias, na verdade, parecem-nos pouco claras no que diz respeito ao estatuto do tradutor, tomado sob o ponto de vista das teorias da narrativa e da enunciação. A designação "discurso reportado", a rigor, aplica-se a casos em que o discurso do outro é apresentado com marcas como aspas ou travessão[52] ou, no caso do discurso indireto, pelo uso de verbos *dicendi;* entretanto, na superfície discursiva, nem estes nem aqueles necessariamente passam a existir com a tradução. Além disso, invocar o discurso do outro é tarefa do narrador, não do autor; ou seja, é algo que ocorre **dentro** do texto narrativo, e não fora dele. O tradutor, por sua vez, é uma entidade do mundo, concreta, localizada **fora** do texto.

52 O nome do tradutor, na folha de rosto ou na ficha catalográfica da obra, funcionalmente poderia substituir tais indicações, mas é um dado paratextual, não textual. Considere-se ainda o fato de que muitas traduções já foram publicadas sem qualquer menção a ele.

Problema semelhante pode ser observado no último trecho citado, em que o tradutor é comparado ao narrador, sendo-lhe atribuída a ação de “narrar o texto-fonte”. Trata-se, porém, de duas ordens de entidades: uma, cuja identidade é material e concreta, de carne e osso; outra, fictiva e puramente discursiva. Assim, não cremos que o tradutor possa usar as "mesmas" estratégias que um narrador, pois o que temos são tarefas específicas, que estão a serviço, cada uma, de uma atividade única e especializada: narrar; traduzir. Ambas fazem uso da linguagem, e o discurso narrativo pode eventualmente resultar de ambas, sendo característico e constitutivo apenas da primeira; as similaridades acabam aqui. São coisas diferentes, de ordens distintas, que a rigor não poderiam ser comparadas. Outro ponto problemático, a nosso ver, é o dos níveis; se tomamos por base o uso desse termo por Genette, somos obrigados a considerar a existência de níveis narrativos única e exclusivamente no **interior** do discurso narrativo em si – o qual não comportaria sequer pensarmos no autor, já que este, embora deixe marcas no texto literário narrativo, se localiza clara e indiscutivelmente **fora** dele.

Já Folkart (apud BOSSEAUX, 2004, p. 16) enfatiza que traduções ou “reenunciações” (*ré-énonciations*) nunca são neutras, mesmo que esta seja sua intenção inicial, pois o sujeito falante (*ré-enonciateur*) deixa sempre sua marca, observação que vale a pena registrar aqui. Bosseaux considera: “[...] *the situation of utterance of the speaking voice differs from that of the original, therefore it makes sense to wonder whose voice is heard in a translation*” (BOSSEAUX, 2004, p. 16). A pesquisadora retoma então a noção de **voz** do tradutor, postulada por Theo Hermans (apud BOSSEAUX, 2004, p. 36): “*translator’s voice, a specific or ‘second’ voice that is more or less overtly present in translated texts*”.

Ainda que um dos modos mais fortemente consolidados de avaliar a tradução como bem-sucedida espere que o tradutor não se faça notar ao verter o texto, que se mantenha invisível, não se pode negar: ele está sempre lá, e **alguém fala** a partir desse lugar. Por outro lado, importa frisar que sua voz poderia talvez equiparar-se à do autor, segundo entendemos, mas nunca à do narrador. Assim, parece-nos inviável, a partir de um ponto de vista enunciativo, defender a "invisibilidade" do tradutor; aceitar sua presença e sua interferência passa, para nós, por pressupostos teóricos incontornáveis. Naturalmente o tradutor sempre esteve presente nos textos traduzidos, mas que sua “voz” seja discutida é fato mais recente, e sua presença nos estudos desenvolvidos na área da narratologia, mais ainda.

O trabalho de Emer O'Sullivan (2003) busca também uma aproximação entre os estudos da tradução e a narratologia. O modelo teórico-analítico proposto por ela auxiliaria a identificar o agente das alterações produzidas pela tradução e o nível de comunicação em que as modificações mais relevantes têm lugar; trata-se de um modelo comunicativo, que contempla a comunicação narrativa em jogo na tradução. O'Sullivan (2003), baseando-se em Schiavi, postula:

> *The communication between the real author of the source text and the real reader of the translation is enabled by the real translator who is positioned outside the text. Her/his first act is that of a receptive agent, who then, still in an extratextual position, transmits the source text via the intratextual agency of the implied translator.*

A autora identifica o tradutor real, externo ao texto, e supõe a presença do "tradutor implicado". O tradutor, segundo ela, não produz uma mensagem completamente nova, mas é aquele que cria o texto-meta de modo a ser compreendido na cultura-meta, com linguagem, convenções, códigos e referências diferentes daqueles da cultura-fonte (O'SULLIVAN, 2003). E, de acordo com O'Sullivan (2003): *"We could say that two voices are present in the narrative discourse of the translated text: the voice of the narrator of the source text and the voice of the translator"*. Entretanto, não podemos deixar de notar: ao ler o texto traduzido, "escutamos" apenas uma voz, e ela não pertence a nenhum desses dois, mas sim a um terceiro: o narrador do texto-alvo.

Abaixo, reproduzimos o modelo comunicativo do texto narrativo traduzido de O'Sullivan:

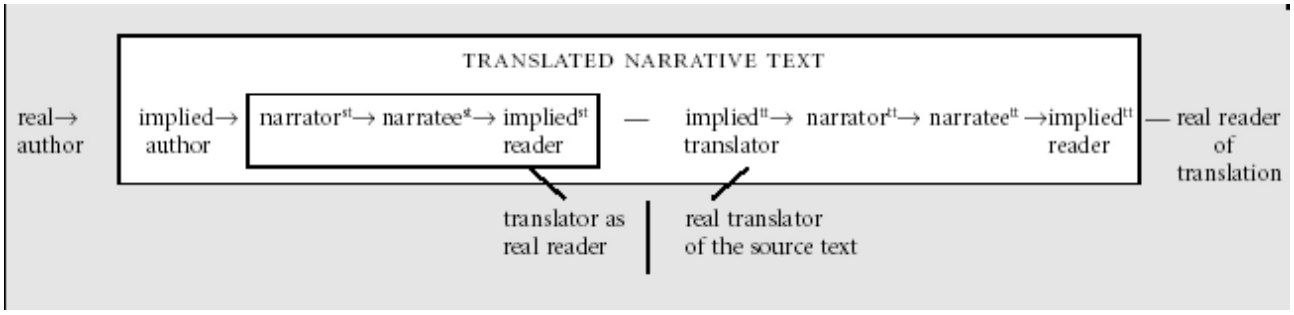


Fig. 1 Modelo comunicativo do texto narrativo traduzido (O'SULLIVAN, 2003)

Lembrando que a figura do autor implicado ou implícito é objeto de controvérsias entre os estudiosos da narratologia, de todo modo parece-nos que valeria a pena assinalar as relações entre o narrador do texto-fonte e o do texto-meta, assim como

entre os diferentes narratários. O narrador aciona certos signos e códigos narrativos, configura o universo diegético, organizando a focalização, o tempo etc.; o que o tradutor faz, na verdade, é reatualizar essas escolhas do narrador do texto-fonte, buscando no segundo idioma as formas correspondentes ou equivalentes, mas a seguir tanto o tradutor como tal, entidade do mundo, quanto o narrador do texto-fonte se calam. Para que isso seja possível, instala-se um segundo narrador, cuja voz suplanta a do primeiro, fazendo com que ela não seja mais ouvida, embora em princípio as escolhas deste, no que tange ao regime de focalização e à figuratividade, por exemplo, sejam – ou deveriam ser – mantidas.

Com base nessas considerações, esboçamos um esquema que procura representar o evento da tradução do discurso narrativo e a enunciação tradutória:

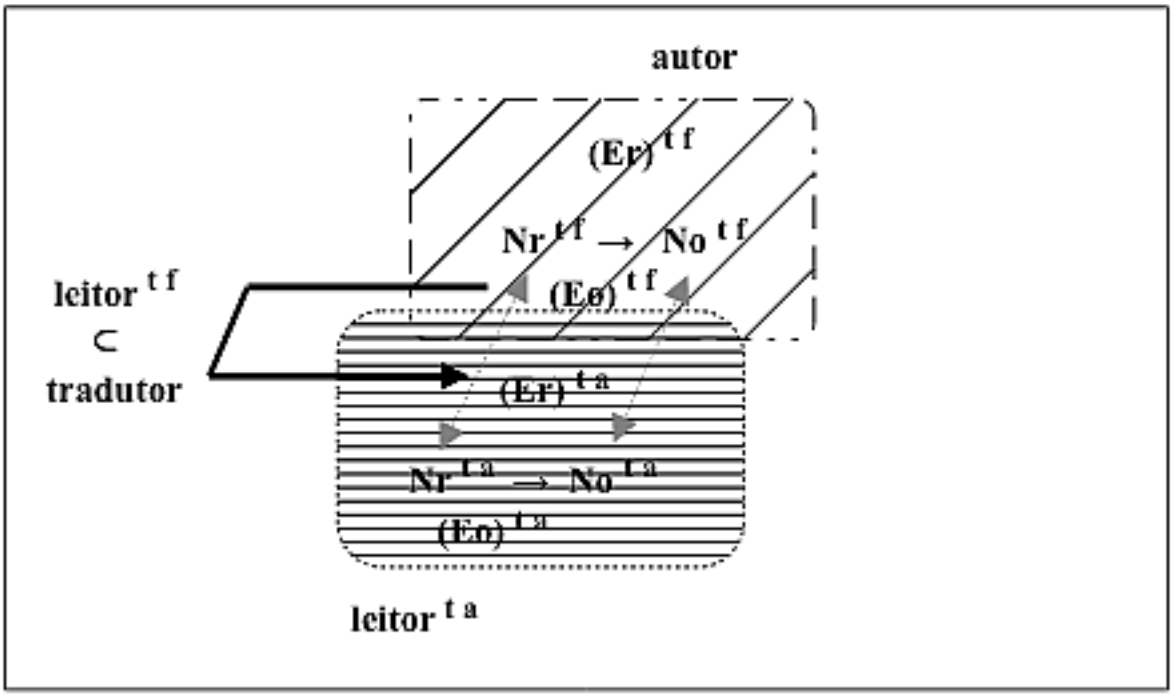


Fig. 2 Esquema da enunciação tradutória (SEIDINGER, 2008)

No esquema, **Er** representa o enunciador; **Eo**, o enunciatário; **Nr**, o narrador; **No**, o narratário; **tf**, o texto-fonte; **ta**, o texto-alvo. Mencione-se ainda o operador matemático □ (está contido). Nessa proposta de representação, o texto-fonte (tf) aparece em segundo plano, hachurado em diagonal, e o texto-alvo (ta), em primeiro plano, em hachurado horizontal e mais cerrado. Esboçando o eixo diagonal em que o texto traduzido se encontra à frente, procuramos representar a ordem (crono)lógica do processo: escritura, leitura do texto-fonte, tradução, leitura do texto-alvo; por trás do primeiro, o autor, e no outro extremo, em primeiro plano, o leitor do texto-alvo. Ambos se encontram em posição externa ao texto, como o tradutor, que, em determinado

momento, ocupa a posição de leitor do texto-fonte, pressuposta por sua atividade de tradutor.

A representação no modelo de O'Sullivan, restrita a duas dimensões, induz a ver o texto-fonte como contido no texto-alvo, o que nos parece problemático. Entendemos que se trata, antes, de dois textos; daí representá-los como entidades distintas, em planos diferentes. Pensamos que, em efeito, não se pode pensar que um texto "contém" o outro, a não ser que consideremos a situação oposta: se o texto-fonte está apto a provocar inúmeras traduções, em uma mesma ou em várias línguas, então as conteria todas, enquanto virtualidade: em si mesmo, traz em germe as traduções que porventura venha a motivar, em todas as línguas, pois é a fonte, a matriz. Na verdade, entendemos que os textos dialogam e se influenciam mutuamente, por isso também os representamos circunscritos por linhas pontilhadas, qual membranas permeáveis, para sinalizar a troca constante de sentidos, o intercâmbio, o fluxo, entre si e também com o leitor/tradutor.

Indicamos as relações e pontos de contato entre eles por meio das duas linhas terminadas em setas, em tom cinza. Essas linhas ligam os dois planos, e as setas sinalizam os pontos comuns, localizáveis, o que não pode ser omitido ou alterado e que permite que se reconheça o parentesco entre os textos, no âmbito da figuratividade, por exemplo; são também setas que se encravam no tecido do discurso narrativo do texto-fonte, abrindo brechas, influenciando-o de alguma forma, alterando-o: tocado pela tradução, o texto original já não será mais o mesmo, pois a partir daí contará com um duplo, espécie de clone que irá substituí-lo em certas circunstâncias, permitindo que circule em lugares onde antes não poderia estar, falando por ele, em seu nome, como se fosse ele próprio (sem que o seja exatamente). São duas setas, uma em cada extremidade da linha, pois as relações existem nos dois sentidos, e duas linhas, porque devem remeter a duas instâncias, estreitamente relacionadas em tf e ta: o narrador (Nr) e o narratário (No).

Como centros organizadores do discurso narrativo, o narrador e o narratário concentram as linhas de força que mantêm amarrados os textos, em si e entre si, mas, sobretudo, devem também ser lembrados em sua natureza ao mesmo tempo única e dupla: única, pois cada texto narrativo, incluído aí o traduzido, institui um narrador e um narratário próprios; dupla, porque se replica indefinidamente a cada tradução, guardando, porém, íntima relação com o narrador do texto-fonte. Nr e No devem ser lembrados em seu caráter particular, único, mas necessariamente reprodutível (para que possa se dar a tradução), e, a cada nova tradução, reproduzido pela via da enunciação

tradutória. Dois enunciados, que se relacionam, sem ser idênticos; portanto, dois enunciadores (Er), dois enunciatários (Eo), dois narradores, iguais – mas diferentes.

Importa notar ainda, quanto à enunciação e às instâncias enunciador/enunciatário, que o tradutor, como leitor do texto-alvo, está vinculado à posição do enunciatário do texto-fonte (Eo**tf**), mas, ao traduzir, assume uma posição enunciativa que lhe permite projetar, por sua vez, um novo enunciador no texto-alvo (Er**ta**).

Assim, poderíamos definir a **enunciação tradutória** como a operação que, numa situação não-dialógica, faculta ao enunciatário passar ao lugar de enunciador e projetar um enunciatário outro, dando origem, no caso da narrativa de ficção, a um novo enunciado narrativo. A intervenção do tradutor opera o *turn over;* isso ocorre no momento lógico em que ele se descola da instância do enunciatário para se vincular à do enunciador. É neste passo que se ergue a "ponte", metáfora frequente nos escritos sobre a tradução; os pilares, podemos localizá-los mais concretamente na instância enunciativa, e estes têm por base o enunciatário do texto-fonte e o enunciador do texto-alvo, vinculados de diferentes modos às operações de leitura e escrita envolvidas na tradução.

Enfim, parece-nos imprescindível hoje, ao se falar em tradução, incorporar como central o conceito de enunciação e distinguir, entre outros aspectos, as entidades externas ao texto das instâncias internas, com a maior clareza possível. Tal distinção, já consolidada nos estudos literários, ainda parece ser necessário frisar, no que diz respeito à reflexão sobre tradução.

A concepção de tradução focada na dimensão do significado leva a visualizar uma cadeia unidirecional e rígida, através da qual seria transmitido um conteúdo narrativo dado, como, de certa forma, se representa no modelo comunicativo, em que o autor real transmite o conteúdo ao autor implicado, que o repassa ao narrador do texto-fonte, e assim por diante, em linha reta, até que ele chegue “são e salvo” ao leitor real da tradução. O esquema aqui proposto procura equacionar a questão de modo a que o texto traduzido se veja liberto da “tirania do significado” e do anátema da fidelidade, sem cair tampouco na tirania do significante, levando em consideração o conflito que o texto literário já de partida propõe, assim como a dinâmica e – sobretudo – a tensão entre o texto de partida e o texto de chegada e o papel central da enunciação.

Para concluir, apresentamos dois exemplos de marcas da enunciação tradutória, nos quais se fazem notar principalmente alterações no regime temporal do relato. O

primeiro deles é comentado pelo próprio tradutor; trata-se de um trecho de "Azo de almirante", uma das narrativas de *Tutaméia*, de João Guimarães Rosa:

> *Wenn ich den beschreibenden Satz* "O sol a tombar, o rio brilhando que qual enxada nova, destacavam-se as cabeças no resplandecer" *mit "Die Sonne sank, der Fluß glänzte wie eine neue Hacke, die Köpfe im Widerschein hoben sich ab" übersetze, so wähle ich notgedrungen drei Imperfektformen staat Rosas Wechselspiel zwischen Infinitiv, Gerundium und Imperfekt* (MEYER-CLASON, 1994, p. 263).

O tradutor, nesse trecho, explica que, forçosamente, premido pela necessidade *(notgedrungen)*, escolhe três formas do passado *(sank, glänzte, hoben sich ab)*, indistintamente, para traduzir o jogo entre infinitivo, gerúndio e imperfeito do original.

Não se pode negar; o leitor da tradução consegue visualizar uma cena que guarda muita semelhança com aquela que o leitor do texto original tem diante de si: o sol que se põe, o rio que reflete a luminosidade, a comparação com o brilho da enxada, as silhuetas que se destacam na contra-luz. Entretanto, perde a oportunidade de tomar parte no notável jogo dos tempos verbais proposto pelo autor, assim como é poupado, por exemplo, do estranhamento que causa a forma "que qual", substituída que foi por um prosaico e absolutamente neutro *wie eine* (ou seja, "como uma"). O cenário é o mesmo; a sequência das ações é a mesma, as figuras são as mesmas; mas reagirá o leitor alemão da mesma forma que nós, ou ao menos de maneira correspondente, a essa cena? O efeito de sentido, ao fim e ao cabo, é equiparável?

Parece-nos que não, já que as marcas mais características da enunciação rosiana detectáveis nesse trecho desaparecem na versão alemã, sem que nada apareça para substituí-las. As duas vozes dizem coisas distintas, que terão efeitos distintos, e o tradutor está consciente disso, mas se sente premido, forçado a fazer tal escolha.[53] O leitor comum da narrativa traduzida provavelmente nunca chegará a saber disso; apenas ouvirá uma, essa voz: a resultante da enunciação da tradução.

Mais um exemplo de alteração decorrente de escolhas do âmbito da enunciação tradutória, detectável na dimensão enunciativa do discurso, mais uma vez quanto ao aspecto tempo, pode ser visto em "Melim-Meloso", outra narrativa de *Tutaméia*: "Nos tempos que não sei, pode ser até que ele venha ainda a existir" (ROSA, 1976, p. 92), a

53 Discutimos mais detidamente essa tomada de posição e suas consequências para a obra como um todo em SEIDINGER (2008).

que, na versão alemã intitulada *"Honigzart-Honigsüß"*, corresponde *"In den Zeiten, die ich nicht kenne, mag er vielleicht sogar existiert haben"* (ROSA, 1994, p.125). Nesse caso, a alteração ocorrida e seus efeitos, a nosso ver, não são de pouca monta.

Note-se que o sentido de "vir a existir" é aquele de "passar a ser" ou "chegar a ser", indicando um processo; a locução "pode ser que", por sua vez, é da ordem da probabilidade, da possibilidade, e seu sentido se aproxima do de *mag* (de *mögen*, "poder"), reforçado pelo *vielleicht* ("talvez"). No subjuntivo, o "vir a", junto ao "pode ser que", remete a um processo a acontecer, possível, sim, mas localizado claramente num tempo futuro, enquanto *existiert haben* corresponderia, a rigor, a "ter existido". Ou seja, em alemão o que se tem é uma suposição, também, mas de algo que **pode já ter ocorrido**. A história de Melim-Meloso, pontuada pelas cantigas de serão de João Barandão, estabelece-se no âmbito da lenda – "Escutem-se, pois, à outra face da lenda" (ROSA, 1976, p. 94). Todavia, a personagem, na narrativa-fonte, no caso de vir a existir, nasceria da lenda, da cantiga, e passaria desta para a História; ganharia corpo e concretude a partir da narração, da invenção, da *poiesis*, vindo do inventado ao real: talvez ele ainda venha a existir, este que aqui e agora é cantado.

Ou seja, subverte-se nessa narrativa a ordem usual de um processo conhecido, o qual transforma personagens reais em lendárias, ao atribuir-lhes *a posteriori* poderes ou atos extraordinários e fazer dele personagem de canções e lendas. Na versão alemã, tal relação é "normalizada", ou seja, ocorre dentro dos padrões usuais, da História para a Lenda, do fato acontecido para o relato quase fantástico em forma de cantiga; ele hoje é lenda, mas pode ser que tenha realmente existido no passado. Isso altera drástica e irremediavelmente o pano de fundo da narrativa, seu fundamento, colocando, nas relações entre a narração e o narrado, um horizonte temporal e narrativo diferente daquele, extraordinário e inusitado, do texto-fonte, o qual não poderá mais ser recuperado pelo leitor do texto-alvo.

Atentar para a dimensão discursivo-enunciativa do texto a ser traduzido mostra-se imprescindível, já que mesmo alterações aparentemente inócuas, e que em princípio preservariam o "conteúdo" do texto, provocam mudanças drásticas nessa dimensão, mas não apenas aí. É nela que o tripé pessoa-espaço-tempo, a partir do eu-aqui-agora da enunciação, articula-se, em si e às demais dimensões, e a elas entre si, sustentando assim todo o edifício narrativo. Foi o que procuramos ter em vista ao esboçar o esquema acima detalhado. O conceito de enunciação tradutória, cremos, pode nos auxiliar a

avançar um pouco na compreensão desse aspecto especialíssimo do texto literário, o de sua tradução.

Referências

BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: EDUSC, 2003.

BOSSEAUX, C. I. A. **Translation and narration:** a corpus-based study of french translations of two novels by Virginia Woolf. 2004. Tese - Departamento de Literatura Comparada, Universidade de Londres (University College London), Londres, 2004.

MEYER-CLASON, C. Nachwort. In: ROSA, J. G. **Tutaméia**. Tradução C. Meyer-Clason, colaboração H. Nitschack. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1994. Posfácio. p. 259-64.

O'SULLIVAN, E. Narratology meets translations studies, or, The voice of the translator in children's literature. **Meta**: journal des traducteurs, v. 48, n. 1, Montreal, 2003. Disponível em <http://www.erudit.org/revue/meta/2003/v48/n1/006967ar.pdf>. Último acesso em 29. out. 2010.

ROSA, J. G. **Tutaméia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

_____. **Tutaméia**. Tradução C. Meyer-Clason; colaboração H. Nitschack. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1994.

SEIDINGER, G. M. **Guimarães Rosa em tradução:** o texto literário e a versão alemã de *Tutaméia.* Tese (Doutorado) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.

AS POESIAS DE CARLOS FELIPE MOISÉS E ANTONIO CICERO

João Carlos Biella
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Araraquara

1. A primeira audição interior: Carlos Felipe Moisés

No último parágrafo do livro *Um ironismo como outro qualquer: a ironia na poesia de José Paulo Paes* (BIELLA, 2008), elenco alguns poetas cujos textos alargam as metáforas de expansão que não foram completadas por José Paulo Paes; entre eles, Carlos Felipe Moisés.

Nas orelhas de sua mais recente obra, *Noite nula* (2008), Carlos Felipe Moisés reproduziu vários excertos de sua fortuna crítica; entre eles, um de José Paulo Paes sobre o livro *Subsolo* (1989):

> Posto assim entre a poliflauta da juventude e a monoflauta da madureza, entre a negação e a afirmação de si, entre a perda de viver e o ganho de sonhar, entre o desencanto de tantos dias e o encanto de mais um dia, *Subsolo* assume o oxímoro ou paradoxo da vida sob o signo do sempre recomeço, que é, de resto, o próprio signo da poesia. (PAES, 1997, p.83).

Paes, sinteticamente, descreve o percurso poético do autor, de *A poliflauta* (1960) até *Subsolo* (1989). Lendo o artigo em questão, observa-se uma importante passagem:

> Não obstante as mudanças, o poeta permaneceu substancialmente o mesmo, à semelhança do Proteu mítico, cuja identidade reside na própria capacidade de mudar: aquém a além de todos os eus possíveis, está sempre um proto-eu, Proteu. (PAES, 1997, p.78).

A figura mítica auxiliará a interpretação de alguns traços da poesia de Carlos Felipe Moisés. O episódio de Proteu aparece no quarto livro da *Odisséia*, de Homero. Para esclarecer tal episódio, recorro ao ensaio "Proteu", de Antonio Cicero (CICERO, 2005).

Telêmaco, filho de Ulisses, busca encontrar o pai, desaparecido, há dez anos, após o fim da Guerra de Tróia. Ao encontrar Menelau, suplica-lhe que conte o que sabe sobre o paradeiro dele. Menelau, "prometendo-lhe relatar tudo, sem distorcer nenhum *mythos* nem omitir nenhum *epos*, passa então a descrever o episódio do seu encontro com Proteu" (CICERO, 2005, p.215).

Menelau conta ao suplicante que estava retido na ilha de Faros, ao longo do Egito, quando, caminhando pela praia, encontrou Eidoteia, filha de Proteu. A deusa, ao notar a aflição dele para resolver os seus problemas, contou-lhe como resolvê-los. Menelau precisaria agarrar Proteu numa emboscada para que ele o ajudasse a dizer o caminho para regressar pelo mar. Com o auxílio de Eidoteia, Menelau alcançou seu objetivo:

> {...} ela, tendo mergulhado no amplo seio do mar, havia trazido quatro peles de focas, todas recém-esfoladas; planejava um logro ao pai. {...} Toda a manhã passamos com o ânimo paciente. As focas saíram em bando. Logo se deitaram em fileira junto à arrebentação. Ao meio-dia o velho saiu do mar, veio ter com as focas bem alimentadas, caminhou ao longo delas, contou-lhes o número. Começou a contagem por nós, sem suspeitar de fraude alguma; em seguida, deitou-se também. Nós, aos brados, nos atiramos sobre ele e o abraçamos. Não se esqueceu o velho de suas artimanhas, pois primeiro se tornou um leão de bela juba, depois um dragão e um leopardo e um grande javali; tornou-se água corrente e árvore frondosa. Mas nós o seguramos inflexíveis, com o espírito paciente. Quando porém cansou-se o velho de suas fantasmagorias, então me falou, perguntando com palavras: Qual dos

> deuses, ó Filho de Atreu, te aconselhou a idéia de me agarrar contra a minha vontade, numa emboscada? De que necessitas? (*apud* CICERO, 2005, p.218).

Menelau conseguiu a resposta que queria e também Telêmaco soube do paradeiro de seu pai, Ulisses.

Para a leitura da poesia de Carlos Felipe Moisés, atentemo-nos para os seguintes aspectos: primeiramente Proteu significa "o primeiro de todos" e Eidoteia, "deusa da forma"; o segundo aspecto é que o abraço sugerido pela deusa é coletivo. Trata-se não apenas da forma, mas da forma cultural. Segundo Antonio Cicero,

> Filha, forma ou aspecto do princípio da natureza, que é Proteu, ela se volta contra ele, ensinando aos homens como enganá-lo e dominá-lo, não para destruí-lo, mas para que lhes ensine o que eles queiram saber." (idem, p.223).

O que o episódio nos ensina é a encenação do fluxo, do movimento, da transformação, que é também o princípio produtivo de formas. Antonio Cicero postula que, por esse princípio,

> pode-se chamar de poesia toda causa da passagem da não-forma à forma: e como a não-forma é o fluxo, o movimento ou a mudança, pode-se dizer que a poesia é a causa da passagem do fluxo, do movimento ou da mudança à forma." (idem, p.227).

Na parte final do ensaio, Antonio Cícero redimensiona a definição de poesia anteriormente transcrita utilizando um trecho do poema "*Nubes*", de Borges:

> *No habrá una sola cosa que no sea*
> *una nube. Lo son las catedrales*
> *de vasta piedra y bíblicos cristales*
> *que el tiempo allanará. Lo es la Odisea,*
> *que cambia como el mar. Algo hay distinto*
> *cada vez que la abrimos.*(*apud* CICERO, p.238)

O ensaísta reafirma que o poema é uma forma, entretanto, nem toda forma é um poema. Para Antonio Cicero, "quando falamos de poesia, não estamos nos referindo à feitura do poema, mas a certa qualidade inerente a ele" (idem, p.239). Leiamos a conclusão do ensaio:

> {...} As nuvens são as transformações da água originária, da água de Tales e de Proteu, isto é, as nuvens são todos os entes que o tempo aplanará. Também são nuvens o poema de Homero. Há entretanto uma diferença: os entes em geral perderam a memória de sua origem aquática e se esqueceram de que são nuvens. A *Odisséia*, no entanto, "muda como o mar. Algo há distinto cada vez que abrimos". Pois bem, aqui está a diferença entre o poema e os demais entes. O poema jamais olvida, no fluxo de sua cintilante superfície significante, morfológica, sintática, melódica, rítmica, e de suas submersas correntes semânticas, a natureza líquida de todas as coisas, principalmente a sua própria natureza líquida.
>
> Toda forma consiste num momento estancado e preservado do movimento do qual provém. Também o poema é uma forma, mas uma forma que porta em si marca - d'água do movimento. Ela reflete no seu próprio ser o movimento originário. O poema é a forma que incorpora em si o seu oposto, isto é, o *apeíron*, que é a poesia. Cada

> vez que o lemos, ele se torna diferente não só do que era na leitura anterior, mas de si próprio no exato instante em que o estamos a ler: Eidotéia abraça Proteu. (idem, p.240).

Muitas coisas evoluíram do tempo de Homero até os nossos dias. A poesia bem pouco. Talvez as grandes mudanças se deram no âmbito conceitual ou cognitivo, ou seja, soubemos, principalmente com a prática poética das vanguardas do início do século XX, o caráter acidental e não-essencial das formas tradicionais. Aliás, numa certa perspectiva, Aristóteles já havia sugerido isso em sua *Poética*:

> {...} se alguém compuser em verso um tratado de Medicina ou de Física, esse será vulgarmente chamado "poeta"; na verdade, porém, nada há de comum entre Homero e Empédocles, a não ser a metrificação: aquele merece o nome de "poeta", e este, o de "fisiólogo", mas que o de poeta. (ARISTÓTELES, p.104, 1986).

Ao escrever, em meu livro, que os valores da poética de Paes foram o encantamento e a mudança e que as metáforas do autor não foram completadas, pensei justamente na continuidade de sua poética realizada por seus leitores. Carlos Felipe Moisés, de forma diferente, parece expandi-la por meio de sua própria criação. Apesar disso, é bom lembrar que a ironia e o humor estão presentes nos dois autores. O eu - lírico da poesia de Carlos Felipe Moisés, inquieto, reflexivo, reenceta, nos tempos atuais, tempo de tardividade, o desejo de continuidade do ofício poético, mesmo sabendo tratar-se de falar sobre as mesmas coisas de sempre, para, quem sabe, elas paulatinamente mudarem. Algo já registrado como conhecimento, como se pode notar no poema "Mais um dia", de *Subsolo*:

{...}
Sei que tudo já foi dito,
e melhor, tantas vezes.
Mas é minha vez
de dizer mal-
dito e recomeçar.
Dizer o quê?
Que estou aqui à mercê
de sonhos e acessos?
Que estou aqui
estourando o limite
de um frágil motor
de trinta cavalos
(dez mil
Novecentas e cinqüenta
rotações por segundo)
e que não tenho asas.
(...)
Não era nada!
Melhor
dormir, esqueça! Amanhã
é mais um dia. (MOISÉS, 1998, p.109)

Aqui Proteu metamorfoseia-se em Sísifo. Lirismo que se aproxima também do apresentado no poema "O elefante", do moderno Drummond: "Amanhã recomeço".

No poema “Lição de José Paulo Paes”, da obra *Lição de casa* (1998), ao se falar de poesia, lê-se: “esse tudo - nada/ que você nos ensinou a ver ou/ a adivinhar a afagar à distância”. Essa visão apreendida em Paes dará frutos também na ensaística do autor em questão:

> Com a ajuda da poesia, podemos reaprender a “ver como se víssemos pela primeira vez”, a fim de repor em circulação a fantasia e o sonho, a imaginação e o sonho, a imaginação e o mito, mas de tal modo que isso não nos leve a perder de vista a realidade pedestre onde nos situamos. (MOISÉS, 2007, p.111).

Esse tudo-nada traz imagens de algumas formas, entre elas, “fiapos de nuvem”.

Com base no poema de Borges, a poesia de José Paulo Paes e o poema “Lição de José Paulo Paes” também podem ser considerados nuvens, pois mudam e parecem distintos cada vez que os lemos.

Com a escrita alfabética, a poesia deixou de ser canto, celebração comunitária, para acontecer na solidão da leitura. Ritmos, cadências e melodias, principalmente após a expansão do livro no mundo moderno, não são percebidos mais somente pela audição. A nova recepção do fato poético dá-se pela leitura das palavras impressas. A poesia não morreu por causa dessa investida tecnológica, apenas pede ao leitor recolhimento para a reflexão e com isso, talvez, aconteça uma nova forma de abraço em Proteu.

As sombras, virtualidades dos sonhos e potências criadoras, produzem um novo tempo, meras possibilidades. A noite nula faz-se de criações também nulas. Reflexividade lírica assentada no movimento discursivo da poesia pessoana. O eu lírico, desassossegado, sonha um lugar para a sua imaginação. Eis talvez a função do poeta e da poesia na contemporaneidade. Como registrado anteriormente sobre a ensaística de Carlos Felipe Moisés, a poesia pode nos ajudar a “ver como se víssemos pela primeira vez”. O poeta Moacir Amâncio, em resenha ao livro do qual retirei a afirmativa do autor em questão, interpreta que para que isso ocorra,

> o poeta precisa, em primeiro lugar, se livrar de toda pretensão à ingenuidade. O poeta e a poesia são tolerados como anacronismos inúteis porque a capacidade para absorvê-los através de armadilhas menos suspeitadas é permanente. (*O Estado de São Paulo*, 17 jun 2007).

O sonho, o mito, a imaginação, potências poéticas, tornam-se anacronismos ainda tolerados ao poeta e à poesia.

2. Os anacronismos da poesia: Antonio Cicero

Ao comentar a poesia de Carlos Felipe Moisés utilizei-me de um ensaio de Antonio Cicero sobre a figura mítica de Proteu. Agora leiamos um poema do ensaísta:

Proteu
Helena jamais regressará.

Ao meio-dia não sairá
ela mas Proteu do mar bravio.
Quem lá estará à espreita escondido?
Tu. Não mais aguardarás Helena.
Guarda o nome, quando muito: Helena,
mas abre os braços e enlaça o Velho
que sai da espuma: abraça o leão
que ele será, segura a serpente,
cinge o bólide e a água corrente,
engole a televisão e a mata,
sê por um bom tempo o que tente
e para sempre nada: não pregues
coisa alguma no lugar do nada. (CICERO, 2002, p.23)

Mais anacrônico do que a poesia talvez seja a poesia que tem como assunto as figuras mitológicas. Célia Pedrosa, em "Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência" (2001), recorre a alguns críticos e pensadores para depois observar o conceito de anacronismo nos poemas de Antonio Cicero e Rodrigo Garcia Lopes.

> O primeiro aludido, Italo Morriconi, postula que a poesia brasileira pós-anos 80 tem uma tendência à volta à dicção sublimante, que, no fundo, corresponde por "uma anacrônica restauração de valores literários e pedagógicos próprios do alto modernismo: o exercício do difícil, a capacidade de discriminar entre o bom e o ruim e a encenação da subjetividade crítica". (PEDROSA, 2001, p.7).

Uma outra voz crítica, citada por Pedrosa, Iumna Simon, constata o mesmo anacronismo da retradicionalização da poesia brasileira. Para ela, o pluralismo de dicções poéticas seria um sinal de inconsistência histórica,

> na medida em que decorreria do culto e da citação dos gêneros e formas já institucionalizados, sem nenhum compromisso com a experiência presente e a própria poesia, mera aceitação consumista do legado da tradição antiga e moderna. (idem, p.8).

Flora Sussekind apresenta uma apreciação distinta das duas anteriores. Segundo Célia Pedrosa, a autora valoriza na poesia de Carlito Azevedo justamente "o diálogo atemporal dos temas e recursos estilísticos dessa poesia com as de Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Francisco Alvim, Paulo Leminski, Augusto de Campos, entre outros {...}" (idem, p.9).

No correr da argumentação, a autora ressalta o uso díspare do conceito de anacronismo para os críticos comentados e propõe "uma estratégia de leitura e de avaliação da poesia brasileira contemporânea direcionada não pela recusa de seu caráter anacrônico, mas, muito pelo contrário, pela consideração de um possível valor inerente ao próprio anacronismo" (idem, p.11). Ainda confirma a tese de o ato de escrever e o de ler poemas serem anacronismos, na cultura contemporânea; cultura "cuja temporalidade veloz desestimula a leitura ruminante e solitária de textos em que a escrituralidade é componente nuclear" (idem, p.11).

Antes de interpretar a poesia de Antonio Cicero, Célia Pedrosa associa o anacronismo da escrituralidade ao próprio conceito de lírico e, tendo como referência um estudo de Maulpoix, reconhece que o lirismo

> serviria sempre para identifica um movimento icariano de elevação e simultânea devoração da subjetividade, da qual somente a incompreensibilidade poderia ser figurada de modo compreensível. Deste movimento, além da figura de Ícaro, também a anacrônica figura de Narciso é então retomada como representação. {...} Nesse movimento icariano e narcísico, estaria bem representada também compreensão de lirismo como re - cordação, como encenação de uma memória através da qual tanto o passado quanto o presente se dariam fundidos, sempre em diferença em relação a sua contemporaneidade; a memória como gesto de encenação do esquecimento, de constante recomeço, de recuperação e abismamento da subjetividade e da consciência, da própria temporalidade que, segundo Kant, a constituiria. (idem, pp.12-13).

Observando somente os títulos dos poemas de Antonio Cicero, reconhece-se uma referência constante ao imaginário da Grécia clássica: “Minos”, “Oráculo”, “Narciso”, “Deus ex-machina” - cujo assunto é a feitura metalinguística de um soneto em que aparece a figura de Ícaro-, “Medusa” entre outros.

A mesma constância ao movimento de referências clássicas pode ser notada na poesia de Carlos Felipe Moisés, como falado anteriormente ao se recorrer à figura de Proteu e Sísifo e também na observação de alguns poemas do livro *Subsolo*: “Mário e o minotauro”, “Minotauro”, “Édipo”, “Jocasta” e “Cavalo alado”. Dessa forma, a constatação de Célia Pedrosa, ao falar do movimento icariano e narcísico que notara no lirismo de Antonio Cicero, pode ser aplicada ao que interpretei nos poemas de Carlos Felipe Moisés.

Os valores anacrônicos da poesia de Antonio Cicero são interpretados, pela autora, como uma tradição narcísica do lirismo,

> resgatando a inquieta dramaticidade do próprio Narciso do outrora grego, oferecer uma imagem da subjetividade dilacerada e desejante que se contrapõe ao narcisismo eufórico e estetizado em que se uniformizam e tornam inócuas as subjetividades pós-modernas. (idem, p.18).

O poema “Proteu”, como aqueles praticados pelo mesmo Carlos Felipe, é um soneto que, no entanto, parece esconder sua real forma. Entretanto essa forma fixa pensada como um ato anacrônico não parece produtivo para o uso que se faz dela, pois encena-se um conhecimento de que a poesia não ocorre pelo uso de uma forma fixa. A reflexão, pelo menos observada na poesia dos dois autores tratados aqui, garante aos sonetos uma qualidade entre a inquietante escolha formal e a decisão de escolhas figurativas para a encenação lírica.

O abraço em Proteu, no poema de Antonio Cicero, em tempos atuais, configura-se pelo mesmo ato mítico de tentar guardar (palavra cara ao poeta em questão) o inominável, “a marca d’ água do movimento”. No entanto, o velho soneto está a engolir “a televisão e a mata”, como novas formas assumidas pelo Velho Proteu mítico. A voz lírica, numa espécie de poética, sugere que o leitor se faça o que seja que ele próprio tente ser, sabendo tratar-se de uma nulidade; tratando de uma leitura em que o leitor seja interpretado como um poeta, a sugestão é peremptória: “não pregues/ coisa alguma no lugar do nada”.

Presentifica-se no momento contemporâneo uma tentativa, mesmo sendo vã, de resistência à falta de sentido, ou, na sua expansão, como efervescência de sentidos. Lugar de um tempo em que “o escrito dos escritos” tende a ser como sempre “lugar do nada”, ou mera virtualidade, estado de sombras, clichês de uma modernidade tardia ou em realização ainda.

3. Considerações finais sobre anacronismos e a poesia do presente

Giorgio Agamben, em O que é contemporâneo, define contemporaneidade como uma relação singular com o próprio tempo. Para ele, “essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (AGAMBEN, 2009, p.59). Ser contemporâneo, segundo o pensador italiano, é perceber no escuro do presente uma luz que procura nos alcançar e não pode realizar tal procura. Na parte final de sua reflexão, Agamben escreve

> {...} o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma de seu arbítrio, mas de exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por este facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (p.72).

Fino leitor de Nietzche, Walter Benjamin e Foucault, Agamben fornece-nos uma possibilidade de compreensão do contemporâneo. Pelo percurso de leitura até o momento, Carlos Felipe Moisés e Antonio Cicero apresentam-se como poetas do presente ao criarem uma poética reflexiva, em trânsito e em busca de uma subjetividade perdida entre as ruínas de um presente prosaico, extremamente mediatizado e saturado de memória. As poesias em questão, sempre envoltas em sombras, virtualidade e potência, desejam à categoria do artístico, dúvidas quanto ao ato formal, alegrias

íntimas com as possibilidades de um ainda imaginado, sonhado, ainda não vivido, experiencizado. Trânsito no qual vários tempos apresentam-se; anacronismo e heterotopias, sem finalidades, sem pedagogias próprias aos períodos anteriores ao pós-vanguardismo.

A assunção desse devir está marcada textualmente pela queda, abismo, do constante emprego do *enjambement* e pela urgência de compreender o presente a partir da convivência de tempos plurais. É o caso, por exemplo, dos versos "{...} Mas minha vez/de dizer mal-/dito e recomeçar/ {...} /Que estou aqui/estourando o limite/de um frágil motor/de trinta cavalos/(dez mil/novecentas e cinqüenta/rotações por segundo)/e que não tenho asas{...}", de Carlos Felipe Moisés; e "farei ainda mais(decassílabos/mais um soneto e ainda por cima/invocarei, e por questão de rima/figuras mitológicas, feito Ícaro/{...} Dédalo, explicou a precariedade/do artefato de papel e casqueira,/geometria mística e goma arábica/solúveis ao sol.Mas agora é tarde/{...}", de Antonio Cicero. Não é gratuito que em ambos têm-se a queda do *enjambement*, ou cavalgamento, associada à figura mítica de Ícaro.

Dois poetas contemporâneos distintos em relação a possíveis classificações de base ainda oitocentistas, porém muito próximos, se tomarmos seus discursos poéticos como textos de um presente ainda em sombras, como potencialidades de uma nova economia de afetos cujo movimento leva-nos ao salto e à queda, recomeço, ou, para dizer como Walter Benjamin, vir-a-ser, declinar-se. E, insistindo no anacronismo, Eidotéia abraça Proteu.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.

BIELLA, João Carlos. **Um ironismo como outro qualquer**: a ironia na poesia de José Paulo Paes. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

CICERO, Antonio. **A cidade e os livros**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. **Finalidades sem fim**: ensaios sobre poesia e arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MOISÉS, C.P. **Lição de casa** & poemas anteriores. São Paulo: Nankin, 1998.

_____. ***Noite nula*.** São Paulo: Nankin, 2008.

_____. ***Poesia & utopia:*** *sobre a função social da poesia e do poeta*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

PAES, José Paulo. **Os perigos da poesia e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

PEDROSA, Célia. Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência. In.____. CAMARGO, M.L. de B (org.). **Poesia e contemporaneidade:** leituras do presente. Chapecó: Argos, 2001, pp.7-23.

O ARQUÉTIPO DA BRUXA: DE *AURA* A *INQUIETA COMPAÑÍA*

Jucely Aparecida Azenha (CNPQ)
Orientadora: María Dolores Aybar Ramírez
Programa de Pós Graduação em Estudos Literários – UNESP/Araraquara

Introdução e objetivos

A proposta que ora apresentamos tem como objetivo desvendar a figura arquetípica da bruxa em narrativas específicas de Carlos Fuentes – *Aura* e *Inquieta Compañía*. Para isso, levaremos em conta as particularidades de nosso objeto de estudo, quer dizer, a pertença ao gênero literário fantástico e o diálogo com o universo mítico-imaginário.

Aura é narrada na segunda pessoa do singular, voz que profetiza insólitos acontecimentos que vão se passar no casarão pertencente ao duo emblemático de personagens Aura-Consuelo, supostamente, sobrinha e tia, que, no entanto, revelam-se uma única pessoa. O artifício de mostrar-se ora como uma bela jovem, ora como anciã é parte de um plano para atrair o jovem historiador Felipe – que no fim das contas descobre que ele próprio era o falecido marido de Consuelo, uma bruxa cuja obsessão é ser eternamente jovem. Diante disso, temos encerrada uma circularidade narrativa, através do recomeço de uma história de amor que desvencilha-se das amarras do tempo.

Por sua vez, em *Inquieta Compañía* aparecem seis narrativas cujos enredos são não menos insólitos que o de *Aura*, descrito anteriormente. Além disso, à exceção de *Vlad*, materializa-se artisticamente nas narrativas uma abordagem que oferece centralidade à mulher, em especial a personagem da mulher-bruxa. *El amante del teatro*, *La gata de mi madre*, *La buena compañía*, *Calixta Brand* e *La bella durmiente* –

narrativas que compõem *Inquieta Compañía*[54] – de maneira semelhante ao que sucede em *Aura,* incidem num estreitamento de relações com a mitologia e o imaginário. Além disso, são estabelecidas conexões com o eterno retorno, próprio dos relatos míticos.

Nosso objeto de estudo é constituído por narrativas pertencentes ao fantástico, a saber, *Aura* e as narrativas de *Inquieta Compañía,* exceto *Vlad*. Ressaltamos ainda que são várias as vertentes que compõem o gênero literário fantástico. Nos alçaremos rumo ao estudo de duas vertentes, a tradicional e a gótica. Isso porque são identificáveis características de ambas em nosso *corpus*, de modo que averiguaremos qual delas é preponderante, e, por conseguinte, a qual vertente pertencem as narrativas; poderemos, ainda, checar a hipótese de um trânsito entre elas. Em seguida, pretendemos desvendar o conjunto das diversas referências mítico-imaginárias que atuam na construção de representações e variações de um mesmo arquétipo da feminilidade pactuado pelas narrativas com as quais trabalharemos, o arquétipo da bruxa, literariamente edificado.

Fundamentalmente, as narrativas que compõem nosso objeto de estudo possuem uma relação estreita com as estruturas antropológicas do imaginário, expressa através da personagem arquetípica da bruxa, evidenciada na totalidade das narrativas. Diante disso, pactuamos com o pensamento de que "A imaginação humana – energia vital inalienável das configurações de sentido – transcende e ordena todas as outras atividades da consciência" (TURCHI, 2003, p. 13).

Inseridas na pertença do gênero fantástico, *Aura* e *Inquieta Compañía* estabelecem um intrigante diálogo com mitos da feminilidade que desembocam diretamente no arquétipo da bruxa. Conversação perturbadora porque materializa literária e artisticamente os conteúdos imaginários que envolvem a figura feminina considerada maligna por excelência, a bruxa.

Formam parte do imaginário coletivo as inúmeras crenças acerca da aparência, costumes e práticas rituais das bruxas. Normalmente elas são representadas como horrendas anciãs, cheias de verrugas e mal trajadas que aparecem voando em vassouras em noites de lua cheia, ou ainda, a fabricar poções em imensos e borbulhantes caldeirões, na presença de gatos pretos (MUCHEMBLED, 2001, 1979; WARNER, 1999).

[54] A partir desse momento, quando citarmos a obra *Inquieta Compañía*, estaremos nos referindo à totalidade de narrativas que a compõem, à exceção de *Vlad* – o que tem como justificativa o fato de que, na narrativa em questão, a personagem central é um vampiro, e não uma bruxa, destoando de nosso objetivo de estudo.

Ora, nas narrativas de Carlos Fuentes que nos propomos a estudar emergem com ímpeto e vigor as convergências entre o imaginário e o fantástico, o que se dá, em especial, através das conexões estabelecidas entre as personagens femininas das narrativas de Fuentes e as figuras femininas míticas malfazejas, como por exemplo, Pandora, e em particular, Lilith – a execrada primeira mulher de Adão.

Metodologia

Fuentes recupera a tradição fantástica por meio do uso de motivos, temas e estruturas linguísticas (nos aspectos sintático e semântico) muito específicas. Perscrutando tais particularidades, esperamos alcançar nosso objetivo primeiro de verificar a qual vertente do fantástico, tradicional ou gótica, pertencem as narrativas do *corpus*. Para isso, nos embasaremos nas teorias de Vax, Bessière, Todorov e até mesmo Nodier. A partir do aparato teórico disponibilizado principalmente por esses autores, pretendemos verificar quais as características operantes nas narrativas que nos permitiriam classificá-las como pertencentes ao fantástico tradicional ou gótico. Restará ainda, averiguar a hipótese de uma comunicação das narrativas com a própria literatura gótica ou o realismo mágico. Tal procedimento metodológico a ser adotado no decorrer da pesquisa, revela-se frutífero pois os autores supra citados nos trazem o rol de variedades de temas, motivos e personagens típicas de cada vertente do gênero fantástico – que não caberia elencar nesse momento. Diante da análise minuciosa dessas teorias, aplicadas ao *corpus*, acreditamos que poderemos chegar ao objetivo pretendido.

De acordo com Nodier (1970), por exemplo, a mulher não costuma ser personagem central no texto fantástico, exceto quando ela é uma bruxa – esse tipo de personagem sim tem presença recorrente no gênero. Desse modo, inferimos que o arquétipo operante em nosso *corpus* está intrinsecamente relacionado a nada habitual escolha de mulheres como personagens centrais do fantástico – onde as mulheres não mais aparecem idealizadas, representando objetos de desejo a serem conquistados ou perseguidos, mas como bruxas, ou providas de contornos e atributos que nos permitem nomeá-las como tais.

Ainda levando em conta as especificidades de nosso objeto de estudo, avaliaremos como a personagem da bruxa opera e transita nas narrativas, enquanto motivo tradicional do fantástico – tanto o tradicional como o gótico. Quer dizer, pesquisaremos as representações literárias específicas da bruxa e suas variadas facetas,

que povoam o universo mítico-imaginário. Com isso estaremos estipulando um diálogo com a arquetipologia geral criada e desenvolvida por Durand (1997).

Conforme apontamos outrora, no rol de peculiaridades de nosso *corpus* e existe um estreito laço com conteúdos pertencentes ao universo mítico-imaginário. Esse vínculo entre mito e literatura é a base da teoria da arquetipologia geral, de Gilbert Durand (1997, 1993). Desenvolvida com vistas à análise de obras artísticas, entre elas a literária, a metodologia de Durand busca destacar, nas respectivas narrativas míticas, as imagens simbólicas nelas veiculadas – que, por sua vez, são calcadas em arquétipos universais.

Na acepção de Durand (pautado em Carl Gustav Jung), os arquétipos são estruturas que constituem a conexão entre o imaginário e os processos racionais, ou seja, são imagens primordiais localizadas no inconsciente coletivo que podemos considerar como generalizações dinâmicas e afetivas da imagem. As narrativas que estudaremos estão repletas de imagens e simbologias que remetem, invariavelmente, ao arquétipo da bruxa.

Gilbert Durand elabora uma metodologia fundamentada no dinamismo interno das imagens. Tais imagens têm a propriedade de se organizar em narrativa, texto literário ou não, objetos peculiares à realização da análise e da crítica literária. Durand optou por considerar a totalidade das motivações simbólicas, quer dizer, delimitou em grandes eixos os trajetos antropológicos que os símbolos constituem, recorrendo a um método de convergência inclinado a evidenciar as constelações de imagens constantes e que aparentam ser estruturadas por certo isomorfismo dos símbolos convergentes. Desse modo, as constelações de imagens, como podemos observar, são um ponto de partida. Tomadas como elementos providos de polivalência interpretativa, as constelações de imagens são úteis no tracejo de uma intersecção ao redor de núcleos organizadores, os arquétipos universais (DURAND, 1993; 1997).

O cerne teórico proposto por Durand (1997; 1993) sedimenta um método de orientação epistemológica. A partir dele poderemos identificar os alicerces mítico-imaginários que cerceiam a construção do arquétipo da bruxa, efetivada através das personagens femininas do *corpus*.

Essa interface metodológica durante as etapas da investigação visa estabelecer as pontes entre o imaginário e o fantástico, fundamentação obrigatória no intuito de atingir nossos objetivos. Estabelecidas essas bases essenciais, nossa pesquisa estará pautada por um olhar crítico sobre o encadeamento entre os pré-construídos que orientam a

elaboração literária de uma espécie de feminilidade negativizada, a da personagem da bruxa. Isto é, em nosso estudo pretendemos analisar a materialização artística do arquétipo da bruxa nas narrativas fantásticas de Carlos Fuentes.

Considerações Parciais

Conforme apontamos, nas narrativas que nos propomos a estudar emergem com ímpeto e vigor as convergências entre o imaginário e o fantástico. Carlos Fuentes recupera a tradição fantástica por meio do uso de estruturas linguísticas, motivos e temas muito específicos, os quais pretendemos investigar.

Em consonância com o cronograma de execução de nossa pesquisa, estamos atualmente finalizando a fase de levantamento bibliográfico. Diante das leituras realizadas até o momento, nossas inquietações mostram-se pertinentes, de modo que a atividade de pesquisa torna-se cada vez mais estimulante. O que é muito positivo, dado o longo caminho que ainda nos falta percorrer.

Referências

BESSIÈRE, I. **Le récit fantastique: la poéthique de l'incertain**. Paris: Larousse, 1974.

DUBLÉ, E. T. **Hechicerías del discurso narrativo latinoamericano: Aura, de Carlos Fuentes**. Disponível em http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/09/ethomas.htm. Acesso em 04/03/2010.

DURÁN, G. **La bruja de Carlos Fuentes.** In: Homenaje a Carlos Fuentes. Madrid: Anaya, 1971, p. 243-260.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário:** introdução à arquetipologia geral. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURAND, G. **De la mitocrítica al mitoanálisis**: figuras míticas y aspectos de la obra. Trad. Alain Verjat. Barcelona: Hermeneusis, 1993.

FUENTES, C. **Inquieta Compañía**. Madrid: Alfaguara, 2004.

FUENTES, C. **Aura**. Madrid: Alianza, 1994.

FUENTES, C. **La nueva novela hispanoamericana**. México: Joaquín Mortiz, 1980.

GARCÍA-GUTIÉRREZ, G. (Org). **Carlos Fuentes desde la fortuna crítica**. México DF: Taurus, 2001.

GARCÍA-GUTIÉRREZ, G. La identidad mexicana y la obra de Fuentes. La historia, la cultura. In.: FUENTES, Carlos. **La región más transparente**. Madri: Cátedra, 1999.

HERNÁNDEZ, J. (Org). **Carlos Fuentes**: territorios del tiempo. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1999.

MUCHEMBLED, R. **Uma historia do diabo**: séculos XII-XX. Tradução de Maria H. Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

MUCHEMBLED, R. **La sorcière au village**. Paris: Éditions Juillard-Gallimard, 1979.

NODIER, Ch. Du fantastique en littérature. In: JUIN, H. **Charles Nodier**. Paris: Seghers, 1970.

TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução M. C. C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TODOROV, T. A narrativa fantástica. Trad. L. Perrone-Moisés. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TURCHI, M. Z. **Literatura e Antropologia do Imaginário**. Brasília: Ed. UnB, 2003.

VAX, L. **L'art et la littérature fantastiques**. Paris: PUF, 1974.

VAX, L. **La séduction de l'étrange**. Paris: PUF, 1965.

WARNER, M. **Da fera à loira**: sobre contos de fadas e seus narradores. Tradução Thelma M. Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

REFLEXÕES SOBRE A FORTUNA CRÍTICA DE LOBIVAR MATOS

Juliano Antunes Cardoso

(PG-UFMS/CPTL)

Introdução

Lobivar Barros de Mattos nasceu em Corumbá, no então uno Estado de Mato Grosso, a 11 de janeiro de 1915. Há algumas divergências sobre essa data, mas a cópia em fac-símile de sua certidão de nascimento, apresentada no artigo de José Pereira Lins (2000, p. 116), assegura-nos quanto à exatidão desta data.

Em 1933, aos 18 anos, Lobivar escreve os poemas que serão lançados em sua primeira obra. Nas palavras do poeta são poemas "regionais e por isso mesmo muito

simples, muito humanos" (MATOS, 1935, p. 7) e cheiram a "cogitações intimas, extáticas, introspectivas. Reflexos de um pessimismo crônico bebido ás pressas nas coisas, nos sêres e no mundo." (MATOS, 1935, p. 7).

Em 1935, o poeta Lobivar Matos – como passara a assinar – publica *Areôtorare*, pela editora Pongetti. A obra é dedicada a Serafím Migueis e contém vinte e nove composições. São elas *Destino do poeta desconhecido, Fantasia, Homens e pedras, Festa do peão, Fumaças, Lavandeiras, O pequeno engraxate, Anoitecer, A noite, negra velha, assombração, Ritmo Novo, Chevalier de Azeviche, Inimiga dos roceiros, Sensação estranha, Zé fumaça, Dansarina, O homem sem alma que era mendigo, Profecia, Superstições, Aranha tecedeira, S. João, Em cima da serra, Pedras e ilusões, Garimpeiro, Queimada, Enchente, Deus-índio, a morte do Taguimegêra, Um vulto branco dentro da noite escura* e *A catequização dos boróros*.

A experiência editorial de *Areôtorare* parece ter sido muito exitosa para Lobivar, pois no ano seguinte, em 1936, ele lança seu segundo livro, *Sarobá*, pela Minha Livraria Editora. Nesta obra, o cunho social ganha corpo e o poeta consegue fazer aquilo que via como dever na poesia daquela geração: falar "nos dramas do desgraçados, dos miseráveis, dos párias sem pão, sem amor e sem trabalho". (MATOS, 1935, p. 8). Trinta poemas compõem o livro, sendo eles *Sarobá, Beco Sujo, Subjetivismo, Natureza morta, Maria Bolacha, Urucum, Negrinho Lambido, Religião, Esmola, Futuro do Aleijadinho, Rico, Introspecção, Delírio, Devoção, Mulata Isaura, Banzé de Cuia, Malícia, Travessia, Pelega, O suicida, Rodeio, Coisa Feita, Confusão, São Sebastião, Cartaz de Sensação, Sexo, Marechal, Senhor Divino, Caboclo Sabido, Momento* e *Derrocada*.

Resultado de uma operação de úlcera malsucedida, Lobivar Matos faleceu no dia 27 de outubro de 1947, deixando uma obra inédita e muitas dúvidas sobre a sua vida. Seu desconhecimento começa a ser superado timidamente nesta década, depois de mais de meio século de esquecimento.

Objetivos

Nosso objetivo é apresentar os resultados da fortuna crítica acerca de Lobivar Matos, na qual catalogamos parte do que já foi escrito sobre a obra do poeta nos 75 anos que se passaram desde o lançamento de *Areôtorare* (1935), primeiro livro do poeta. Dizemos parte por que nossa pesquisa não tem a pretensão de exaurir toda a recepção da obra lobivariana, e, ainda que ambicionasse tal, reconhece que, mesmo no caso de um

poeta pouco conhecido, como é o caso de Lobivar, aferir em números e dados qual foi reconhecimento dos críticos ao poeta é tarefa complicada.

Logo, o principal fator levado em conta na formação desta fortuna crítica foi o da acessibilidade, ou seja, o que se foi possível encontrar em bibliotecas e sítios virtuais sobre Lobivar Matos. O resultado que se produziu pode parecer pouco, mas, levando-se em conta as apenas duas obras lançadas pelo poeta e também a brevidade da vida do mesmo, esses registros críticos podem dar uma necessária dimensão de como o artista deixou suas marcas na historiografia literária brasileira.

Metodologia

A pesquisa se constitui em duas fases que se complementam. Na primeira, buscamos reunir todo o material físico ou virtual produzido sobre o poeta, tomando cuidado em registrar as fontes em que eles foram publicados ou em que se achavam disponíveis. Na segunda parte sistematizamos o material recolhido. O referencial teórico e os métodos aplicados nesta sistematização serão abordados na próxima seção.

Justificativas

Pretendemos com essa fortuna crítica vislumbrar os rastros deixados pela recepção da obra lobivariana, buscando auxiliar os estudiosos que pretendam enveredar no estudo de Lobivar Matos. Os primeiros passos nesse sutil itinerário foram dados pelo próprio poeta, quando este teve o espírito crítico de recolher em recortes todos os registros críticos sobre sua obra inicial. Eles constam no final de seu segundo livro, *Sarobá* (1936), num capítulo chamado *Sobre o Areôtorare* e *Notas da Imprensa* Percorrer esse caminho é também traçá-lo, pois reunir os juízos críticos acerca de uma obra é uma "evolução da própria crítica, tanto de ponto de vista dos princípios quanto no aspecto metodológico." (BRAYNER, 1980, p. 5-6).

Pressupostos teóricos

Utilizaremos como base de referência os trabalhos de fortuna crítica feitos em *Faces do conto de Luiz Vilela* (2006), tese de doutoramento de Rauer, e *Estudo crítico da bibliografia sobre Cecília Meireles* (2001), de Ana Maria Domingues de Oliveira. Adotaremos aqui a terminologia usada por ambos, adaptando de forma que se encaixe melhor ao *corpus* da nossa pesquisa.

Sistematização

Dividiremos os registros críticos em *artigo*, *crônica*, *dissertação/tese*, *encomiástico*, *entrevista*, *informativo*, *menção*, *monografia*, *nota*, *notícia*, *registro*, *reportagem*, *resenha*, *resumo*, *verbete*. Baseados nos pressupostos teóricos também utilizados por Rauer (2006), definimos os termos citados da seguinte forma:

Artigo – Comentário crítico de média extensão, com a opinião do articulista sobre a obra.

Crônica – Texto livre e pessoal que tem como tema fatos ou ideias atuais, de teor artístico, literário, ou relativos ao cotidiano.

Dissertação/tese – Dissertação, tese de doutorado ou livro resultante destes trabalhos.

Encomiástico – Texto laudatório, com o intuito único de homenagear o autor.

Entrevista – Texto sob forma de pergunta e resposta, no qual o autor ou um estudioso sobre o autor respondem a questões pertinentes à obra e/ou autor.

Informativo – Textos de teor biográfico ou bibliográfico.

Menção – Pequena informação sobre o autor e/ou sua obra, em

publicação sobre outros autores.

Monografia – Trabalho acadêmico feito para conclusão de curso de graduação ou especialização.

Nota – Informação com pequeno comentário do informante.

Notícia – Relato de acontecimento atual, de interesse público, ou de determinado segmento da sociedade, veiculado em mídia impressa, televisiva ou eletrônica.

Registro – Pequena informação sobre o livro, publicada por editora, jornais e revistas.

Reportagem – Matéria de cunho jornalístico com dois ou mais dos seguintes itens: informações factuais, declarações do escritor, opiniões do jornalista, citações de terceiros.

Resenha – Texto de tamanho reduzido, que contém sinopse e opinião sobre determinada obra.

Resumo – Síntese de comunicação oral ou artigo publicado em evento.

Verbete – Entrada de dicionário ou enciclopédia, que contenha dados bibliográficos do autor.

Essa sistematização não tem por objetivo engessar a crítica sobre Lobivar Matos, mas facilitar o trabalho de catalogação dos dados obtidos. Outra análise talvez fizesse

separações diferentes, de acordo com os termos utilizados ou utilizando novo sistema. Nossa separação foi feita pelo que pudemos apreender dos escritos, levando-se em consideração que um mesmo texto crítico poderia se ajustar em dois ou mais itens. Nestes casos, a sistematização fez-se pelo o que percebemos ser o traço dominante de cada um.

O que vem a seguir são os dados catalogados da fortuna crítica de Lobivar Matos. Constam neles informações sobre autoria; referências sobre a fonte; categoria a que pertence; e comentário, contendo ou não pequeno trecho do texto. Conforme ilustração indicada abaixo:

Autor. Título. Fonte.
Categoria: modelo no qual foi classificado**.**
Comentário sobre o texto.

Exemplo da catalogação dados recolhidos:

ARAUJO, Susylene Dias de. *Um leitor para Lobivar Matos*: o Areôtorare nos Sarobás de Miséria e Sol. Três Lagoas: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2002. (Dissertação de mestrado).
Categoria: Tese/dissertação

Dissertação de Araújo sobre a poética de Lobivar Matos, tendo como base os pressupostos teóricos da Estética da Recepção, que objetiva:

> (...) uma proposta de revisão para a página da literatura brasileira relacionada aos registros da produção da década de 30: trazer à tona um estudo crítico de poemas que fazem parte das obras *Areôtorare* e *Sarobá* escritos por Lobivar Matos e editadas em 1935 e 1936 respectivamente, além da consideração de dois poemas inéditos. (p. 11).

Os dois poemas em questão são os inéditos *Sol* e *Miséria.* A dissertação constitui-se em quatro capítulos: *Caracterizando a dinâmica autor, obra e leitor*, no qual a autora

aborda as postulações de Hans Robert Jauss sobre a Estética da Recepção, e também os estudos de Antonio Candido sobre a tríade autor, obra leitor; *Lobivar Matos: Produção e recepção*, capítulo em que se aplica a base teórica no caso Lobivar; *Pelos caminhos da poesia*; que contém uma divisão de poemas feitos pelo próprio Lobivar e que são complementados pela pesquisadora na sua tese de doutorado; e *O poeta de Miséria e Sol*, que analisam os dois poemas do poeta. Nas considerações finais Susylene Dias de Araújo reforça a necessidade do relançamento das obras de Lobivar, o que conseguiria no ano de 2009.

> De tudo o que ainda se pode aferir sobre a poesia lobivariana, o conjunto de sua obra que permanece inédito é lembrado com a finalidade de que novos estudos possam ser iniciados para evidenciar a produção de um poeta que foi capaz de sintetizar o potencial artístico de sua terra. Nessa mesma perspectiva, um apelo à reedição de *Areôtorare* e *Sarobá* é colocado em pauta, pois ao contrário do que se pensa, a região compreendida pelos Estados que compõem o Centro-Oeste brasileiro é um espaço de grande qualidade no que diz respeito à produção cultural e por meio do reconhecimento dos seus artistas tenda a ganhar maior relevo (p. 94)

____. *A vida e a obra de Lobivar Matos*: o modernista (des) conhecido, Londrina: Universidade Federal de Londrina, 2009. p. 269 f. : il.
Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaPeriodicoForm.do>. Acesso: 3 mai. 2010.
Categoria: Tese/dissertação

A partir dos pressupostos da crítica biográfica, arquivo e memória, Susylene Dias de Araújo procura resgatar a poética de Lobivar, analisando suas duas obras lançadas e as inéditas, para propor a imagem de um intelectual atuante da década de 30. O capítulo 1 – *A apresentação de um modernista* – apresenta o poeta, mostrando também sua amizade com Manoel de Barros; o capítulo 2 - *O Areôtorare do Sarobá* - aborda as duas obras lançadas em vida pelo poeta corumbaense. Neste capítulo a autora retoma, amplia e complementa a separação de poemas feita de maneira inacabada por Lobivar Matos; no capítulo 3 - *Nas Rendas da Interrogação do poeta* – Araújo analisa os inéditos de Lobivar, enfocando alguns poemas e contos e contribuições do poeta para a imprensa da época.

> Lobivar Matos, escritor nascido em Corumbá em 1915, autor de Areôtorare e Sarobá passou grande parte de sua vida no Rio de Janeiro. Podemos dizer que num certo êxodo cultural, o autor levado ao deslocamento de sua cidade natal, distante e periférica, buscava o centro da capital do país nos anos de 1930 com a finalidade de realização pessoal e artística. Suas referidas obras, publicadas pela Irmãos Pongetti Editora e pela Minha Livraria Editora erradicadas na cidade do Rio de Janeiro em 1935 e 1936 respectivamente, ganharam a credibilidade do selo editorial da capital do país e foram estampadas com capas que privilegiaram a imagem do índio e do negro, figuras muito humanas que de imediato apontavam para as origens do artista, revelando o ponto de partida de algumas metas de um homem que conseguiu ir além dos objetivos de um visionário poeta. (p. 219)

CAMPOS, Luciene Lemos de; RODRIGUES, Rauer Ribeiro. A poesia de Manoel de Barros e a história de Corumbá. In: *Carandá: Revista do Curso de Letras do Câmpus do Pantanal* – UFMS, Corumbá, MS, maio 2009. p. 8-32.
Categoria: Artigo

Artigo aponta como alguns traços sociais e históricos da cidade de Corumbá do início do século XX foram apreendidos artisticamente na obra de Manoel de Barros. Lobivar é citado especificamente no subcapítulo *Barros, Lobivar e Serra: memórias de um trapo*, no qual os autores fazem uma comparação entra a maneira como uma andarilha corumbaense foi retratada pelos dois poetas, Barros e Matos, e o contista Ulisses Serra.

> É necessário observar que a figura de Maria Bolacha como que desperta uma espécie de encantamento nos três autores que a tornam personagem. Talvez esse enlevo advenha da condição de pária da figura histórica que inspira a criação da personagem ou de certo carisma ou simpatia essencial que lhe era intrínseca. Além do que, o registro poético não se restringe ao real: ele transmuta-o, ficcionalizando-o. (p. 21)

Resultados

Os dados recolhidos apontam para um total de 55 recortes críticos acerca do poeta e/ou sua poesia. Divididos segundo sua especificidade, temos: (18) Artigo; (2) Tese/dissertação; (5) Resumo; (5) Notícia; (8) Menção; (13) Reportagens; (4) Informativo; (2) Biografia; (2) Encomiástico; (2) Registro; (2) Resenha; (1) Crônica e (1) Entrevista.

Considerações finais

Se num primeiro momento, nos anos subseqüentes ao lançamento da obra lobivariana, a crítica se limitou a menções à poesia de Lobivar Matos, hoje, a crítica literária acadêmica estabelecida já propicia trabalhos de maior fôlego como a dissertação de mestrado *Um leitor para Lobivar Matos: o Areôtorare nos Sarobás de miséria e sol*, de 2002, e a tese de doutorado *A vida e a obra de Lobivar Matos: o modernista (des) conhecido* (2009), ambas de Susylene Dias de Araújo.

Há também vários artigos publicados em anais de congressos de Letras além de livros que têm capítulos dedicados a Lobivar Matos, dentre os quais *O outdoor invisível* (2006), de Paulo Sérgio Nolasco do Santos; *Nas trilhas de Barros: Rastros de Manoel* (2009), de Rosana Cristina Zanelatto Santos; e *Quatro Expoentes da Literatura Sul-mato-grossense: Lobivar Mattos, Manoel de Barros, Raquel Naveira e Visconde de Taunay* (2002), de Edna Menezes.

Em vias de completar 75 anos do debute de Lobivar Matos na literatura brasileira, a totalidade dos dados recolhidos da fortuna crítica permite-nos concluir que apesar de já haver algum movimento da crítica em direção a obra de Lobivar Matos, esse ainda se faz por passos tímidos. Mesmo se consideramos a pouca extensão da obra lobivariana, a sua poesia, por ser rica e plural, ainda tem um vasto campo a ser desbravado pela crítica.

Esse espaço, a nosso ver, deve ser preenchido por um trabalho analítico mais profundo, deixando um pouco de lado a breve biografia do poeta e focando mais a materialidade da sua arte. Isso acontecerá com o tempo, à medida que sua poesia for sendo conhecida por outros pesquisadores e esses tragam outras visões e outras abordagens a essa poética.

Referências

ARAUJO, Susylene Dias de. **Um leitor para Lobivar Matos**: o Areôtorare nos Sarobás de Miséria e Sol. Três Lagoas: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2002. (Dissertação de mestrado).

_____. **A vida e a obra de Lobivar Matos**: o modernista (des) conhecido, Londrina: Universidade Federal de Londrina, 2009. p. 269 f. : il.
Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaPeriodicoForm.do>. Acesso: 3 mai. 2010.

BRAYNER, Sônia. **Fortuna Crítica de Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980.

CAMPOS, Luciene Lemos de; RODRIGUES, Rauer Ribeiro. A poesia de Manoel de Barros e a história de Corumbá. In: **Carandá:** *Revista do Curso de Letras do Câmpus do Pantanal* – UFMS, Corumbá, MS, maio 2009. p. 8-32.

LINS, José Pereira. *Lobivar Matos*: o Homem e o Poeta – visão crítica. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos (Org.). **Ciclos de literatura comparada**. Campo Grande: UFMS, 2000. p. 93-116.

MATOS, Lobivar. ***Areôtorare***. Rio de Janeiro: Pongetti, 1935.

_____. ***Sarobá***. Rio de Janeiro: Minha Livraria, 1936.

MENEZES, Edna P. S. **Quatro expoentes da literatura sul-mato-grossense**: Lobivar Mattos, Manoel de Barros, Raquel Naveira e Visconde de Taunay. Campo Grande: Athenas, 2002.

OLIVERIA, Ana Maria Domingues de. **Estudo crítico da bibliografia de Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

RAUER, [Rauer Ribeiro Rodrigues]. **Faces do conto de Luiz Vilela**. Araraquara, SP, 2006. 2 v. xiv, 547 f. Tese (Doutorado, Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

SANTOS, Paulo Sérgio N. dos. *Lobivar Matos*: um clássico desconhecido. In:_____. [org.] **O outdoor invisível**: crítica reunida. Campo Grande: Ed. UFMS, 2006.

ZANELLATO SANTOS, Rosana Cristina. Prefácio. In: ARAÚJO, Susylene Dias. **Obras reunidas de Lobivar Matos**: Areôtorare, poemas boróros e Sarobá, poemas. Campo Grande: Ed. UFMS, 2009.

O REALISMO MÁGICO E OS SÍMBOLOS EM *IL BARONE RAMPANTE*, DE ITALO CALVINO

Kelli Mesquita Luciano
Orientadora: Karin Volobuef
Co-orientadora: Claudia Fernanda de Campos Mauro
Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Araraquara.

1. Introdução e justificativa

A extensa produção de Italo Calvino (1923-1985) inclui contos, romances, ensaios, entre outros. Uma de suas obras de destaque é a trilogia *I Nostri Antenati* (1950-1960), em que estão reunidos os romances "Il visconte dimezzato" "Il barone rampante" e "Il cavaliere inesistente". Trata-se de textos pontuados de situações e personagens sobrenaturais, e ambientados em lugares imaginários. Almejamos a discussão das características que aproximam *Il barone rampante* ao realismo mágico, além de abordarmos algumas questões simbólicas.

Na análise desse romance evidenciam-se as incertezas, o conflito entre o interior do indivíduo e a realidade externa – o que se expressa mediante a ocorrência de acontecimentos insólitos. O enredo se passa no século XVIII e os acontecimentos nos são relatados pelo narrador-personagem Biágio de Rondó, irmão mais novo do protagonista Cosme de Rondó, filho de uma família da aristocracia decadente em terras genovesas. O protagonista discute com seu pai, o Barão Armínio de Rondó, e por causa desse desentendimento passa a morar na copa das árvores, de onde nunca mais desce até o resto de sua vida. A partir desse evento, Calvino aborda questões existenciais, que traduzem a busca por uma totalidade inatingível, a fragmentação do homem contemporâneo, a ruptura com a sociedade tradicional e a recusa dos papéis por ela atribuídos ao indivíduo. É amplo o leque formado por esses aspectos – que inclusive não excluem a interface com eventos da realidade sócio-histórica da Itália na primeira metade do séc. XX.

2. Objetivos e metodologia

Nosso objetivo é o estudo do realismo mágico e dos elementos simbólicos presentes em *Il barone rampante* (1957). Trata-se de um texto com características de vários gêneros próximos entre si - fantástico, maravilhoso e o realismo mágico. Por isso, uma das etapas de nossa investigação foi o desenvolvimento de um pequeno estudo sobre esses gêneros, haja vista que eles têm muitos elementos próximos ou em comum. Com isso, pretende-se entender melhor a adequação do romance ao realismo mágico. Para tanto, será realizada a análise dos elementos sobrenaturais e insólitos da narrativa, partindo-se das teorias de estudiosos como Coalla, Spindler, Todorov, Roas, Chiampi, etc.; e a análise dos elementos simbólicos conforme Todorov e Goethe.

Para a investigação dos símbolos presentes nessa narrativa, utilizaremos *Teorias do símbolo*, em que Todorov relaciona o símbolo à interpretação e a significação à percepção/compreensão da manifestação artística. Ressalta que duas simbolizações nunca serão idênticas porque descrevem não o universo do texto em si, mas o universo transformado pela psiquê do leitor individual. Os fatos simbolizados são interpretados e variam de um sujeito para o outro. A simbolização é entendida por ele como posterior à compreensão.

Todorov elucida que:

> [...] depois que construímos os eventos que compõem uma história, nós começamos a tarefa de reinterpretar. Isto permite que construamos não apenas as 'personalidades' das personagens, mas também os sistemas de valores e idéias subjacentes ao romance. (TODOROV, 1996, p. 250)

Para Wolfgang Goethe, em *Escritos sobre arte*, o símbolo é uma forma de representação artística completa em si mesma, que nos sensibiliza imediatamente, contém o universal no particular, pois, é polissêmica. Para o mesmo autor:

> Por meio de um sentimento profundo que, quando é puro e natural, coincidirá com os melhores e supremos objetos e, no melhor dos casos, os fará simbólicos. Os objetos representados dessa maneira parecem existir meramente por si mesmos e são, todavia, profundamente significativos, e isso devido ao ideal, que sempre implica uma universalidade. Se o simbólico, além da representação, ainda testemunha algo, isso sempre ocorrerá de modo indireto. (GOETHE, 2005, p.81)

3. Resultados e discussões

Uma mesma obra pode apresentar características de mais de um gênero, conforme lemos em Todorov, que em *Introdução à literatura fantástica* afirma que:

> [...] não há qualquer necessidade de que uma obra encarne fielmente seu gênero, há apenas uma probabilidade de que isso se dê. Isto é o mesmo que dizer que nenhuma observação das obras pode a rigor confirmar ou negar uma teoria dos gêneros. (TODOROV, 1975, p. 26)

De acordo com o mesmo autor:

> Num mundo que é exatamente o nosso, aqueles que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis, ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos. (TODOROV, 1975, p. 30)

Vamos agora, comentar as características distintivas do gênero fantástico no século XIX e na contemporaneidade, primeiramente, com base em *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares,* de Coalla (1994, p.107) ela esclarece que o fantástico do século XIX apresenta transgressões referentes ao campo semântico, ao passo que, no fantástico da contemporaneidade, percebe-se o esgotamento das situações escandalosas, surpreendentes, destaca como infração, a ruptura da organização dos conteúdos, no nível sintático. A aparição de fantasmas não é mais um fator determinante para a classificação de um texto como fantástico.

David Roas, em *Teorias de lo fantástico* (2001, p.276), trata a distinção do fantástico do século XIX em relação ao fantástico contemporâneo, optando por denominar este

último como “neofantástico”. Ele esclarece que o fantástico do século XIX buscava provocar medo no leitor, ao passo que, isso não ocorre no “neofantástico”. Neste são narradas situações insólitas que geram uma perplexidade, uma inquietação, mas, na realidade, sua intenção é outra. Geralmente, são empregadas metáforas que visam expressar acontecimentos sem explicação racional, pois escapam da linguagem da comunicação habitual, isto é, não podem ser explicadas pelas leis naturais, além de irem contra os conceitos científicos.

Há diversas definições de maravilhoso, dentre elas utilizaremos as de Irlemar Chiampi, Tzvetan Todorov e David Roas.

Para Chiampi:

> Tradicionalmente, o maravilhoso é, na criação literária, a intervenção de seres sobrenaturais, divinos ou legendários (deuses, deusas, anjos, demônios, gênios, fadas) na ação narrativa ou dramática [...] É identificado, muitas vezes, com o efeito que provocam tais intervenções no ouvinte ou leitor (admiração, surpresa, espanto, arrebatamento). (CHIAMPI, 1980, p. 49)

Outra consideração da estudiosa é sobre a aceitação do sobrenatural no gênero mravilhoso: “Nos contos maravilhosos (com ou sem fadas), não existe impossível nem o escândalo da razão: tapetes voam, galinhas põem ovos de ouro, cavalos falam, príncipes viram sapos e vice-versa” (CHIAMPI, 1980, p. 49).

Todorov, assim como Chiampi considera que:

> No caso do maravilhoso os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. (TODOROV,1975, p. 59-60)

Roas chama a atenção para a concepção de maravilhoso:

> Maravilhosa no sentido de que a realidade cotidiana esconde uma segunda realidade que não é nem misteriosa, nem transcendente, nem teológica, mas que é profundamente humana, todavia por uma série de equívocos ficou escondida atrás de uma cultura, na qual existem maravilhas, mas também profundas aberrações [...]. (ROAS, 2001, p. 275, tradução nossa)[55]

Outro gênero que precisamos abordar para nossa análise de Calvino é o realismo mágico. Como base teórica, um texto central para nosso estudo é "Realismo mágico: uma tipologia", artigo de William Spindler. O termo surgiu na década de 1920, sendo que o primeiro a empregá-lo foi o crítico de arte alemão Franz Roh. Este aplicou o termo a pintores que trabalhavam na Alemanha, após a Primeira Guerra Mundial, e que negavam o Expressionismo, tendência que dominou a arte alemã no pós-guerra. Spindler aponta que o Realismo Mágico não é uma junção de "realidade e fantasia", mas sim "uma maneira de revelar o mistério oculto nos objetos ordinários e na realidade do dia-a-dia" (SPINDLER, manuscrito, p.1).

Embora considere difícil classificar a obra de Calvino, Spindler (p.8) aproxima a narrativa em questão da variedade metafísica do realismo mágico, haja vista que a história parte de uma situação inicial absurda e prossegue nessa linha em direção a um final imprevisto.

> Em literatura, Realismo Mágico Metafísico é encontrado em textos que induzem a um senso de irrealidade no leitor pela técnica do *Verfremdung* (estranhamento), por meio do qual uma cena familiar é descrita como se ela fosse algo novo e desconhecido, mas sem lidar explicitamente com o sobrenatural, como por exemplo, em *O processo* de Franz Kafka (1925) e *O castelo* (1926); **O deserto dos tártaros** de Dino Buzzati (1940) [...] (SPINDLER manuscrito, p.5, grifo do autor)

Sobre o romance *Il barone rampante*, Spindler coloca que:

[55] *"Maravillosa en el sentido de que es la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es ni misteriosa, ni trascendete, ni teológica, sino que es profundamente humana, pero que por una serie de equivocaciones ha quedado como enmascarada atrás de una cultura en la que hay maravillas, pero también profundas aberraciones [...]"* (ROAS, 2001, p. 275).

> [...] O barão nas árvores (1957) conta a estranha, mas não completamente impossível história, de um garoto que sobe em árvores e se recusa a descer pelo resto de sua vida. Apesar desse incomum ponto de partida, o romance não narra qualquer acontecimento sobrenatural. (SPINDLER, manuscrito, p.8)

A decisão de Cosme de morar nas árvores, atitude, inicialmente infantil, mas que devido a sua permanência de posição passa a identificar o amadurecimento da personalidade do protagonista. Por esse evento não provocar nenhuma hesitação nos demais personagens, a história afasta-se do gênero fantástico, e por não ser um acontecimento totalmente impossível, a narrativa distancia-se do gênero maravilhoso, no qual não existe impossível. Por essas razões *Il barone rampante* aproxima-se mais do gênero realismo mágico.

4 . Considerações finais

Calvino opta por tratar questões iluministas e da Revolução francesa a fim de compará-las ao momento em que viveu, pois na primeira metade do século XX, ocorreram a primeira e a Segunda guerra mundial, o que deixou um espírito de descrença nos intelectuais do período, houve o Pós-guerra, o fascismo, liderado por Mussolini na Itália, o nazismo, preconizado por Hitler na Alemanha, acontecimentos que influenciaram a escrita dos escritores.

Em *Il barone rampante* são refletidos esses eventos, pois é abordada essencialmente a questão do intelectual que tinha forte crença em ideais revolucionários e, no entanto não consegue realizá-los, até porque se tratam de mudanças que exigem a transformação do pensamento coletivo, o que é representado por Cosme, este buscava transformar a realidade da sociedade, mesmo estando sob as árvores, mas não consegue porque está só, ou seja, falta apoio coletivo, apesar do protagonista ter integrado diversos grupos de discussões e reflexões intelectuais, estes acabam se dissolvendo pela falta de unidade, de força conjunta. Vale lembrar, que Calvino integrou por um tempo o Partido Comunista, mas passou por algumas decepções, como o conhecimento de certos campos de concentração “gulags” existentes na Rússia, que era governada por Stálin. Desse modo, observamos a decepção dos intelectuais com a esquerda, pois mesmo

quando essa tinha acesso ao poder, tinha as mesmas atitudes dos governos déspotas de direita.

A fuga de Cosme pelos ares através do balão de ar *golfeniere*, (galicismo advindo da língua francesa), pode inferir nos avanços tecnológicos, nas formas de locomoção, enfim no progresso que estaria por vir, tal representação nos sugere o apego a um fio de esperança, pois desse modo o intelectual não deve deixar de lutar por seus ideais, pois é reforçada a perseverança na melhoria das relações e formas de vida humanas. Assim, pode-se dizer que se Cosme descesse das árvores e voltasse para a terra, ele assumiria o fracasso, a não transformação no meio social.

Com a feitura desse romance Calvino não buscou dar soluções ou respostas para os dramas do homem contemporâneo, mas, sim a reflexão coerente em torno da importância da busca pelo conhecimento aliado à ação consciente e coletiva da sociedade, já que a função do intelectual é suscitar dúvidas que conduzem à reflexão em torno da razão. Observamos neste romance a autodeterminação individual do protagonista e sua aspiração a uma completude não individualista, ou seja, a realização de melhorias que englobem a humanidade como um todo. Portanto, consideramos pertinente a apresentação de um panorama sobre os possíveis gêneros a que se aproximariam à obra, além de explanarmos algumas relações históricas e algumas temáticas simbólicas que colaboram para a análise do romance em questão.

Referências

CALVINO, Italo. **I nostri antenati: Il visconte dimezzato. Il barone rampante Il cavaliere inesistente.** Milano: Mondadori, 1991.

CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo maravilhoso**. São Paulo: Pespectiva, 1980.

COALLA, Francisca Suárez de. **Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares**. Colección; Lecturas Críticas/18. Año del Cincuentenario de la Autonomia. Universidad Autónoma del Estado de México, 1994.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Escritos sobre arte**. Introdução, tradução e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Humanitas, 2005.

ROAS, David. **Teorias de lo fantástico**. Madrid: Arco Libros, 2001.

SPINDLER, William. **Realismo mágico: uma tipologia**. Tradução de Fábio Lucas Pierini. Texto digitado.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. **Teorias do símbolo.** Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1996.

TEATRO E CINEMA: RELAÇÕES INTERSEMIÓTICAS

Laila Rotter Schmidt
Orientadora: Josette Monzani
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som - UFSCar

A proposta desse trabalho é apontar, dentro de uma perspectiva intersemiótica, possíveis relações entre o filme *Eles não usam black-tie*, de 1981, dirigido por Leon Hirszman e a peça de teatro homônima escrita por Gianfrancesco Guarnieri, em 1955.

A peça de Guarnieri estreou no Teatro de Arena de São Paulo em 1958 e marcou sua época. Ao levar a temática grevista para os palcos, inaugurou não apenas sua carreira como dramaturgo, mas também todo um ciclo do teatro no país. (PRADO, 1993, p. 109) Foi elogiada especialmente pelo diálogo que estabelecia com a realidade de sua época, e pela emoção que inspirava ao levar questões políticas e sociais para o âmbito familiar. (GUARNIERI, 2008, p. 5-10)

A proposta do filme de Hirszman, lançado no início da década de 80, foi de atualizar a peça, inserindo-a no efervescente contexto social e político da virada dos anos 70-80, marcado pelo processo de abertura política, pela nova realidade dos centros urbanos, pela emergência de novos sujeitos coletivos, pelo surgimento do moderno sindicalismo e pelos movimentos grevistas dos metalúrgicos do ABC.

O processo de passagem do texto teatral, que dialogava com a realidade da década de 50, para o filme, ambientado em uma sociedade transformada pelo transcorrer de quase 30 anos, deixou marcas tão extensas na obra audiovisual, que o próprio Leon afirmou que “na verdade, o texto foi reescrito, e não adaptado”. (A CLASSE... 1981, p. 3) As alterações vão do tempo ao espaço narrativo, passando pelos personagens e pelos próprios acontecimentos que dão forma ao núcleo dramático, conferindo-lhe outros valores estéticos e ideológicos. Para pensar a complexidade dessa relação, encontrei nos estudos de Haroldo de Campos e Roman Jakobson ferramentas teóricas interessantes.

Jakobson, ao discutir aspectos lingüísticos da tradução, defende que a poesia, é, por definição, intraduzível, sendo possível apenas sua “transposição criativa”. A

transposição entre sistemas de signos diferentes, por exemplo, da arte verbal para o cinema, Jakobson denomina “transposição intersemiótica”. (JAKOBSON, 1977, p. 72)

No mesmo sentido, encontramos nas pesquisas de Haroldo de Campos a ideia de que o termo “tradução” não é adequado para tratar da poesia, ou de qualquer tipo de texto criativo. O autor prefere o termo “transcriação”. Partindo da noção de que forma e conteúdo são indissociáveis nos objetos artísticos, presente também nos estudos de Jakobson sobre a função poética, Haroldo afirma que o ato transcriativo traduz não apenas o significado da obra, mas também sua materialidade. Para o autor, esse ato deve transcender a fidelidade ao conteúdo para conquistar a lealdade ao “espírito” da obra, ao próprio signo estético como entidade total, indivisa. (CAMPOS, 2004, p. 33-35)

Na medida em que distancia o ato transcriativo da tradução, Haroldo o aproxima da crítica e da criação. Na visão do autor, transcriar é “desmontar e remontar a máquina criativa” da obra, exigindo vivência de seu mundo e técnica. O autor admite, ainda, a possibilidade de, nesse processo, serem acrescentados novos estratos criativos que o original permita em sua linha de invenção. (CAMPOS, 2004, p. 33-35)

Acredito que esses conceitos, aqui apresentados brevemente, abrem um campo fecundo para discussão das relações entre a peça de Guarnieri e o filme de Hirszman. Não é meu objetivo com esse trabalho esgotar as possibilidades aí implicadas, apenas indicar, a partir dessa perspectiva, uma das “linhas de invenção” que acredito ter sido explorada com maestria por Leon no processo transcriativo de *Eles não usam black-tie*, sendo responsável, em grande medida, pela coesão existente entre o filme a peça, não obstante seja responsável, do mesmo modo, pelo distanciamento entre elas. Refiro-me à sua já comentada escolha por atualizar a trama de *Eles não usam black-tie*, imergindo-a nas discussões sociais e políticas de sua época.

Para ilustrar essa dialética entre semelhança e diferença, escolhi comparar um pequeno trecho da peça e do filme *Eles não usam black-tie*, a partir do qual é possível apontar aproximações e distanciamentos entre elas, a maioria balizada, a meu ver, pelo processo de atualização. Antes disso, gostaria de descrever resumidamente o enredo comum à peça e ao filme, para que seja possível situar os exemplos na sua totalidade.

De modo geral, o núcleo dramático de *Eles não usam black-tie* é a busca por uma vida melhor, vista por dois pontos de vistas opostos, o do pai, Otávio, e do filho, Tião. Otávio é líder operário fortemente envolvido com as atividades políticas e com a luta por melhores condições coletivas de trabalho, enquanto Tião, apesar de trabalhar na mesma fábrica que o pai, não se envolve em sua causa. Ele busca outros meios de

oferecer uma vida melhor pra sua futura esposa, Maria, principalmente quando ele descobre que ela está grávida. O desfecho é que Tião fura a greve, na qual o próprio pai é uma das figuras centrais. Como conseqüência, ele é desprezado pelos companheiros, abandonado por Maria, e expulso de casa por Otávio.

O trecho que proponho analisar é o Quadro I do primeiro ato do texto teatral, que corresponde às primeiras sequências do filme. Escolhi esse segmento por ser um dos únicos, e certamente o mais longo, que permite uma correspondência mais precisa entre as ações que se desenvolvem no filme e na peça. Além disso, nele são apresentados os principais personagens e temas da obra. Minha análise estará voltada, mas não limitada, a esses aspectos narrativos, como tema, enredo, tempo, espaço e personagens.

O primeiro quadro da peça começa com Maria e Tião entrando na casa do rapaz, onde esperam a chuva passar para que a moça possa voltar à sua casa. Nesse momento, ela conta a ele que está grávida. A notícia é bem recebida e os dois decidem marcar o noivado para dali a dez dias. Enquanto conversam, o irmão de Tião, Chiquinho, que dormia na sala, acorda, e o casal lhe conta a novidade. Otávio, pai de Tião, chega do bar e fala com entusiasmo sobre a possibilidade de organização de uma greve na fábrica onde que ele e Tião trabalham. A notícia o preocupa. Em seguida sua mãe, Romana, sai do quarto e se junta a eles, irritada com as conversas no meio da noite. A discussão da família gira em torno do noivado de Tião e Maria e da possibilidade de greve.

O espaço no qual a ação desse trecho se desenvolve, da mesma forma que a maior parte da peça, é o barraco de Romana e Otávio, em uma favela carioca. Em relação ao tempo, parece ser contemporâneo ao tempo exterior à narrativa.

Nesse primeiro quadro são apresentados os principais personagens e o tema central que vai direcionar a trama: a organização da greve. Temos também, já nesse trecho, uma indicação dos sentimentos de pai e filho em relação à greve e à fábrica.

No filme, a sequência dos acontecimentos é semelhante. O principal acréscimo da obra audiovisual em relação ao texto teatral é a apresentação de algumas situações que acontecem antes da chegada do casal à casa de Tião: os dois saem do cinema, passeiam pela cidade admirando vitrines, pegam um ônibus e caminham, sob a chuva, até a casa do rapaz. No caminho, presenciam uma situação em que Alípio, dono de um bar, tenta convencer policiais a não prenderem Juvêncio, o violeiro, que, no filme tem origem nordestina. Depois que Tião e Maria entram na casa do rapaz, a ação permanece muito próxima do texto teatral, com diferenças principalmente na forma como Maria

conta a Tião sobre a gravidez, e nos assuntos abordados por Otávio. Há ainda, uma pequena sequência de Tião conduzindo a moça até sua casa.

Em relação ao espaço e ao tempo da narrativa, há diferenças importantes no filme em relação ao texto teatral. A trama não se desenvolve mais na favela carioca, e sim, em um bairro operário da capital paulista, em uma casa que, apesar de simples, é muito melhor estruturada (é de alvenaria e possui luz elétrica) que um barraco de favela (geralmente construído com madeira e restos de material de construção). Além disso, novos ambientes são introduzidos na narrativa. Nas sequências em questão temos, além da casa de Romana e Otávio, o cinema e o comércio no centro da cidade, o ônibus e o bairro periférico onde moram os personagens, do qual vemos principalmente as ruas, o bar e a casa de Maria, todos bastante modestos. Esses espaços existiam na peça, no entanto, nos eram apresentados apenas pela fala dos personagens, que traziam para a casa notícias do espaço social mais amplo. O tempo narrativo é contemporâneo à produção, mas se distancia do tempo do texto teatral em quase 30 anos.

Nessas primeiras sequências do filme mantém-se a apresentação dos principais personagens e tema. Os acréscimos, supressões e alterações no decorrer dos acontecimentos, no entanto, já indicam novas abordagens, temas e estruturas narrativas.

A nova sequência de Tião e Maria saindo do cinema e passeando pelo centro da cidade, por exemplo, além de estar relacionada com a ampliação dos espaços, cumpre papel fundamental para a caracterização do personagem de Tião e do seu conflito com o pai. A busca de Tião por uma vida burguesa, sua aspiração de “subir na vida” está presente, nesse trecho do texto teatral, de modo explicativo, na sua própria fala. No filme, já na primeira sequência, o seu desejo de ascensão e sua familiaridade com a vida da cidade estão claramente estampados no olhar de admiração que ele e a namorada lançam às vitrines iluminadas das lojas. Assim, não é necessário, no filme, que Tião diga a Maria que ele não “se ajeita na favela” ou que seu maior desejo é ir morar com ela na cidade: a construção narrativa fílmica se encarrega de passar essa mensagem.

Por outro lado, a cena em que Tião e Maria estão caminhando até a casa do rapaz, e presenciam a repressão policial, ao invés de reforçar um significado já indicado no texto teatral, apresenta novos temas inseridos no filme, representando algumas das condições da vida urbana em São Paulo nos anos 70-80. Leon explica, a esse respeito: “A realidade da violência urbana, diferente de 1956, a realidade da violência de setores do regime autoritário, a violência interfamiliar, a violência do cotidiano são elementos

que surgiram ou se desdobraram com o passar dos anos e vieram à tona no filme". (HIRSZMAN, 1995, p. 17)

Nessa cena, a violência é representada em conjunto com o tema da migração nordestina. O violeiro é tratado pela polícia como criminoso (sendo que está apenas sem documento de identidade), e apesar de não ser preso, graças à ajuda de Alípio, que diz "responder por ele", é insultado e tratado com desprezo. Indicado nessa cena, o tema permeia todo o filme e representa dificuldades enfrentadas pelos migrantes nordestinos que chegavam a São Paulo naqueles anos, como desemprego, pobreza, isolamento social, discriminação e dificuldade em obter documentos. (SADER, 1988, p. 88)

No mesmo sentido, a mudança na forma como Maria conta a Tião sobre a gravidez, indica a inserção de outro tema inédito no texto teatral, relacionado ao papel da mulher nessa nova sociedade. Enquanto na peça Maria fazia uma espécie de cena de ciúmes para contar a Tião que estava grávida (expressando sua insegurança com relação ao rapaz), nessa sequência do filme Maria já demonstra uma postura de não submissão à Tião, que vai permear todo o filme, afetando, inclusive, seu desfecho. A mudança dessa personagem representa a nova posição feminina na sociedade dos anos 70-80: inserida no mercado de trabalho, a mulher participa dos rendimentos e das decisões da família. (SADER, 1988, p. 85)

Já as mudanças na fala de Otávio, indicam alteração significativa da sua postura política (vital para o desenvolvimento da trama e desfecho), além de tocar em mais um novo tema: A crítica à falta de calçamento, esgoto, entre outras deficiências estruturais do bairro acrescentada à sua fala, representa o descaso dos governantes com as classes populares, característica já amplamente discutida e conhecida da política do regime autoritário, que privilegiava o desenvolvimento econômico das classes burguesas.

Mais evidente é, no entanto, o corte em sua fala sobre a greve, eliminando uma espécie de "discurso" a favor da sua realização. Está aí indicada a nova postura política de Otávio, que se torna, no filme, líder experiente e mais cauteloso, e reflete uma abordagem diferente sobre a greve, relacionada, a meu ver, com a vivência sob o regime militar, com a dinâmica dos movimentos grevistas daqueles anos e com as divergências ideológicas que se intensificavam entre os partidos de esquerda.

A breve comparação aqui realizada não esgota possibilidades de análise desse trecho, pelo contrário, se volta, deliberadamente, para aspectos que melhor ilustram a hipótese levantada nesse trabalho, reforçando que as mudanças operadas do texto teatral

para o filme *Eles não usam black-tie* se devem, em grande medida, à tentativa de Leon de estabelecer um diálogo entre a obra e a realidade social e política em que se insere.

Ao mesmo tempo em que é responsável por distanciamentos, esse diálogo ajuda a sustentar, no filme, uma das características determinantes do sucesso e pioneirismo da peça: a reflexão e crítica que propunha sobre questões a ela contemporâneas. É essa a "linha de invenção" que, explorada por Leon, permitiu que fossem acrescentados novos estratos criativos à obra, transcendendo a literalidade e proporcionando uma lealdade imensa ao "espírito" do texto teatral original, só possível pela sua busca atenciosa de compreensão dessa obra e sua proximidade com a realidade social, política e econômica vivida pelas camadas mais populares da sociedade brasileira de sua época.

Assim, ainda que o novo contexto em que o filme *Eles não usam black-tie* foi realizado tenha motivado extensas alterações na abordagem do tema, na caracterização dos personagens e na própria sequência narrativa, não apenas no trecho analisado, mas em toda a extensão da obra, acredito que, sob um olhar intersemiótico, podemos afirmar que essas alterações são também responsáveis por cristalizar peça e filme dentro de um mesmo sistema, no qual a poética é inseparável da interação crítica com a realidade.

Referências

A CLASSE operária invade o cinema. **Luz & Ação**. Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, set., 1981, p. 2-4.

CAMPOS, Haroldo de. Da transcriação: poética e semiótica da operação tradutora. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; SANTAELLA, Lucia. **Semiótica da literatura**. São Paulo: Educ, 1987. (Cadernos PUC, n. 28).

Eles não usam black-tie (1981) de Leon Hirszman. Caixa de DVD, Leon Hirszman 01-02, Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2007, Disco 01.

GUARNIERI, Gianfrancesco. ***Eles não usam black-tie***. 19ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 9ª ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

PRADO, Décio de Almeida. **Peças, pessoas e personagens**. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

SADER, Eder. **Quando novos personagens entram em cena**: Experiências dos trabalhadores da grande São Paulo - 1970-1980. 2ª ed. 3ª reimp. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETÉ, Anne. **Ensaios sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

WALKIE/TALKIE. ALGUMAS TROCAS ENTRE A POESIA ARGENTINA E BRASILEIRA DO PRESENTE.

Luciana Maria di Leone (CAPES/PEC-PG)
Orientadora: Célia Pedrosa
Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada – Universidade Federal Fluminense

Existem alguns dados que nos permitem observar diferentes espaços de contato entre as literaturas produzidas na Argentina e no Brasil no decorrer da última década. Podemos mencionar encontros de pesquisadores e programas binacionais que a tomam por objeto, algumas teses e dissertações que estudam principalmente a narrativa de um e outro lado da fronteira, algumas revistas e publicações binacionais –como *Margens* ou *Grumo*– que se dedicam a pensar ou evidenciar os cruzamentos. Já nos espaços dedicados exclusivamente à poesia podemos verificar a presença de nomes brasileiros em publicações argentinas como *Diário de Poesia*, *El niño Stanton*, ou nas coleções da editora de TséTsé, da Heloisa Cartonera, ou de Gogh e Magog. Já nas brasileiras *Inimigo Rumor*, *Azougue*, *Coyote*, *Oroboro*, *Modo de Usar*, ou nas edições de 7letras ou Dulcineia Catadora, entre outras, pode se constatar a presença de poemas de jovens autores argentinos. Nesses cruzamentos poéticos certos nomes são recorrentes, seja como autores, editores ou tradutores, podendo identificar – sem limites muito claros – um "grupo de contato" que se coloca, por sua vez, como foco da nossa atenção. Nele tem principal destaque a figura de Aníbal Cristobo, e ainda poderíamos destacar, entre outros, a Carlito Azevedo, Marília Garcia, Ricardo Domeneck, Alejandro Méndez, Andi Nachón, Cristian De Nápoli, Angélica Freitas – cada um deles exercendo uma participação particular.

No entanto, a evidenciação desses contatos e a identificação desse grupo, com certa rapidez, se mostram superficiais ou, no mínimo, insuficientes para uma análise das

motivações e as conseqüências que esses mesmos encontros mantêm com a configuração do campo poético, e com as particularidades das dicções poéticas ali presentes. Assim, as quantitativas constatações de contigüidades passavam a solicitar uma análise dos próprios textos, isto é, do que se propõe em cada poema escolhido para fazer parte de uma publicação, para ser traduzido, para ser lido, para ser colocado em jogo, e – a final de contas – em diálogo com outros. Desse modo também a pergunta deixa de focar os cruzamentos nacionais, para se concentrar nos critérios de escolha que operam na preparação de coleções, revistas ou antologias de poesia contemporânea. O comparatismo tradicional em termos de nação se torna um ponto conflito a ser rearticulado face à organização de grupos que, se desmarcando de toda tradição nacional, a ela voltam como lugar de referência deslocado, por vezes elidido, e sempre reelaborado.

Nesse sentido, pode ser instigante o texto "La literatura en un campo expansivo y la indisciplina del comparatismo", de Florencia Garramuño. Ali se analisam uma série de produções literárias contemporâneas que participariam, segundo a autora, de um movimento de expansão dos limites do próprio campo disciplinar. Isto é, a partir do conceito trabalhado por Rosalind Krauss em relação ao campo da escultura[56] – que, durante as últimas décadas do século vinte, estendera as suas fronteiras utilizando procedimentos e formatos próprios, entre outros, da arquitetura – Garramuño entendia que textos como o romance *Nove Noites* de Bernardo Carvalho, os trabalhos de João Gilberto Noll, *Água Viva* de Clarice Lispector, ou *O roubo do silêncio* de Marcos Siscar, seriam exemplos de

> un tipo de literatura que ha incorporado dentro de su lenguaje y sus funciones una relación con otros discursos en la que "lo literario" mismo no es algo dado o construido sino más bien deconstruido o por lo menos puesto en cuestión. (GARRAMUÑO, 2009, s.p.).

Garramuño coloca ainda a pergunta sobre se essa expansão da especificidade da literatura, se essa articulação com a experiência contemporânea para além de parâmetros disciplinares, que os textos postula não poderia inspirar uma outra forma de enfrentar a pesquisa comparada. Qual seria a possibilidade de comparar textos que abandonaram a idéia de um campo literário estável? Seria ainda útil estabilizar, no marco de literaturas

[56] O artigo de Rosalind Krauss, "La escultura en el campo expandido" está editado em espanhol na antologia *La posmodernidad*, organizada por Hal Foster (1988).

nacionais, textos que tentam se desmarcar de toda definição de origem ou genérica? Como continuar trabalhando com esses textos dentro do campo das literaturas comparadas tradicionais? Como comparar –finalmente, e no que toca ao marco das poéticas de Aníbal Cristobo e Marília Garcia, núcleos deste artigo– as "expansivas" poesias argentinas e brasileiras? Garramuño tenta refletir a este respeito através do poema "Margens" de Carlito Azevedo[57]:

> En el poema de Carlito, lo argentino brasileño –como en varios otros poemas de Marília Garcia o de Cristian de Nápoli, de Ricardo Domeneck o Aníbal Cristobo- no refiere ni a tradiciones nacionales, ni a espacios fijos y cerrados ni, tampoco, a trayectorias sociohistóricas semejantes, sino a flujos contingentes de amistades, lecturas y mutuas inspiraciones transnacionales. Lo que haría que, si de estudios comparados se trata, para apresar estas literaturas en un campo expansivo en sus múltiples conexiones no se debería "comparar" dos entidades diferentes en sus vínculos, sino transitar sus flujos, recorrer sus contactos y, sobre todo, proponer conexiones conceptuales entre ellas (GARRAMUÑO, 2009, s.p.).

De fato, na leitura intensa e extensa de muitos dos poemas desse "grupo de contato" se evidencia uma série de procedimentos que para Garramuño os colocaria na categoria de expansivos, seja porque trabalham de forma forte a característica de endereçamento própria da poesia –tal como assinalam Silviano Santiago (1989) ou Celia Pedrosa (2010)–, utilizando recursos como o discurso direto ou indireto, a citação e a tradução, seja porque deslocam os referentes criando novas geografias heterotópicas e colocando em tensão os limites físicos e políticos (MASSEY, 2005). Portanto, limitando o objeto ao trabalho realizado por esses nomes recorrentes, parece atinado dizer que a poesia do presente investe através de diferentes procedimentos na encenação e figuração insiste de **relações** e, com a mesma insistência, se afasta de toda definição identitária, originária ou essencial – seja ela qual for,de sujeitos, espaços, tempos ou objetos.

Nesta ocasião, pretendo analisar o exemplo de **relação** ou de **vínculo** que se estabelece entre dois poetas: Aníbal Cristobo e Marília Garcia, através do contato constatável no texto escrito em parceria: "w/t", publicado na revista *Et Cetera*, em 2003. Texto que, por sua vez, se constrói na estela de diversas outras parcerias – editoriais,

[57] O poema foi recolhido posteriormente em *Monodrama* (Rio de Janeiro: 7letras, 2009), de Carlito Azevedo. Para uma análise do poema ver Flora Süssekind, "A imagem em estações – Observações sobre 'Margens' de Carlito Azevedo", publicado em Célia Pedrosa e Ida Alves (orgs.), *Subjetividades em devir* (2007).

autorais e de tradução – entre esses poetas que escapam deste texto, mas não da reflexão.

* * *

w/t. Duas letras e um travessão se inscrevem como enigmático título de uma série de oito pequenos textos escritos em prosa organizados sob os subtítulos: “alpha”, “bravo”, “charlie”, “delta”, “echo”, “foxtrot”, “golf”, “hotel”.

> alpha
> certo, o cara do filme só existe em pb – aquele jeito de fumar: nunca cai a cinza, você reparou? – acho que lisboa não, e continuo em barcelona: andi chega em madrid no domingo, você vem? câmbio. sim, falei com a garota italiana que lembra Betty Boop: ela disse que se chama Cris e fica na minha varanda olhando o céu – não, por enquanto não chove – claro, acabou tudo: leite açúcar, pão, arroz, certo, não esqueço; cambio – cuide do meu livrinho, eu nem cheguei a conhecer ele, alguém tem que ver que ele continua bem na vida, sim – não, é isso mesmo – já perguntei se você vem? entendo, cambio, beijos, desligo agora (CRISTOBO, GARCIA: 2003, p.194).

Esse primeiro dos oito trechos permite identificar uma serie de elementos que serão recorrentes ao longo de todo o texto: começos de frases *in medias res*; respostas e continuações de uma conversa à que não temos acesso, pautadas pelos: “certo”, “sim”, “não”, “claro”; a forte presença de verbos *dicendi* ou declarativos (“falei”, “disse”, “perguntei”); referência a pessoas cujas identidades desconhecemos “andi”; cidades mencionadas pela sua localização em um itinerário de viagem referido, não por acaso *an passant*, pelo/s sujeito/s lírico e não por características globalmente compartilháveis: Madrid, Barcelona, Lisboa.

Assim, os referentes são trazidos para o texto sem repor qualquer contexto e fazem com que o leitor seja ao mesmo tempo apelado e distanciado, muitas vezes através do uso de pronomes demonstrativos que por definição só cumprem a sua função díctica se o referente é conhecido por todos os interlocutores: “o cara do filme”, um filme que o leitor deveria conhecer; “aquele jeito”, que o leitor deveria compartilhar;

"meu livrinho", um título de alguém que deveríamos identificar com facilidade.[58] De alguma forma todas as palavras se transformam em poderosos dêiticos que não referem nada de estável, enquanto apontam para um referente que está sempre fora do texto e permanece inapreensível para o leitor. A escrita se expande, como assinala Garramuño até territórios que lhe eram extremamente conhecidos mais que não formavam parte do chamado de estritamente literário.

Todos esses recursos remitem, mais ou menos diretamente, à reprodução de uma conversa, ou melhor, de fiapos de conversa. Mas uma conversa que, iluminada pelos insistentes "câmbio" que pontuam e ritmam as frases, além de muitas outras referências ao meio de comunicação,[59] se mostra como sendo realizada através de um aparelho de rádio. Mais precisamente um *walkie-talkie*, permitindo decifrar em uma leitura atenta o cifrado título e, também, os subtítulos: as primeiras oito nomenclaturas do Alfabeto Internacional de Operadores de Rádio. O diálogo entrecortado e ritmado pelo peculiar aparelho nos obriga então a refletir sobre algumas questões agora colocadas em relação direta e evidente com a poesia: a relação entre fala e a escuta. Pois o "diálogo" parece ser uma idéia que o texto se encarrega de desfigurar e rearticular sob novas perspectivas, abrindo espaço para a reflexão sobre as trocas de discursos que não são dialogo em um sentido tradicional e – porque não – bajtiniano do termo. Desfiguração de uma idéia naturalizada de diálogo que se mobiliza nas perguntas de Nancy: "¿De qué secreto se trata cuando uno *escucha* verdaderamente, es decir, cuando uno se esferza por captar o sorprender la sonoridad y no tanto el mensaje?" (NANCY: 2007, 15).

Vejamos mais um pouco. Em *À escuta* Jean Luc Nancy se pergunta se é dado à filosofia o **escutar**, se, pelo contrário, não seria uma prerrogativa dessa disciplina a suspensão da escuta, para poder, justamente, filosofar e, a final das contas, **entender**.[60] No entanto, depois da leitura de "w/t", a pergunta se traslada. Cabe à poesia ser um lugar privilegiado da escuta, e não já o lugar da expressão do eu, como se colocaria em

[58] Certamente esses referentes são identificáveis por um leitor que acompanhe a nova produção de forma mais ou menos extensa. Muitos nomes de pessoas e lugares se repõem na biografia dos autores do texto, no entanto, criam uma permanente instabilidade referencial já pela necessidade de recorrer a outros textos quanto pelas suas trocas com a "vida".

[59] "ouvi uma voz de mulher cantando nas antilhas e que entrou por uma onda no rádio"; "tenho também o registro, falta decodificar, aguardo a frequência câmbio"; "inicio transmissão"; "quando falo no aparelho olho para o céu" (CRISTOBO, GARCÍA: 2003, pp.195-6).

[60] No entanto a pergunta é enganosa, Nancy faz ali um jogo de palavras de impossível tradução ao utilizar no caso de entender o verbo francês *ententre*, que também significa *escutar*.

uma definição tradicional de lirismo? Ao mesmo tempo, pode ela ser uma re-configuradora da alternância que define lugares estáveis de emissor e receptor de um diálogo? E ainda mais, para fugir das dicotomias, pode a poesia ser o lugar da escuta enquanto relação, uma relação – simultaneamente – consigo e com o outro tal como definido por Nancy?

A escuta se suscita ali onde, segundo Nancy, o som e o sentido se misturam e ressoam um no outro. Mas esse ressoar, não é outra coisa que se relacionar consigo mesmo. “Em todo (y quiero decir em todo discurso, em toda cadena de sentido) hay un entender, y em el propoi entender, em su fondo, uma escucha; lo qual querría decir: tal vez sea preciso que el sentido no se conforme com tener sentido (o ser *logos*), sino que además resuene” (NANCY: 2007, p.18). É, portanto, a idéia de ressonância a que nos permite pensar na escuta e na fala como instâncias de relação do um com o outro e consigo. De que forma essas ressonâncias se apresentam em *w/t*? Ressonância que está implicada na noção de afeto levantada por Gilles Deleuze (1974) no seu trabalho sobre a filosofia de Spinoza. Segundo assinala Deleuze a distinção entre *afeto* e *afecção* já está presente no uso dos dois termos em latim que Spinoza faz na *Ética – affectio*, que seria afecção, e *affectus* que Deluze traduz como afeto, mas que outros traduziram por “sentimento”.

Em w/t, as vozes convocadas se afetam, então, em um duplo sentido seguindo cada um dos termos latinos. Em primeiro lugar, define Deleuze, o *affectus* ou *afeto* pode ser definido como um pensamento não representativo, nesse sentido, diferente à *idéia*. Mas, acompanhando os livros II e III da *Ética*, Deleuze desdobra a definição dizendo que, levando em conta que as idéias possuem diferentes graus de perfeição em relação a sua realidade formal, o *afeto* é determinado pela “variação contínua” – como uma linha melódica que nos reenvia à superposição som/sentido apontada por Nancy – “da força de existir ou da potência de agir” de alguém, propiciada pela sucessão de idéias: “O afeto é constituído pela transição vivida ou pela passagem vivida de um grau de perfeição a outro, na medida em que essa passagem é determinada pelas idéias” (DELEUZE, 1974). A noção de *variação* permite pensar tanto a inclusão de vozes, dicções e registros muito diversos e as conseqüências e efeitos de uns sobre outros na escrita dos poemas e, mais além, na organização de antologias. Em segundo lugar Deleuze introduz o conceito de *affectio* ou *affecção*, “numa primeira determinação (...) o estado de um corpo considerado como sofrendo a ação de um outro corpo” (DELEUZE,

1974), o que implica em uma mistura de dois corpos, indicando a natureza do corpo modificado, afeccionado ou afetado, muito mais do que o modificante. Segundo Spinoza, a afecção é um tipo de idéia, que corresponde ao primeiro gênero de conhecimento, o mais baixo, por ser um conhecimento apenas dos efeitos da afecção. E continua Deleuze: "Na medida em que tenho idéias-afecções, eu vivo ao acaso dos encontros" (1974).

As vozes, então, se encontram, se modificam e se afetam, e ressoam ao passo que mostram como, de alguma forma esse encontro em uma auto-afecção, um encontro comigo. Mas nunca levantando a suspeita de um encontro puro ou absoluto. w/t insiste em mostrar ao mesmo tempo a possibilidade de encontro aberta pela escuta e a impossibilidade desse encontro se realizar plenamente. Subsistem pequenas marcas que falam de interferências e obrigam a recolocar o(s) sujeito(s) lírico(s) em um aqui/ali, eu/tu, algo menos ominoso: "perdi uma parte com as interferências, perder uma parte da comunicação pode significar outras coisas" (CRISTOBO, GARCIA: 2003, p.197).

Essa dupla valia de encontro/separação propiciado pelo dialogo, melhor se entende se nos determos no objeto mais elipticamente referido no texto: o *walkie-talkie*. Uma tecnologia nascida nos anos da segunda guerra mundial com finalidades militares. Tecnologia de comunicação e escuta que, a diferença de tantas outras, mantêm a sua vigência e utilidade pela utilização exclusiva de ondas radiofônicas – distribuídas em diferentes freqüências – e não satelitais ou fios telefônicos, pelo que não depende de aparelhos adicionais para realizar a comunicação. Mas ao mesmo tempo, não permite, como o caso do telefone, a fala e a escuta simultânea, precisa da alternância e uma alternância codificada, mecanicamente propiciada, que fecha a recepção no momento da emissão: quando eu falo estou obrigado a escutar, mas apenas a mim mesmo, característica que clausura a relação (momentaneamente) com o outro, mas a incentiva em relação à ressonância como relação consigo.

Ainda não podemos deixar de assinalar que o walkie-talkie costuma ser um meio de comunicação para casos especiais, geralmente com uma finalidade comunicativa e informativa específica,[61] e não com o intuito de conversar, ou seja, não é um artículo acessório, como pode ser pensada a presença do telefone e o seu valor como objeto de

[61] A informação enciclopédica é transparente nesse sentido: Os transmissor-receptores portáteis "fizeram-se instrumentos de comunicação valiosos para a polícia, serviços da emergência, e empregos comerciais e industriais (como sobre uma obra da construção), usando freqüências atribuídas para estes serviços. Os transmissor-receptores portáteis são também populares entre alguns operadores de rádio aficionados, que funcionam com uma licença de rádio aficionado em vários canais de freqüência diferentes" (Disponível em http://pt.wikilingue.com/es/Walkie-talkie).

status social. No entanto, o *walkie-talkie* teve, com relativa rapidez, a sua reprodução não funcional como brinquedo, e como "brinquedo" é que é utilizado pelos radio aficionados.

Observemos, então, *w/t* sob a luz das duas funções: comunicação necessária e jogo. Vendo, então, que essa transmissão insistentemente convocada é, com a mesma insistência, fissurada, contaminada e questionada em sua eficácia em tanto coisa útil, em tanto coisa inútil.

Vemos que, portanto, uma leitura focada na figuração da escuta, explora de alguma maneira no poema a sua qualidade dialética, entendendo por ela aqui a capacidade de perlaborar, inquietar, revitalizar os discursos anteriores, com eles os poemas já lidos, as obras do passado. Nessa revitalização se encontra, é claro, o ponto de fuga ao congelamento dos significados, como se uma maquinaria se pusesse a funcionar, e não fora possível detê-la porque cobrou vida. Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha* diria que

> existe de fato uma estrutura em obra nas imagens dialéticas, mas ela não produz formas bem formadas, estáveis ou regulares: produz formas em formação, transformações, por tanto efeitos de perpetuas *deformações* (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 114).

Deformações que não são outra coisa que esses discursos afetados, interpretados agora como imagens originariamente dialéticas, já que não se fariam como uma simples transcrição ou recepção passiva senão como uma permanente constituição daquele elemento trazido a um novo poema. Já não é possível nem a novidade absoluta, nem uma volta pura às fontes, só se re-convoca aquilo que foi visto, lido, aprendido, para ultrapassá-lo. Re-convocado em sua potencialidade performática, para produzir formas em formação, inquietando os campos discursivos circundantes de forma duradoura.

* * *

Assim, tanto em uma análise mais geral do campo poético como em uma leitura pormenorizada dos textos que compõem *w/t* e a escrita de Marilia Garcia e Aníbal Cristobo em geral, me interessa remarcar que a escuta ali encenada através da figuração das sua ressonâncias é um recurso que evidencia, se interconecta e se contrapõe a

determinadas características da sociedade contemporânea: a condição acelerada da comunicação e da circulação de informação, a grande mobilidade dos sujeitos, a possibilidade de manter um contato comunicativo instantâneo via os diversos recursos da internet e telefone celular, a configuração de línguas francas tecnológicas, o encurtamento das distâncias geográficas, a reconfiguração dos espaços de significação a elas associadas. Características que são evidencia de movimentos de desagregação, de um apelo a trajetórias individuais e não tanto coletivas como a própria idéia de escuta parece indicar, e que, ao mesmo tempo, se apresentam como ferramentas de combate a essa dispersão, dando lugar ao surgimento de infinitos grupos e redes comunitárias claramente identitárias – virtuais ou não -, que se definem por uma característica comum, e avançam na ansiedade da utilização e desenvolvimento dos meios de transporte e comunicação. Nesse sentido, a escolha do *walkie-talkie* como elemento organizador da transmissão mantêm uma relação tensa, pela sua condição periférica dentro das novas tecnologias, pelo seu uso restrito a determinadas circunstâncias, pela dependência da qualidade da transmissão ao achado de uma freqüência e, sem dúvida, porque refere de forma direta a uma brincadeira infantil.

A relação que a escuta e as ressonâncias figuram deve ser pensada tanto em consonância com essas características da sociedade atual quanto ecoando uma preocupação que retorna no pensamento contemporâneo com a releitura da noção de comunidade, uma palavra a qual a modernidade liberal mais recente colou rótulos muito negativos, porque foi em nome dela que se levantou a maquina de morte dos fascismos. Ao mesmo tempo, então, a necessidade da escuta, como um movimento para estabelecer uma relação com o outro e consigo, não deve ser entendida, tal como chama a atenção Nancy, no registro do sentimentalismo filantrópico no que a condescendência faz eco ás boas intenções, visível em frases coaguladas como “estar à escuta dos jovens, do bairro, do mundo” (NANCY, 2007, p.15). Pelo contrário, deve ser pensada no seu registro ontológico: o que é um ser entregado á escuta?

Talvez, um sujeito que se pensa em comunidade, mas em uma comunidade entendida não como um grupo de iguais, de indivíduos reunidos pelo que tem de essencial e comum, mas, pelo contrário, e como assinalam Agamben, Espósito ou o próprio Nancy, pelo “nada-em-comum”. Pensar a comunidade e, com ela, a escuta como *relações*, onde não se tem um sujeito coletivo, nem um conjunto de indivíduos, mas

sujeitos expostos ao risco de perder a individualidade ao vincular-se com o outro" (ESPÓSITO: 2007, 20), e a ressonar, dessa forma, consigo mesmo.

Referências

CRISTOBO, Aníbal e GARCIA, Marília. "w/t", in *ET Cetera. Revista de Literatura & Arte*, Número Zero, Curitiba: Travessa dos Editores, verão 2003.

DELEUZE, Gilles. "Deleuze/Spinoza. Cours 24/01/1978", *Les cours de Gilles Deleuze*. Disponível em: www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2006.

ESPOSITO, Roberto. *Communitas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

GARRAMUÑO, Florência. "La literatura en un campo expansivo y la indisciplina del comparatismo", *Cadernos de Estudos Culturais: literatura comparada hoje*, UFMS, Campo Grande, Volume 1, número 2, 2009.

MASSEY, Doreen. "La filosofia y la política de la especialidad: algunas consideraciones", in Leonor Arfuch (comp.), *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias.* Buenos Aires: Paidós, 2005.

NANCY, Jean-Luc. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

PAIVA, Raquel (org.). *O retorno da comunidade: os novos caminhos do social*. Rio de Janeiro: Manuad, 2007.

PEDROSA, Celia. "A poesia e a prosa do mundo". In: *Revista Gragoatá*, num. 28. Niterói: EdUFF, 2º semestre de 2010.

SANTIAGO, Silviano. "Singular e anônimo", In *Nas malhas da letra.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

A ESCRITA NO ESPELHO: *BUDAPESTE* E A METAFICÇÃO

Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Faculdade de Ciências e Letras - UNESP – Araraquara

Os apontamentos de leitura sobre *Budapeste* (2003), de Chico Buarque, que apresento como parte de uma discussão sobre as tendências da narrativa brasileira contemporânea não trazem, a rigor, grande novidade em relação ao que, desde o início, já foi destacado pela recepção crítica do romance. Afinal, parece não ser possível escapar a termos como espelho/espelhamento, duplo, máscaras e a questões sobre autoria, processos de escrita e de criação ficcional, arte e realidade, linguagem e metalinguagem quando se trata de dizer algo sobre ele. Os melhores juízos críticos sobre esta que é a terceira incursão do autor no gênero comparam sua importância à que a obra de Chico Buarque tem para a música popular brasileira, que salvou, "infundindo poesia no samba"; seria agora sua função "resgatar o romance brasileiro, hoje imerso na banalidade, com livros de beleza rara e diabólica como a emitida por *Budapeste.*" (GIRON, 2003, s/p). Os piores juízos, por seu turno, ressaltam as inconsistências da trama e a falta de originalidade do tema do romance, pois duplos e máscaras autorais fartam-se de passear pela literatura desde o século XIX, pelo menos, ao passo que a reflexão metalinguística está na natureza mesma do gênero – e lembram, os críticos, de Cervantes e Borges a Hemingway e Rubem Fonseca para dar ganho de causa sempre a estes, associando as eventuais críticas positivas a *Budapeste*, apenas, ao nome do autor e entendendo o romance, portanto, como uma espécie de licença, autorizada pelo muito que Chico Buarque já fez para a cultura brasileira.

Tarefa arriscada, então, esta que proponho: falar nada de novo sobre um livro ruim? Ou salvá-lo do limbo dos livros esquecíveis? Confesso que minha primeira aproximação ao romance se deu com uma intenção "experimental" que pode ser entendida como muito aquém da dignidade da criação literária, que sempre reconheço: interessada em questões teóricas ligadas à metalinguagem, *Budapeste* me pareceu um bom *corpus* - corpo a ser explorado, recortado, analisado, comparado, em busca de um diagnóstico para a narrativa contemporânea, no sentido de investigar como e por que ela tem colocado em discussão, quase sistematicamente, o próprio **modo de ser** literário, chamando a atenção para a escrita ficcional como **artefato,** como obra criada com tal **consciência** sobre o seu fazer (seu "artefazer") que este se constitui propriamente como o assunto desses textos. Ou seja: o processo de escrita vem recorrentemente **tematizado**

na narrativa contemporânea[62], o que favorece – assim o entendo - uma reflexão mais ampla e generalizada sobre os princípios mesmos que regem a atividade ficcional, colocando em pauta, problematizando-as, as tensões inerentes à **representação** literária e ao modo de construção dos sentidos[63] de um texto.

Ora, para dar conta de uma reflexão dessa amplitude, um romance não pode ser pouca coisa. Até porque falar de si e do processo de criação ficcional não garante que o romance se apresente ao leitor como um guia de leitura. Como bem notou Maria Lúcia Dal Farra (1999, p. 59), "a literatura, no seu afã de metalinguajar-se, acabou por fazer do seu desmascaramento um mero ardil". A metaliteratura, assim, não salva o leitor, não esclarece nem revela suas misteriosas leis de produção, mas o insere mais intensamente em seus conflitos: "É num labirinto que ela nos adentra [...], num abismo que nos arremessa [...]." (DAL FARRA, 1999, p.59). O que nos parece uma indicação sem pudor de sua intimidade é apenas uma ilusão, pois a metaliteratura é "uma máscara que se aponta com o dedo." (BARTHES, 1970, p. 29).

Seria *Budapeste* capaz de oferecer algo de significativo para tal discussão? É óbvio que considero que sim, e começo, pois, associando a presença da máscara, do espelho e do duplo à própria natureza da construção metaliterária, defendendo a organicidade da narrativa no que diz respeito a sua estrutura profunda e às suas manifestações discursivas de superfície. Ou seja, a decisão de falar da literatura fazendo literatura implica certas escolhas, em termos de construção da narrativa e das categorias que lhe dão sustentação, capazes de construir um objeto que se apresente, simultaneamente, como olhante e olhado, como quer Barthes (1970, p. 27). Assim, a opção por um protagonista que seja também o narrador e, mais que isso, um escritor, "suscita tematicamente a mais essencial pergunta, aquela que funda o ato criativo" (CHALHUB, 1988, p. 60): o que é (fazer) a ficção?

Nesse sentido, precede os indicadores mais propriamente narrativos a configuração gráfica do romance como elemento dotado de significação, já que a capa

[62] É importante deixar absolutamente claro que o comentário metaficcional não é exclusividade da literatura contemporânea. Como defende, entre outros, Carlos Ceia (1999,p.21), "o que hoje entendemos por metaficção pós-moderna é uma categoria literária intemporal, que não pode estar sujeita a uma hermenêutica sincrônica"

[63] O *sentido*, na acepção de Compagnon (2001, p. 86), e no âmbito mais estrito da teoria literária, é "o objeto da interpretação do texto" e constitui-se pelos elementos que se mantêm estáveis nele, os quais se associam aos elementos da experiência de leitura individual para traduzir-se, posteriormente, em *significação*. É fato indiscutível, no entanto, que esses elementos que norteiam uma experiência individual de leitura estabelecem-se, também, nas experiências sociais vividas por comunidades inscritas em seu tempo histórico.

do livro apresenta, abaixo do título e do nome do autor, seguido da indicação *romance*, um trecho da narrativa que, assim, já se abre ao leitor antes mesmo que ele se proponha efetivamente a lê-lo, chamando-o para dentro do livro e já indicando o seu papel fundamental no pacto de leitura que assim se estabelece (o livro "amarra" o leitor), o que será estratégia fundamental do discurso metalingüístico, uma vez que o emissor de um discurso, "quando consciente das relações de linguagem, faz a função conativa operar junto com o comportamento metalingüístico." (CHALHUB, 1988, p. 14); o narrador, portanto, incorpora o leitor no **desenho** da sua mensagem. Mas o mais curioso, ainda falando desse paratexto inicial, é que a contracapa do livro repete o mesmo desenho da capa **em espelho**, literalmente, uma vez que o trecho do romance ali reproduzido (o mesmo) vem escrito da direita para a esquerda, simulando, por essa disposição linear invertida, uma outra língua que, afinal, se revela a mesma se lida no espelho. A acentuar ainda mais as relações metalingüísticas que assim se estabelecem, o nome do autor que aí aparece já não é o de Chico Buarque, mas o de José Costa, grafado em húngaro - que, viremos a saber, é o protagonista do romance (e aqui podemos, então, já usar o termo metaficção sem pudores, uma vez que esse indicador remete diretamente para a ficção narrativa que compõe o corpo do texto). Ou seja, já estamos lendo o romance antes mesmo que ele comece. E já estamos diante, também, da dupla autoria que será o fio condutor da reflexão metaficcional que o romance instaura, a qual irá se acentuar com a informação nova que o início da sua leitura efetiva nos traz: José Costa é um escritor anônimo, um *ghost-writer* que sobrevive da escrita que é atribuída a outros.

Observe-se, então, que a complexidade desse duplo aumenta ainda mais, ao ponto de, ao final do romance, restar problemática uma questão: quem escreve o quê, afinal? Isso porque o único romance que José Costa não reconhece como seu, como aquele que escreveu, é o que lhe é atribuído, quase que à revelia, e pelo qual é reconhecido e premiado – o livro que, entretanto, lemos: *Budapeste*. Mais do que ressaltar o efeito irônico dessa estratégia, no sentido mesmo de que o discurso irônico é aquele que mantém a ambigüidade, a impossibilidade de decisão entre o "real" e a "ficção"[64], recordo aqui as imagens do abismo e do labirinto que Maria Lúcia Dal Farra

[64] Hayden White (1992, p.46), ao tratar da ironia, qualifica-a como *meta-tropológica*, pois ela representa um estado de consciência no qual se problematiza a natureza da linguagem, sua capacidade de representar, mostrando a inutilidade de toda caracterização lingüística do real. No modo irônico, portanto, a linguagem dobra-se sobre si mesma, questionando toda pretensão de adequação entre realidade e linguagem. Desta maneira, a ironia supõe um grau de refinamento que acaba por torná-la mais realista,

(1999, p.59) associa à metalinguagem. Não me parece convincente, como a adaptação do romance para o cinema acabou por sugerir, que o "verdadeiro" autor do romance seja o ex-marido de Kriska, a amada húngara de José Costa que o inicia na "única língua do mundo que, segundo as más línguas, o diabo respeita". (BUARQUE, 2003, p.6). Parece-me, sim, que a intenção da narrativa é a de criar a imagem abissal da autoria, remetendo, afinal, para a própria noção de intertexto infinito que seria, segundo Barthes[65] (1987), a própria condição da textualidade: um texto que remete a outro texto, que remete a outro, infinitamente. Assim, em *Budapeste* teríamos montada, de fato, uma **cena de escritura**, uma encenação da autoria que promove um encontro de repertórios (do narrador, do leitor, do narrador como leitor, como tradutor e como autor, dos autores que esse narrador lê e traduz, daqueles para quem cria) - o que remete às máscaras, aos duplos e à circularidade infinita que caracteriza a própria natureza da criação literária.

Conceitualmente, ainda, a noção da metalinguagem como duplo pode ser sintetizada, segundo Samira Chalhub (1988, p. 46), na equação DIZER = FAZER. Ou seja, o real do texto, a história que conta, se instaura em seu próprio "fazimento" (a expressão é da autora que citamos), uma vez que o que se vai escrevendo é o próprio modo de se escrever. Esta idéia é explicitada no final do romance, numa cena de grande interesse pelo seu caráter de *mise en abyme* (outra estratégia narrativa que comumente dá corpo à reflexão metalingüística): Kriska pede a José Costa que leia para ela o livro que (supostamente) escreveu:

> [...] E me pediu que lesse o livro. Como? O livro. Eu não leria um livro que não era meu, não me sujeitaria a tamanha humilhação. E ela nem insistiu tanto, talvez porque soubesse que cedo ou tarde eu faria sua vontade. Apenas pousou o livro em meu colo e se deixou ficar inerte na cama. Tomei-o, suas folhas se soltavam em minhas mãos, eu não entendia por que precisaria ler um palavrório que ela já lera mais de trezentas vezes. Porém numa obra literária deve haver nuances, disse Kriska, que só se percebem pela voz do autor. [...] Ela decerto preferia seguir imaginando que fosse meu o livro que levava sempre junto ao peito. [...] Então coloquei meus óculos, abri o livro e

tanto por sua autoconsciência quanto pela capacidade crítica que se desprende dela. A ironia possui essa capacidade ambígua de, por um lado, questionar qualquer pretensão de autenticidade dos discursos: ela afasta-se da ilusão realista, mostra a construção do texto, superando uma noção mais ingênua de verossimilhança. Mas esse afastamento da intenção imitativa coloca-a paradoxalmente como uma abertura máxima para o real: o que aparece, com a ironia, não é uma *interpretação* (o que aproximaria a ficção do discurso do *ensinamento*), mas uma *transfiguração*.

[65] "E é bem isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito." (BARTHES, 1987, p. 49)

> comecei: Devia ser proibido debochar de quem se aventura... [...] E a sós com ela, na meia-luz do quarto esfumaçado, cheguei mesmo a me convencer de ser o verdadeiro autor do livro. [...] E no instante seguinte se encabulou, **porque agora eu lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia**. Querida Kriska, perguntei, sabes que somente por ti noites a fio concebi o livro que ora se encerra? Não sei o que ela pensou, porque fechou os olhos, mas com a cabeça fez que sim. E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa. (BUARQUE, 2003, p. 172-174; grifo meu)

Além do trecho destacado, que exemplifica o caráter performático do discurso metalingüístico, dois outros merecem atenção, porque repetem fragmentos anteriores do próprio romance, instalando, mesmo no nível discursivo, a estrutura em abismo: o primeiro, "Devia ser proibido debochar de quem se aventura...", é exatamente a frase que inicia o livro (e que deve ser aqui completada: "de quem se aventura em língua estrangeira" (BUARQUE, 2003, p. 5)); portanto, a leitura do livro, pelo personagem José Costa, dentro do livro, concretiza a auto-referência narrativa e imprime à cena ficcional não exatamente verossimilhança, mas um **efeito de veridicção** que coincide com a intenção de misturar fato e ficção e de desmarcar as fronteiras da autoria do romance. É a isso que, anteriormente, denominei cena da escritura. Para a sua instalação contribui também o segundo trecho que desejo destacar: "E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa" é também o período final do romance *O ginógrafo* (cf. BUARQUE, 2003, p. 40), escrito por José Costa para Kaspar Krabbe, o alemão que, afinal, desencadeia a crise de consciência autoral do protagonista, pois o livro, uma autobiografia, se torna um *best seller* e, além disso, Vanda, a então esposa de Costa, se derrama em elogios ao livro e ao seu (suposto) autor, fazendo com que Costa, numa crise de ciúmes, quebre seu segredo e conte à esposa que o verdadeiro autor do livro era ele. Curiosamente, a deixar mais complexa a rede de (auto)referências em abismo do romance, quando Costa, voltando ao Brasil, pergunta pelo livro numa livraria, descobre que ele nunca existiu, e o seu "reaparecimento" se dá, então, posteriormente, como parte integrante de *Budapeste*, o livro que Costa não escreveu.

Lucien Dällenbach, em *Le récit spéculaire* (1977), trata do processo de *mise en abyme* como aquele que institui a estrutura própria do discurso especular que dá título

ao ensaio; de forma bastante original, especialmente se se considera que seu estudo foi publicado no início do período que mais sistematicamente passou a estudar a questão central que nos ocupa[66], define a metaficção como a *mise en abyme* da enunciação (e não do enunciado), que ocorreria nos seguintes casos:

> *l'on entendra par mise en abyme de l'enonciation: 1) la "préséntification" diégétique du producteur ou du récepteur du récit, 2) la mise en évidence de la production ou de la réception comme telles, 3) la manifestation du contexte qui conditionne (que a conditioné) cette production-réception* (DÄLLENBACH, 1977, p. 100)

Ora, todas essas condições estão presentes em *Budapeste*. A imagem de um discurso especular está o tempo todo manifesta: Álvaro Cunha, o sócio de Costa na "agência cultural" que oferece serviços de autoria anônima, a certa altura, para aliviar o trabalho do amigo, terceiriza algumas de suas tarefas e contrata primeiro um, depois uma série de redatores para escrever – diz o narrador - "não à maneira dos outros, mas à minha maneira de escrever pelos outros" (BUARQUE, 2003, p. 23); Álvaro tinha o hábito de mandar emoldurar os melhores textos de Costa publicados em jornais e revistas; um dia, ao chegar à agência, Costa vê na parede um artigo que não escreveu (e que, assim, só poderia ser de autoria do rapaz contratado), mas, ao começar a lê-lo, percebe que o adivinhava: "Era aflitivo, era como ter um interlocutor que não parasse de tirar palavras da minha boca, era uma agonia. Era ter um plagiário que me antecedesse, ter um espião dentro do crânio, um vazamento na imaginação." (BUARQUE, 2003, p. 24); o filho de José Costa e Vanda, aos cinco anos ainda não fala, mas repete, dormindo, as palavras em húngaro que o pai pronuncia enquanto sonha; a empregada da casa, para justificar o atraso na fala do menino, recorda a crendice popular de que "bebê que se vê refletido no espelho fica com a fala empatada" (BUARQUE, 2003, p. 32); Vanda tem uma irmã gêmea, Vanessa, e em vários momentos a confusão entre as duas projeta imagens sobre imagens. Mas o mais interessante desses índices de espelhamento me parece estar no "caso" do poeta Kocsis Ferenc: ainda no Brasil, Costa recebe um convite do consulado da Hungria para uma sessão em homenagem ao grande poeta húngaro que, segundo diz para Vanda, era autor dos Tercetos Secretos: "Inventei na

[66] Segundo Ana Paula Arnaut (2002, p. 126), "[a]pesar de, na década de 60, diversas palavras conterem o prefixo 'meta-', indicador do modo como se constrói uma determinada experiência do mundo, o termo 'metaficção' parece ter origem em um ensaio de William H. Gass, *Fiction and the figures of life*. New York: Knopf, 1970, p. 25.

hora, esses tercetos, mas sem demora Vanda afirmou conhecê-los, tendo lido a respeito em suplemento literário" (BUARQUE, 2003, p. 34). Com o desenrolar da história, Costa será, ele próprio, o autor dos Tercetos Secretos, o primeiro livro que escreve, anonimamente, em húngaro, e que entrega a Kocsis Ferenc, a quem a autoria será atribuída – e então (re)leremos os versos declamados anos antes pelo poeta no Brasil, versos que provocarão o rompimento amoroso de Costa e Kriska, já que ela os considera "assim-assim" (BUARQUE, 2003, p. 140), pois parecem escritos por um estrangeiro. E isso, evidentemente, constituirá golpe mortal ao ego de Costa, agora orgulhoso (ainda que anônimo) poeta em língua húngara.

Entendo que nesse espelhamento abissal talvez esteja um dos motivos mais fortes das restrições da crítica a certa espécie de inviabilidade da trama narrativa de *Budapeste*, o que seria causa da fragilidade do enredo. Como contraponto a esse juízo, penso ser pertinente a reflexão apresentada por Ana Paula Arnaut a respeito do caráter representacional da metaficção e dos paradoxos que as suas estratégias narrativas provocam, especialmente motivados pelo caráter **mediador** do discurso metaficcional, que atua **entre** o mundo da realidade e o mundo da ficção. Para a autora, a ficção contemporânea chama a atenção para a ficcionalidade da obra, para o seu caráter de mundo inventado rompendo ou, ao menos, questionando as convenções de verossimilhança que, segundo ela, estão excessivamente atreladas a uma "concepção expressiva da escrita literária, de nítidos [ainda] recortes românticos." (ARNAUT, 2002, p. 126-127). Em suas palavras:

> outro aspecto há que, de modo bastante mais incisivo, contribui para a tentativa de desmistificação da eventual verosimilhança de um mundo possível demiurgicamente re-criado, re-instaurando um outro tipo de jogo com novas e bem mais subversivas regras. Uma espécie de meta-jogo, ou de jogo metaficcional, em que se desvenda e desmonta o modo como a narrativa se vai construindo e, consequentemente, em que se permite o exame das suas estruturas e a exploração da sua capacidade de representar o mundo real. (ARNAUT, 2002, p. 126)

Como um encaminhamento possível para as reflexões que Arnaut sintetiza, e já tentando concluir este texto, penso que seria interessante retomar o postulado da linguagem como mediadora entre o mundo real e o mundo da escrita. Afinal, a literatura que fala de si deixa de falar do mundo? E como *Budapeste* contribui para uma reflexão dessa natureza?

São muito caros, para mim, nesse sentido, os argumentos apresentados por Compagnon no capítulo “O mundo” de seu *O Demônio da teoria* (2001). Ao tentar responder à questão “de que fala a literatura?”, afirma que “o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo. Afinal de contas, se o ser humano desenvolveu suas faculdades de linguagem, é para tratar de coisas que não são da ordem da linguagem”. (COMPAGNON, 2001, p. 126). Entre a mímesis e a semiosis, a representação e o primado dos signos, o melhor seria, segundo ele, que buscássemos escapar da “lógica binária, terrorista, maniqueísta” e que reconhecêssemos que a literatura “e o próprio entrelugar, a interface.” (p.138).

José Costa me parece a figuração desse entrelugar e dessa interface: dividido entre o Rio de Janeiro e Budapeste, entre Vanda e Kriska, entre ser e não ser o autor do livro, divide-se também (ou se multiplica) entre a língua portuguesa e a húngara. E nesse exercício de aprender e desaprender uma e outra, como leitor/tradutor/criador, vai também abrindo caminho para a expressão de uma linguagem que se reconhece atravessada por outras, construindo um “texto de nós” (CHALHUB, 1988, p. 56). Dentre as cenas mais comoventes do livro estão aquelas em que, no seu primeiro contato com Kriska, passeia com ela por Budapeste e vai, como num dicionário ao vivo, situando-se no mundo das coisas ao aprender o nome delas: “E a caminho do hotel tive minha primeira e peripatética aula de húngaro, que consistiu em ela dar nome às coisas que eu apontava: rua, patins, gota d’água, poça, noite, pizzaria, discoteca, bar, galeria, vitrine, roupa, fotografia, esquina, mercado, bombom, tabacaria, arco bizantino, balcão art nouveau, fachada neoclássica, estátua, praça, ponte pênsil, rio, verde-musgo, ladeira, portaria, lobby, cafeteria, água mineral e Kriska.” (BUARQUE, 2003, p. 60). Como um contraponto a essa nova melodia da língua toda acentuada na primeira sílaba – como assinala o narrador -, ao ligar para o Brasil parece-lhe ouvir um eco na ligação que lhe devolve as palavras pronunciadas: “E comecei a abusar daquilo, e falei Pão de Açúcar, falei marimbondo, bagunça, adstringência, Guanabara, falei palavras ao acaso, somente para ouvi-las de volta” (BUARQUE, 2003, p. 71). É um mundo em ausência que se presentifica pela **memória das palavras** e se faz **poesia das coisas**. Haverá argumento melhor que este para salvar *Budapeste*?

Referências

ARNAUT, A. P. **Post-modernismo no romance português contemporâneo:** fios de Ariadne, máscaras de Proteu. Coimbra: Almedina, 2002.

BARTHES, Roland. Literatura e metalinguagem. In: _____. **Crítica e verdade.** São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 27-29.
BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
BUARQUE, Chico. **Budapeste.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
CEIA, C. *Tristram Shandy* e *Viagens na minha terra*: paradigmas da metaficção. **Scripta,** Belo Horizonte: PUC, v.3, nº.5, p. 19-33, 1999.
CHALHUB, S. **A metalinguagem.** São Paulo: Ática, 2001.
COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**. Literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
DAL FARRA, Maria Lúcia. Réquiem para a metaliteratura. In: CARVALHAL, Tânia e TUTIKIAN, Jane (org.). **Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa.** Porto Alegre: Ed. UFRS, 1999. p.
DALLENBACH, L. **Le recit spéculaire:** essais sur la mise en abyme. Paris: Editions du Seuil, 1977.
GIRON, Luís Antonio. Com o diabo na língua. **Revista Época**, nº. 278, 12/09/2003. Disponível em http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,EDG59957-6011,00-COM+O+DIABO+NA+LINGUA.html. Acesso em 26/08/2010.
WHITE, Hayden. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX.** São Paulo: Edusp, 1992.

AUTOBIOGRAFIA E HISTÓRIA EM ROMANCES CONTEMPORÂNEOS

Maria Célia Leonel
José Antonio Segatto
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP - Araraquara

Como é sabido, a autobiografia fictícia ou não é um tipo de narrativa bastante antigo e pode ser encontrado em Goethe, Dostoievski, Proust, Svevo, Joyce e em muitos outros escritores. Mais recentemente, a autobiografia voltou à ordem do dia em termos de publicações internacionais (Claudio Magris, Orhan Pamuk, John Fante, J. M. Coetzee, David Foenkinos, Natalia Ginzburg) recentes ou reeditadas (Gertrude Stein, por exemplo).

Na literatura brasileira está presente em um bom número de autores como Machado de Assis, Raul Pompeia, Lima Barreto, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa para ficar só em alguns. Aliás, em três dos mais importantes romances brasileiros, os escritores Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa lançam mão desse tipo de narrativa.

Em todos os três livros, fato comum em romances dessa linhagem, temos a distinção entre o protagonista e a personagem-narradora no momento da enunciação. O narrador, no caso excepcional de Machado de Assis, encontra-se além da vida. O de *São Bernardo* relata a sua na maturidade, depois de passar pelo trauma do suicídio da

mulher que deseja – mulher e suicídio -, a todo custo, compreender. O de Guimarães Rosa também já passou pela parte mais importante de sua vida e, como o de *São Bernardo*, quer entender o que enfrentou, o que presenciou ou ouviu contar, principalmente, o que diz respeito à existência ou não do diabo e ao amor frustrado por Diadorim.

Recentemente foram publicadas duas obras pertencentes ao que podemos classificar como um subgênero literário, a autobiografia ficcional: o livro de Chico Buarque *Leite derramado* em 2009 e o romance de Silviano Santiago *Heranças* em 2008.

Elementos fundamentais da história narrada e da enunciação das duas narrativas incitam à comparação, em parte, pela semelhança, em parte, pela diferença. Temos, em ambos, a autobiografia fictícia e a relação da vida dos protagonistas com os acontecimentos históricos, sociais e políticos do país no século XX, atingindo o início do século XXI, com antecedentes mais longínquos no caso do livro de Chico Buarque, o que permite dizer que se trata de saga de família brasileira da elite desde o Império. Já o romance de Silviano Santiago principia nos anos 30 do século XX.

Os narradores autodiegéticos das duas obras são homens idosos e moribundos que se dispõem a narrar a própria vida. O protagonista de Chico Buarque – Eulálio - supõe narrar para algumas pessoas, enquanto o de Silviano Santiago redige sua história no computador, como faz questão de assinalar em vários momentos.

A narração vinculada ao centenário Eulálio Montenegro d'Assumpção – personagem mediano, sem virtudes ou força -, na tentativa de simular o acompanhamento da memória de alguém que manifesta demência senil, compraz-se em apresentar vaivéns, repetições, às vezes desencontradas, dos mesmos fatos. A base de tudo é o incompreensível abandono do protagonista por parte de sua mulher, Matilde, que frequenta o pensamento dele como um fantasma sempre presente, e a decadência da família.

Walter Ramalho, narrador e protagonista de *Heranças*, racional, calculista e cínico apresenta os fatos em ordem cronológica, evidenciando a intenção de construir o efeito de que tem controle sobre a memória e a escrita do mesmo modo que, como personagem, controlou os acontecimentos de sua vida, aproveitando-se deles ou deles desvencilhando-se.

O objetivo do trabalho é comparar os dois livros, tendo em vista, principalmente, os recursos literários utilizados pelos autores para construírem a

imagem que os narradores projetam de si e a imagem do processo histórico do país bem como a relação desse processo com a vida dos protagonistas e de suas famílias.

Ambos os romances – como é comum em obras desse tipo - suscitam várias indagações como sua relação com autobiografia, com memórias, com confissão, com outras narrativas próprias de tal universo como a biografia, fictícias e não-fictícias, literárias e não-literárias sobre o que procuramos também refletir.

Cada um a seu modo, Chico Buarque e Silviano Santiago procuram fazer com que seus protagonistas simulem reproduzir a própria vida, tendo como modelo a autobiografia. Assim, buscam como efeito da composição, a ideia de que o narrador se baseia em um **modelo exterior.** Diz Lejeune (1975, p. 39) a propósito da autobiografia (e da biografia): deve haver uma relação de semelhança entre o modelo e o protagonista, ou seja, a autobiografia é referencial. Todavia, para ele, esse é um aspecto secundário: o importante é que a semelhança seja procurada.

Leite derramado de Chico Buarque é a saga da ascensão e da decadência sócio-econômica de uma família (Assumpção) em sincronia com a história brasileira, ao longo de dois séculos. A história é relatada por um narrador centenário, Eulálio Montenegro d'Assumpção, nascido em 16 de junho de 1907 no Rio de Janeiro, que viveu o período de decadência. Trata-se do protagonista moribundo que, possivelmente ou aparentemente, dita, do leito de um hospital, para alguém (uma ou várias enfermeiras) ou narra à filha e a outros doentes da enfermaria - de maneira intermitente, imprecisa, com interpolações -suas memórias.

Tempo histórico e espaço geográfico são indissociáveis ao longo da narrativa. Os acontecimentos abarcam um largo período, dois séculos - e até mais (o narrador refere-se mesmo, em alguns momentos, aos séculos XV e XVIII) -, fechando-se, em geral, num espaço circunscrito, o Rio de Janeiro (Centro, Botafogo, Copacabana, Tijuca, até a periferia mais longínqua na Baixada Fluminense), afora quando o velho doente menciona suas estadas, bem como de seu pai e de seu avô, em Paris e Londres.

Outra figura central no romance é Matilde - casada e mãe aos 16 anos -, adolescente voluptuosa, cujos traços fisionômicos e comportamentais açulam a paixão e o ciúme doentio de Eulálio; ela é um dos motivos fundamentais a ocupar boa parte de suas memórias. As lembranças de Matilde percorrem todo o relato, aparecendo, no mais das vezes, por meio de *flashes* de oito décadas pregressas, que reconstituem a convivência com ela. O protagonista conhece-a na missa fúnebre do pai dele na igreja da Candelária onde a moça era congregada mariana. Diz ele: "[...] pele quase castanha,

era a mais moreninha das sete irmãs, filha de um deputado correlegionário de meu pai." (BUARQUE, 2009, p. 29-30). Percebendo a empolgação de Eulálio pela jovem, sua mãe chega mesmo a lhe perguntar sarcasticamente se "Matilde não tinha cheiro de corpo" (fala que o narrador repete) (p. 29).

Contrariando a mãe, Eulálio insiste na relação amorosa e casa-se com a moça numa cerimônia deveras constrangedora. O relacionamento brevíssimo, como ele recorda, embora tivesse momentos de felicidade, foi marcado por infortúnios e angústias, suscitados e contaminados pelo ciúme obviamente centrado na desconfiança de infidelidade da mulher.

A relação foi ainda mais atribulada porque a convivência mostrou-se perpassada por relações de poder e possessão. A postura e os modos de portar-se de Matilde – assobia para chamar o garçom, gosta de maxixe e samba, tem um verniz cultural fosco e um francês parco – deixam Eulálio vexado.

Um belo dia, Matilde desaparece misteriosamente, sem, ao menos, fazer as malas, deixar bilhete ou qualquer pista. Desarvorado, Eulálio passa o resto da vida martirizado, sem conseguir explicações minimamente razoáveis para o sumiço da jovem esposa – morreu? fugiu? Os boatos multiplicam-se e ele fica sabendo que a moça era fruto de um caso que o deputado Vital tivera na Bahia e a família dele a adotara. Abandonado, Eulálio recebe mulheres no quarto de casal no chalé de Copacabana, obrigando-as a vestirem roupas de Matilde.

A postura da personagem Eulálio, observa Roberto Schwarz (2009, p. 6), indica que "[...] tanto o amor como o ciúme se alimentam da desigualdade de classe e de cor, que, segundo a ocasião funcionam como atrativo ou objeção". E ainda: "A relação desigual, em que nome da família, dinheiro, preconceito de cor e classe se articulam com desejo e ciúme, forma um padrão consistente, que vira cacoete".

Concomitantemente às lembranças de Matilde, as memórias esparsas de Eulálio reconstituem a ascensão e a decadência familiar, como foi dito. Remonta aos "[...] ancestrais por parte da mãe [Montenegro], com caçadores de índios num ramo paulista, num outro guerreiros escoceses do clã dos McKenzie" (p. 184-185). Relembra ainda que, "pelo meu lado materno, o Rio de Janeiro parecia uma árvore genealógica" (p. 77-78) e que "os Montenegro possuíam metade do estado de Minas Gerais" (p. 59). Já do lado paterno, as "origens mais longínquas" são de um "alquimista e médico particular de dom Manuel I" do século XV (p. 184). O trisavô teria chegado ao Brasil com a

família real (1808) (p. 50); o bisavô, traficante de escravos, “[...] foi feito barão [dos Arcos] por dom Pedro I [...].” (p. 79).

O avô, “comensal de dom Pedro II”, que chegou a trocar correspondência com a rainha Vitória (p. 51), foi “um figurão do império, grão-maçom e abolicionista radical” (p. 15). O pai, senador de linha conservadora, “republicano de primeira hora, íntimo de presidentes” (p. 52), foi influente nos círculos do poder, associou-se ao capital inglês na concessão que obteve do porto de Manaus, foi intermediário no comércio de café com a Europa, além realizar negócios (escusos) com armeiros da França. Assim, Eulálio recompõe a saga da ascensão sócio-econômica da família Assumpção.

A linhagem familiar é também retomada historicamente por meio de um instrumento de mando, símbolo do poder de dominação e opressão, o chicote - guardado “na biblioteca, atrás da enciclopédia Larousse” (p. 102), amálgama de coação e ilustração - que o senador levava embaixo do paletó quando ia encontrar as amantes. Foi comprado pelo pai do tetravô (general que o brandiu contra a França de Robespierre), “próspero comerciante” do Porto, para fustigar os jesuítas; foi usado pelo trisavô para “dar lições a marujo indolente” quando da vinda da corte portuguesa para o Brasil. Seu bisavô, legatário do instrumento, “[...] quando pegava negro fujão, açoitava com grande estilo. O golpe mal estalava era um assobio no ar o que se ouvia”; ele “[...] apenas riscava a carne do malandro com a ponta da correia, mas o vergão ficava para sempre” (p. 102-103).

O assassinato do pai senador – por motivos passionais ou a mando da oposição – marca o fim da linha ascendente da família e é o início da decadência dos Assumpção. Se não bastassem a morte do pai e o casamento breve e tumultuado, os negócios passam a enfrentar todo tipo de adversidade. A crise, desencadeada com o *crack* da bolsa de Nova Iorque em 1929, não só interrompeu as exportações de café como aniquilou quase todo o espólio da família, “desafortunadamente aplicado no mercado de ações norte-americano” (p. 59).

O curso do depauperamento sócio-político seria, a partir desses anos, progressivo e viria acompanhado por desventuras outras, como a dissipação do patrimônio, que, sem meios de reprodução, vai-se esvaindo. As adversidades da família Assumpção, juntando-se as frações de memória de Eulálio, podem ser sequenciadas. A filha, Maria Eulália, além de interromper a tradição de herdeiros masculinos da linhagem, casa-se com um italiano, Amerigo Palumba, que “enriqueceu em São Paulo estripando porcos” e teve os frigoríficos incendiados por “bandas antifascistas” (p. 37).

Após a guerra, foi viver na capital como novo rico, de modo ostentatório, até que, diz o sogro, “me deu o bote e sumiu”. Começaram a chegar “[...] as faturas, as prestações do conversível, da companhia de navegação, do antiquário, de todo lado explodiam apólices, hipotecas, papagaios [...]” (p. 37); além disso, o genro sacrificou joias da família e o casarão do Botafogo. Para piorar ainda mais a situação, a fazenda do pé da serra é desapropriada em 1947 para a construção de uma estrada, sem nunca a família receber a indenização.

Do casamento de Maria Eulália com Palumba, resultou um neto pobre que adere ao comunismo “de linha chinesa”, é preso pela ditadura e engravida “[...] outra comunista, que teve um filho na cadeia e na cadeia morreu.” (p. 38). O bisneto que, com o tempo, “começou a pretejar” (p. 148), tem um filho com a neta da irmã caçula da bisavó e é morto num quarto de motel por “uma quarentona jeitosa num carro de luxo” (p. 152).

Por fim, o tataraneto, com tino comercial, é bem sucedido e paga o convênio do hospital em que o protagonista está internado. Seus negócios são ligados ao comércio de entorpecentes e o narrador comenta sobre esse ponto: “[...] acho que outro dia o vi com a namoradinha nessa televisão, os dois algemados num aeroporto, escondendo a cara” (p. 120). Algum tempo antes, o tataraneto e a namorada oriental estiveram com Eulálio na comemoração de seu centenário. O tataraneto vendeu o apartamento (onde Eulálio e a filha residiam) para um pastor, que, de favor, alojou pai e filha numa casa de um só cômodo na periferia junto a sua igreja. Sem nada de seu, “até o jazigo da família ela [Maria Eulália] passou nos cobres” (p. 120), o velho Eulálio espera pela morte. Riqueza, poder, privilégios, *status*, luxo não são mais que reminiscências remotas.

É o fim da linhagem dos Assumpção, sem que o protagonista perca, porém, a pose de classe. Embora reconheça ser agora “uma escória igual a vocês” (p. 50) e “mesmo vivendo nas condições de um hindu sem casta” (p. 137), não perde a linha. Morando “de favor numa casa de um só cômodo nos cafundós” (p. 50), mantinha o hábito de usar “pijamas sedosos com o monograma” do pai “e não dispensava um roupão de veludo” para ir ao “banheiro com paredes chapiscadas e chão de cimento” (p. 137).

O narrador-personagem procura, o tempo todo, demarcar sua diferença com os subalternos, por meio da reafirmação de valores culturais e comportamentais que garantiam a reprodução de privilégios classistas. Isso fica evidenciado no relacionamento com os empregados, tratados com menosprezo, especialmente quando

eram negros ou mestiços. Relaciona-se com eles com ar senhorial como se devessem permanecer numa situação de subserviência, pois, para ele, nasceram para servir; essa é uma forma de perpetuar o padrão de relação do passado escravocrata. Mesmo que esses valores e formas de comportamento sejam aparentes, superficiais, enganosos ou simples adorno, eles têm a função precípua de distinguir camadas e classes sociais e conferir *status* a indivíduos, famílias e grupos dominantes, visando manter privilégios e regalias.

Embora mantenha a mentalidade senhorial e o orgulho aristocrata (evocando sempre os tempos gloriosos de outrora), a personagem não consegue dissimular a condição de sujeito apático e inútil que não encontra sentido para a vida conformista e vazia que levou durante décadas a fio. Externa como, ao longo do tempo, sua personalidade foi-se desagregando e sua integridade sendo minada. Observa-se, aliás, que não só Eulálio é uma personagem passiva e conformista; os demais, como ele, são estéreis, ociosos e parasitas de uma sociedade iníqua ao extremo.

O autor, por meio da figuração artístico-literária, refaz a história da decadência inevitável de uma categoria social (fração da classe dominante), personificada na família Assumpção, com seus valores éticos e culturais, suas concepções de mundo e seu comportamento – estilizando sua dissolução social e moral.

A saga da família Assumpção - conforme pode ser reconstituída pelos fragmentos de memória do narrador - vai da ascensão no século XIX com a fortuna acumulada à sombra do Estado e com negócios como o tráfico de escravos, sofre uma inflexão nos anos 1930, dando início a uma curva descendente de queima do cabedal e desemboca no último dos Assumpção, próspero negociante de entorpecentes. Chico Buarque, por meio da autobiografia exposta por um narrador-personagem sem muitas virtudes e qualidades, compõe a história de uma família ilustre, que vai do tráfico de escravos ao tráfico de cocaína, de privilégios à indigência.

Ao contrário da personagem de Chico Buarque, o protagonista de Silviano Santiago é um indivíduo que ascendeu na escala sócio-econômica. A história de Walter Ferreira Ramalho parecer ser a contrafação daquela de Eulálio d'Assumpção. Como este, todavia, o narrador-protagonista de *Heranças* é também idoso e enfermo. No fim da vida, comprou um apartamento em Copacabana no Rio de Janeiro onde, solitário e milionário, resolveu registrar suas memórias, desde a infância em Belo Horizonte nos anos 1930 até o início do século XXI, à espera da morte – com funerais encomendados e pagos – e do jazigo no cemitério São João Batista. A filha de Eulálio d'Assumpção, vale lembrar, havia vendido o jazigo da família.

Walter, o personagem-narrador do livro de Silviano Santiago, conta passagens e episódios de sua vida de forma direta, sequencial, plana e objetiva, deixando a impressão, em diversos momentos do relato, de registro documental. Exemplar disso é o retrato e o desenho da geografia histórica de Belo Horizonte entre os anos 30 e o final do século passado, a que voltaremos.

O narrador polvilha suas lembranças e confissões com elementos que permitem qualificá-lo como sujeito sem qualidades, frio e calculista, cínico na maior parte das vezes. Ele próprio tem consciência de ser canalha e não esconde isso no relato. Obstinado e sem escrúpulos, passa por cima de quem se antepõe a seus propósitos. É o caso do assassinato da irmã, Filinha – que mantinha um caso de amor sigiloso com um pipoqueiro -, morta num acidente de carro por ele planejado.

Com a morte do pai - a mãe havia morrido jovem – e posterior vitimização da irmã, torna-se herdeiro único dos bens da família, em especial, da loja de armarinhos, que vinha sendo construída pelo pai desde os anos 20 no centro de Belo Horizonte. Por volta de 1970, vende a loja e passa a dedicar-se à florescente indústria da construção civil na capital mineira, impulsionada pela política do "milagre econômico" da ditadura militar. O relato do narrador-personagem é deveras objetivo acerca de sua empreitada vitoriosa.

Filhinho de papai, boa vida, desde a adolescência circula pelos prostíbulos, pelos matagais com domésticas e depois gaba-se de, nas altas rodas belo-horizontinas, desvirginar mocinhas de tradicionais famílias mineiras. Aliás, um dos traços marcantes da índole da personagem, presente com muita força na narrativa, é sua dificuldade e seu egoísmo no trato e na relação com as mulheres. Já na maturidade, tem casos amorosos com algumas delas, em especial com três com as quais desenvolve intimidade por mais tempo. Denise, arquiteta, é abandonada na iminência de suicídio; Marta, professora de sociologia na universidade e militante da esquerda armada, usa-o para sair do Brasil rumo ao exílio europeu, deixando-o sozinho no quarto de um hotel de luxo em Paris. Gráci, advogada trabalhista, herdeira de uma fortuna, morre de overdose de medicamentos e o exclui de seu inventário.

Apesar de todos os problemas e vicissitudes com as mulheres é com elas que acumula algum, ainda que parco, capital cultural. Aprende a saborear pratos finos e bons vinhos, além de tomar conhecimento de certas expressões em francês, em inglês e mesmo em latim que, distribuídas ao longo da autobiografia, procuram revelar

erudição. Tais expressões casam-se com o uso indiscriminado e abundante de clichês e ditos populares.

Comporta-se, em suas viagens (Rio de Janeiro, Paris, Madri), de maneira ostentatória, perdulária e arrivista. Revela ainda a maneira pragmática e mesmo calculista de encarar a política e os políticos. Adepto do golpe de 1964 e apoiador entusiástico e interesseiro do regime ditatorial, quando entra para o ramo imobiliário passa a ter uma relação de conveniência com seus representantes – jantares de negócios regados com bebidas finas e boa comida era uma das formas que encontrou de fazer política e negociatas.

Chama a atenção o fato de a personagem - ao mesmo tempo em que se utiliza e tira partido da política, fazendo dela um negócio - manifestar por ela desprezo e desdém, como atividade perversa e mesmo diabólica, movida por interesses escusos. Na verdade, Walter expressa uma concepção, uma cultura política e uma prática histórica da elite brasileira, que visa propagar a indisposição e o desencantamento da sociedade, em particular das classes subalternas, em relação às organizações, às instituições e à representação política. Tal ideologia de descrédito da política e das instituições é constantemente incentivada por grupos dominantes para facilitar seu poder de mando, manter a política como atividade de poucos, reforçando a exclusão e a dominação, criando barreiras à inserção do cidadão à vida pública ou mesmo à transformação do indivíduo em cidadão.

Dos anos 1980 em diante, o protagonista deixa o ramo da construção civil e imobiliário, e dedica-se ao mercado de capitais, à especulação na bolsa de valores. Na nova atividade, multiplica a fortuna, favorecido pela situação econômica e financeira do país.

Quando sabe que a vida se aproxima do fim, Walter procura o ex-namorado de Filinha, Vitorino, encontra-o casado, pede-lhe que venha ao Rio de Janeiro e propõe deixar-lhe a fortuna. A questão que se coloca é se o protagonista, com esse gesto, racionalmente arquitetado como sempre, pretende exorcizar suas culpas. Poderia ter deixado os bens para o fiel secretário e assessor, Cláudio.

Representante característico de um setor da sociedade que teve ascensão social e econômica durante um período da história brasileira – sobremaneira durante a ditadura militar -, a personagem expressa, em suas memórias, práticas e juízos de valor típicos dessa camada social, os novos-ricos.

Se, nos dois romances, os autores utilizam-se de um recurso já tradicional e antigo, a construção de narradores autobiográficos fictícios, as narrativas diferenciam-se tanto na forma como no conteúdo. Eulálio evoca de modo descontínuo a saga da família, abarcando um largo período histórico. Já o narrador-protagonista de *Heranças* reconstitui suas memórias dos anos 1930 até hoje de forma direta, objetiva e linear e representa a ascensão do novo-rico. Ambos idosos e no fim da vida, têm em comum não só a representação de experiências singulares, mas a de aspectos importantes da história brasileira do século XX. Obviamente - e não obstante as impressões de realidade – são autobiografias ficcionais, cujo efeito é de memórias filtradas e decantadas.

É interessante notar que ambos os protagonistas têm um dos pais morto precocemente: a mãe no caso de Walter Ramalho e o pai no caso de Eulálio d'Assumpção. A ausência da mãe parece não ser sentida pelo filho como falta. Já o assassinato do pai de Eulálio é um dos motivos, se não o maior, da decadência econômica da família. E ambos são abandonados por uma mulher, embora o protagonista de Chico Buarque seja imantado pela lembrança da mulher que sumiu, o que não ocorre com Walter Ramalho que, por sua vez, considerou como traição o fato de a advogada Gráci não tê-lo incluído em seu testamento.

A importância, nos dois romances, da viagem à Europa como forma de ilustração e educação social deve ser ressaltada. Walter Ramalho procura nas viagens justamente o lustro que lhe faltava. As viagens internacionais de Eulálio e do pai, o conhecimento que o primeiro tinha do navio Lutécia, dos mais caros hotéis parisienses somavam-se à fortuna, ao nome da família, a tudo o que o fazia superior.

A relação do protagonista de *Leite derramado* com os lugares em que viveu e que frequentou no Rio de Janeiro é motivo de impressões e lembranças nostálgicas da época áurea da família Assumpção. Ao mesmo tempo, esse vínculo aponta o depauperamento e a perda de *status* – exemplar é o caso do pai que chegou a nomear uma praça arborizada no centro do Rio de Janeiro e acabou reduzido a nome de uma rua sem saída. O palacete de Botafogo e o chalé de Copacabana foram demolidos e, em seu lugar, construíram-se edifícios e a fazenda paradisíaca ao pé da serra transformou-se em bairro periférico miserável. A exposição desses fatos acaba tendo o efeito de uma geografia e de uma história da decadência.

Já os locais da cidade de Belo Horizonte em que Walter Ramalho viveu e que frequentou são mencionados como mera referência, de modo que a cidade é impessoalmente apresentada. Cita nomes e nomes de ruas, sua localização, como se

fosse um GPS a guiar o leitor, sem emoção. As ruas não são caracterizadas por algo que as marque, é mais um mapa que uma paisagem, uma geografia sem sabor, um relatório.

De todo modo, pode-se dizer que tal preocupação em mostrar conhecimento não apenas dos nomes das ruas, mas de sua localização e os percursos para lugares que lhe são importantes, mostram como o protagonista-narrador cumpre o pacto autobiográfico defendido por Lejeune (1975). Além da coincidência entre aquele que fala de si e o personagem principal objeto dessa fala, tem-se a preocupação em expressar o vínculo do protagonista com as referências temporais e espaciais, como no caso da menção às ruas. É, portanto, um pacto de veridicção especial.

A esterilidade do protagonista de *Heranças* contamina o que escreve. Não deixa herdeiros como não deixa nenhum capital cultural. A personagem Eulálio, ao simular uma autobiografia, pode ser vista "[...] na perspectiva de uma refiguração do tempo operado conjuntamente pela história e pela ficção" (RICOEUR, 1995, p. 174). A mesma afirmação pode servir para o protagonista de Silviano Santiago, mas de forma diversa.

Referências

BUARQUE, C. **Leite derramado.** São Paulo: Cia das Letras, 2009.

LEJEUNE, Ph. **Le pacte autobiographique.** Paris: Seuil, 1975.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995. t. 2.

SANTIAGO, S. **Heranças**: romance. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SCHWARZ, R. Brincalhão, mas não ingênuo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 28 mar. 2009. Ilustrada – Especial Chico Buarque, p. E6-7.

NÃO É O CHISTE RASA COISA ORDINÁRIA

Maryllu de Oliveira Caixeta
Orientadora: Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

O título dessa comunicação foi extraído do prefácio "Aletria e hermenêutica" de *Tutaméia* (1967) que foi a última obra publicada por João Guimarães Rosa em vida. Em sentido lato, o chiste é um dito espirituoso de humor fino e gracejo adequado. Segundo Costa Lima (2007, p. 109) na *Trilogia do controle*, o romântico Friedrich Schlegel

elegeu a agudeza do chiste como instrumento de uma engenharia poética irônica que coloca o leitor na posição de quem deve completar o que vai sendo sugerido pela obra sem nunca afastar a dúvida.

> Sua [de Friedrich Schlegel] eleição da agudeza (ou chiste) – cujo raio de ação se confunde com o do *Witz* – opõe-se à poesia vivencial, proclamada pelo *Sturm und Drang* e por Herder, consistente em afirmar que 'a língua da poesia vive da expressão imediata da alma e do sentimento' (Strohschneider-kohrs, I.: 1967, 87). Opõe-se de igual, como assinala a mesma analista, à utopia estética de romper todas as dissonâncias e com a concepção, proveniente de Schelling, do poema como todo orgânico. É por isso que a teoria de Schlegel não se irmana com o que genericamente se entende como romantismo. (...) Tudo isso supõe uma concepção do sujeito poético como distinto do sujeito empírico, uma concepção do poema como diverso do que nasce do entusiasmo e, acima de tudo, uma concepção do posicionamento histórico dos tempos modernos (COSTA LIMA, 2007, p. 109).

Costa Lima a inda informa que Shlegel considerava a mitologia como um meio de ultrapassar a natureza como guia da representação imitativa. Cita a esclarecedora passagem do 'Rede über die Mythologie' em que Schlegel aproxima a mitologia do chiste:

> (...) Em sua trama [da mitologia], o mais alto adquire forma; tudo é relação e metamorfose (...). – Aí encontro uma grande semelhança com aquele grande chiste (*Witz*) da poesia romântica, que não se mostra por idéias isoladas, mas pela construção do todo (...). Sim, esta confusão, artisticamente ordenada, esta provocante simetria de contradições, esta admirável e perpétua abundância de entusiasmo e ironia, que vive até nas menores parcelas do todo, parecem-me já ser uma mitologia indireta. (...) Nem o chiste (*Witz*) nem a mitologia podem existir sem algo originário e inimitável, que é puramente indissolúvel, que, após todas as transformações, ainda deixa transparecer a velha natureza e energia, onde a melancolia ingênua deixa transparecer a aparência do transtorno e do louco ou do simples e do tolo. Pois este é o princípio de toda poesia: suspender (*aufheben*) o curso e as leis da razão previsora (*vernünftig denkenden Vernunft*) e devolver-nos à bela confusão da fantasia, ao caos imaginário da natureza humana. (...) (Schlegel, F.: 1800, II, 163-4).

Witz: "é o papel confiado à fecundação do distanciamento irônico" (COSTA LIMA, 2007, p. 111-112).

A obra que recorre seguidamente ao chiste quebra as continuidades no desenvolvimento narrativo em favor de saltos interpretativos que tornam problemática a noção também romântica de um todo orgânico. Essas quebras fazem variar as perspectivas no desenvolvimento narrativo e o chiste revela ângulos novos que

insinuam o incondicionado ou o absoluto. *Tutaméia* conta com dois índices, um de leitura e outro de releitura. Cada um deles apresenta uma epígrafe de Schopenhauer e prometem uma nova luz a cada outra leitura dessa obra caracterizada aí como organicamente ordenada. Conforme Suzuki (1998, p. 195, 199, 204 e 211) no estudo *O gênio romântico***,** os românticos intentavam a invenção de um gênero que reunificasse todos os outros, um gênero supremo. Apontando possibilidades de outras perspectivas, o chiste como a mitologia operam a linguagem mais originária e radical. Ainda, Schlegel apresenta a mitologia como "o chiste mais antigo", ponto original de tudo ou da própria linguagem. O chiste serviria de vínculo sugestivo entre os saberes e o domínio "técnico-gramatical" de seus mecanismos seria estratégico à formação humana projetando, a princípio, um horizonte enciclopédico: índice fragmentário que comunica, por partes, um saber completo. Também *Tutaméia* indica um projeto semelhante de representação enciclopédica. Entre elas, os índices com os títulos em ordem alfabética, de "a" (o prefácio "Aletria e hermenêutica") até "z" (o conto "Zingaresca"). Nessa comunicação, propomos o estudo comparado do chiste romântico com o *Tutaméia* (1979, p. 3) em que no referido prefácio o narrador afirma que o chiste "*escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento"*.

"*Tutaméia*: terceiras estórias" (1967) foi a última obra publicada por João Guimarães Rosa em vida. Segundo Vera Novis, *Tutaméia* (1967) foi recebida com desinteresse quase absoluto pela crítica, de 1967 a 1989, por duas razões. Primeiro, a monumentalidade de "*Grande sertão*: veredas", diante de que os minicontos das *Terceiras estórias* pareceram uma involução. Segundo, as numerosas inovações estruturais causaram desconcerto e o humor foi considerado excessivo (NOVIS, 1989, p. 22) dado o contexto de transformações que o Brasil atravessava passando de rural a predominantemente urbano. Entre as inovações estruturais de maior relevo, a obra conta com quatro prefácios intercalados a quarenta minicontos, enunciados e enredos operados por paradoxos, paratextos, variações de perspectiva narrativa, um índice de leitura nas páginas iniciais e outro de releitura nas finais. As primeiras obras de Rosa abonaram expectativas da crítica e do público formadas pela tradição regionalista diante de que as numerosas inovações estruturais de *Tutaméia* pareceram conservadoras ou mesmo reacionárias. Mais recentemente, *Tutaméia* volta a chamar a atenção da crítica interessada no debate estético provocado por essas inovações estruturais que podem

servir como chaves de leitura da obra. Rosa declarou a Paulo Rónai a importância que dava a *Tutaméia* que ironicamente significa também "quase nada".

> Como entender o título do livro? No *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa* encontramos tuta-e-meia definida por mestre Aurélio como 'ninharia, quase nada, preço vil, pouco dinheiro'. (...)
>
> Atribuiria ele realmente tão pouco valor ao volume? (...) Em conversa comigo (...) ele me segredou que dava a maior importância a este livro, surgido em seu espírito como um todo perfeito não obstante o que os contos necessariamente tivessem de fragmentário. Entre estes havia inter-relações as mais substanciais (...) (RÓNAI, 1979, p. 193-194).

O primeiro prefácio "Aletria e Hermenêutica" apresenta o gênero estória que tem um modo de ser quase totalmente negativo e isola para análise seu único elemento positivo: a anedota de abstração em que o anedótico maximamente depurado serve de instrumento à análise da poesia e à transcendência. "*A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota*". Por vontade e dever, a estória coloca-se negativamente em relação à história (gênero narrativo) e à História (processo social). Por vontade, a estória pode ter um sentido positivo, aproximado da anedota, já que "(...) *às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota*". Não qualquer uma, mas a "anedota de abstração" avaliada pelo autor que fornece exemplos delas por quase todo o prefácio "Aletria e hermenêutica", chamando a atenção do destinatário para os procedimentos, mas sem desenvolver explicações a respeito, sem fechar o circuito que induz a "abstração". A anedota de abstração combina propriedades de formas comunitárias como a adivinha, o Koan[67] e o provérbio que é uma possível ruína de mito[68]. "Por narrativa comunitária entendemos aquela em que, embora previsível a autoria individual, cabe à comunidade o papel de preservação, escolha e propagação" (COSTA LIMA, 1974, p.17). As formas comunitárias de narração têm em comum a brevidade de uma ou poucas frases, a autoria anônima ou irrelevante, a divulgação oral ou pública sustentada graças ao prazer

[67] O Koan é uma sentença ou pergunta de caráter enigmático e paradoxal que dilui o raciocínio lógico e conceitual. Os zen-budistas as usam para despertar um saber intuitivo pelo qual atingem a iluminação.

[68] Sobre a relação entre os provérbios e os mitos: "Ambos remetem à oralidade, à narrativa comunitária. (...) Mais ainda: assim como o mito é uma linguagem pela qual a comunidade se mede com os desafios básicos e elementares à vida humana, assim também, limado pelas gerações, o provérbio condensa um ensinamento básico. Conhecimento fragmentado – talvez mesmo ruína de mitos –, o provérbio encarna a parte duma cosmovisão (...)" (COSTA LIMA, 1974, p. 16).

memorável dos jogos verbais e à função de portarem valores admitidos nas comunidades em que circulam, por fim podem estar relacionadas a características transcendentais[69]. A anedota de abstração sustenta o efeito surpresa da anedota indeterminadamente num processo que estimula à compreensão resumida e totalizadora como a que a poesia e a transcendência nos ajudam a produzir.

> *A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência* (ROSA, 1979, p.3) [grifos do autor].

Grosso modo, a abstração e a transcendência podem ser entendidas como operações mentais que extrapolam os dados oferecidos pela experiência. O prefácio "Aletria e hermenêutica" propõe a abstração da estória ao isolar para análise sua propriedade anedótica específica classificada como anedota de abstração. As anedotas de abstração depuram e parodiam procedimentos técnico-gramaticais de formas comunitárias de narração: 1) a exemplo da simulação de sabedoria comunitária dos provérbios que reverte a desaprovação implícita no conhecido provérbio sobre a tempestade desnecessária em ordinário copo d´água – "Copo não basta: é preciso um **cálice** ou **dedal** com água, para as **grandes** tempestades" - e, em graus maiores, a anedota de abstração apropria-se de operações de transcendência ao criar uma analogia entre o telégrafo sem-fio e um cachorro de tronco e pés invisíveis:

> *Sintetiza em si, porém, próprio geral, o **mecanismo dos mitos** – sua formulação sensificadora e concretizante, de malhas para captar o incognoscível – a maneira de um sujeito procurar explicar o que é o telégrafo sem-fio:*
>
> - "Imagine um cachorro *basset*, tão comprido, que a cabeça está no Rio e a ponta do rabo em Minas. Se se belisca a ponta do rabo, em Minas, a cabeça, no Rio, pega a latir...".
>
> - "E é isso o telégrafo-sem-fio ?"
>
> - "Não. Isso é o telégrafo com fio. O sem-fio é a mesma coisa... mas sem o corpo do cachorro" (ROSA, 1979, p. 12 e 5) [itálicos do autor/negritos nossos].

2) As outras formas comunitárias de narração (adivinha, Koan), que a estória também toma por paradigmas narrativos, indicam que seus jogos verbais produzem perspectivas

[69] O koan conduz à iluminação, o provérbio é uma possível ruína de mitos. A tese de Marini-Iwamoto informa que em várias culturas, a adivinha também assume funções lúdicas e pedagógicas, podendo assumir uma função ritual em velórios e estarem diretamente relacionada a características transcendentais" (MARINI-IWAMOTO, 2006, p. 7-20).

superiores em sugestionamento às oferecidas pelo circuito fechado de uma anedota comum que conduz a interpretação com pistas que levam a um resultado inequívoco:

> *Ainda uma **adivinha** "abstrata", de Minas: "O trem chega às 6 da manhã, e anda sem parar, para sair às 6 da tarde. Por que é que não tem foguista?" (Porque é o sol). **Anedótica** meramente.*
>
> *Outra, porém, fornece vários dados sobre o trem: velocidade horária, pontos de partida e de chegada, distância a ser percorrida; e termina: - "Qual é o nome do maquinista?" Sem resposta, só ardilosa, lembra célebre* **koan**: "Atravessa uma moça a rua; ela é a irmã mais velha, ou a caçula?" *Apondo a mente a problemas sem saída, desses, o que o senista pretende é atingir o* satori*, iluminação, estado aberto às intuições e reais percepções* (ROSA, 1979, p. 7-8) [itálicos do autor/negritos nossos].

A adivinha que interessa à anedota de abstração assemelha-se ao Koan ao descrever peculiarmente um objeto desconhecido estimulando o receptor a identifica-lo quando, na verdade, a descrição é cuidadosamente preparada para tornar essa referência impossível.

O prefaciador seleciona anedotas de abstração para demonstrar exemplos das técnicas empregadas que induzem a efeitos previstos: os de chiste, comicidade, riso, sublime, grotesco, graça, humour (ROSA, 1979, p.3-11). Esses efeitos têm em comum com a transcendência resultarem de operações mentais induzidas por essas técnicas de jogos verbais abstraídas e aperfeiçoadas pelo autor. O prefaciador elenca esses efeitos que estão no rastro da transcendência e reserva ao chiste o papel de recusar a domesticação do raciocínio. O chiste é um recurso principal da ironia, só se realiza na comunicação pois depende do ouvinte que completa a relação implícita. "*Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento*" (Rosa, 1979, p. 3) [grifos do autor]. Esses ditos chistosos propõem realidades superiores ao romperem o lugar comum, a "*goma arábica da língua cotidiana ou círculo-de-gis-de-prender-peru*" (ROSA, 1979, p. 4). O dito chistoso também pressupõe a perspectiva superior que caracteriza a abstração e a transcendência, não a de uma idéia ou realidade divina, mas apenas a do lugar incomum, da diferença que não pode ser encerrada na forma, do outro, do leitor ativo. As anedotas de abstração com seus enunciados operados por paradoxos ou não sensos em série proporcionam ao leitor uma perspectiva superior a do lugar comum. O prefaciador explica que a anedota de abstração cumpre a função de propiciar o "supra-senso" aproximando mito e não senso:

> *Serão essas* [anedotas de abstração] – *as com alguma coisa excepta – as de pronta valia no que aqui se quer tirar: seja, o leite que a vaca não prometeu. Talvez porque mais direto colindem com o não-senso, a ele afins; e o não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só a lê por tortas linhas. Está-se a achar que se ri. Veja-se Platão, que nos dá o "Mito da Caverna"* (ROSA, 1979, p. 3-4) [chave nossa].

As anedotas de abstração acompanhariam os limites do não senso que reflete por um triz o supra-senso produzido na transcendência. O não senso reflete por um triz a coerência do mistério geral porque oferece o que não encerra, a diferença, o excedente a ser produzido ou o leite que a vaca não prometeu.

Referências

COSTA LIMA, Luiz. **Trilogia do controle**. Rio de Janeiro: Topbooks Editora e Distribuidora de Livros Ltda, 2007.

COSTA LIMA, Luiz. Mito e provérbio em Guimarães Rosa. **Revista colóquio/letras**, n.17, p.14-28, jan. 1974.

MARINI-IWAMOTO, Daniela. **Os movimentos de sentidos nas adivinhas**: um estudo enunciativo. 2006. 156f. Tese (Doutorado em Lingüística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

NOVIS, Vera. **Tutaméia** – engenho e arte. São Paulo: Perspectiva, 1989.

RÓNAI, Paulo. "Os prefácios de **Tutaméia**" e "As estórias de **Tutaméia**" (apêndice). In: ROSA, João Guimarães. ***Tutaméia* –** terceiras estórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

SUZUKI, Márcio. **O gênio romântico** – crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel. São Paulo: Iluminuras, 1998.

TRADIÇÃO POÉTICA DOS HAIKUÍSTAS YUBA

Michela Mitiko Kato Meneses de Souza (CAPES)
Orientadora: Kelcilene Grácia-Rodrigues (UFMS/Três Lagoas)

1. A origem e os contornos estéticos do haiku.

Para Paz,

> É um lugar comum dizer que a primeira impressão que produz qualquer contato, ainda que o mais distraído e casual, com a cultura do Japão é a estranheza. Só que, ao contrário do que se pensa geralmente, este sentimento não provém tanto de nos sentirmos diante de um mundo diferente quanto de nos darmos conta de que estamos diante de um universo auto-suficiente e fechado sobre si mesmo. [...] o Japão vive de sua própria substância (PAZ, 1980, p.13)

Dentre todas as conquistas do Japão, conforme postula Paz (1980), a literatura japonesa é o exemplo de amadurecimento. Nessa perspectiva, a Literatura é o gênero exemplar do triunfo de como os elementos próprios sobrepuseram aos modelos estrangeiros. A poesia japonesa, segundo Paz (1980), apesar da influência chinesa, jamais perdeu suas características essenciais.

O *haiku*[70] – portador de brevidade, clareza do desenho, mágica condensação, rico em onomatopéias, aliterações e de combinações insólitas – foi desenvolvido intensamente no período *Genroku*, da Época *Edo*, e ganha contornos espontâneos e populares com Matsuo Bashô (1644-1694) no século XVII. Bashô, aos poucos, transformou o "*hokku*", dando-lhe características da natureza e maior profundidade, de tal forma que a "[...] escola de Bashô consolida-o com uma poética genuína" (SUZUKI, 1996, p. 11).

Nesse sentido, Paz afirma que:

> [...] Todo poema japonês está composto por versos de sete e cinco sílabas. A forma clássica consiste em um poema curto-waka ou tanka - de trinta e uma sílabas, divido em duas estrofes: a primeira de três versos (5,7,5 sílabas) e a segunda de dois (ambos de 7 sílabas). A própria estrutura do poema permitiu, desde o princípio, que dois poetas participassem na criação de um poema: um escrevia as três primeiras linhas e o outro as duas últimas. Logo, em lugar de um só poema, começaram a escrever

[70] Esta manifestação literária tem mais de uma denominação e as mais usuais são: *haikai, hai-kai, hai-cai, haiku, hokku*, etc. Assumimos a nomenclatura *haiku*, pois é esta a usada no *locus* da pesquisa pelos sujeitos da Comunidade Yuba.

> séries inteiras, ligados tenuemente pelo tema da estação. Estas séries de poemas em cadeia foram chamadas renga ou renku. O gênero leve, cômico ou epigramático foi chamado de renga hai-kai e o poema inicial, hokku. (PAZ, 1980, p. 15)

Segundo Teiiti Suzuki (1996, p. 11, grifos no original), durante o século XIX, "[...] o termo *hokku* é substituído por *haiku*, neologismo criado por Masaoka Shiki – poeta e crítico renovador do gênero – por aglutinação de **hai**kai renga com hok**ku**".

O gênero poético *haiku* não é necessário rima e título, ele nasce de um referencial da natureza. Tradicionalmente a menção da natureza é feita por *Kigo*[71]. De acordo com Oda (1993, p. 116-117), "[o] haicai é um processo gradual de aprendizagem, onde cada haicaísta deve procurar o seu meio, ou modo, de chegar ao *momento* do haicai, que é muito íntimo, pois depende do modo de ver e sentir de cada um".

Segundo Paz,

> O poema solto, desprendido do *renga hai-kai*, começou a ser chamado *haiku*, palavra composta de haikai e hokku. Um haiku é um poema de 17 sílabas e três versos: 5, 7 e 5. Bashô não inventou esta forma. Tampouco a alterou. Simplesmente transformou seu sentido. Quando começou a escrever, a poesia tinha se convertido num passatempo: poema queria dizer poesia cômica, epigrama ou jogo de sociedade. Bashô recolhe esta nova linguagem coloquial e com ela busca o mesmo que os antigos: o instante poético. O haiku converte-se na anotação rápida, verdadeira recriação, de um momento privilegiado: exclamação poética, caligrafia, pintura e escola de meditação, tudo junto. [...] Sua própria brevidade obriga o poeta a significar muito dizendo o mínimo. (PAZ, 1980, p.16)

Sobre as transformações feitas por Bashô, Franchetti (1996, p. 25) afirma que "[e]m vários sentidos, o *haikai* de Bashô é uma arte ascética, ou melhor, uma arte que busca e pressupõe uma visão ascética do mundo. [...] o *haikai* quase nunca tematiza o amor sexual, o transporte amoroso, o desejo carnal. O *haikai* tem uma preferência temática marcada pelo rural, pelo rústico e pela vida pobre e solitária."

[71] *Kigo* "[...] é a palavra que representa uma das estações do ano" (GOGA e ODA, 1996, p. 239), ou ainda um termo ou um vocábulo associado a um elemento natural e refere-se a um acontecimento particular e momentâneo.

2. A imigração japonesa e o surgimento do *haiku* no Brasil

De acordo com Akashi (1999), a imigração japonesa iniciou no Brasil no ano 41 da Época *Meiji*. Segundo Goga (1988, p. 33), "[...] pode-se, pois, afirmar que o desembarque do *haiku* no Brasil se deu simultaneamente com a vinda de imigrantes japoneses".

Com o passar do tempo, para os japoneses que vieram para o Brasil, o *haiku* é uma forma dos descendentes expressarem seus sentimentos de tristeza e saudade de sua origem ou de valorizarem a beleza da terra brasileira que os acolheu. Entre as pessoas que divulgaram o *haiku* no Brasil, destaca-se Nempuku Sato, que imigrou para o Brasil aos 30 anos, em 1926, quando se tornou lavrador e com outros japoneses fundou, no estado de São Paulo, a colônia japonesa Aliança, no município de Mirandópolis. Um dos seguidores de Sato, no Brasil, é Masuda Goga, que iniciou pesquisas sobre *haiku* em 1936. Em 1987, um grupo de brasileiros fundou, em São Paulo, o Grêmio Haicai Ipê.

Significa que a geração nipo-brasileira mantém viva a manifestação literária do *haiku*, por meio da arte cultural em suas comunidades e associações espalhadas pelo país. Tal fenômeno é perceptível na Comunidade Yuba.

3. O gênero poético *haiku* e a Comunidade Yuba

A Comunidade Yuba, localizada no município de Mirandópolis (SP), bairro 1ª Aliança, a 600 km de São Paulo, interage periodicamente, em termos culturais, com o seu entorno[72]. Logo, pode ser possível afirmar que há uma estratégia clara para a manutenção de seus traços culturais entre os quais se apresenta o *Haiku*. Aliás, o fundador da comunidade, Isamu Yuba, sempre lutou para que a comunidade não fosse vista apenas como produtiva e de subsistência, mas também como possuidora de uma tradição cultural e artística que precisa ser preservada para as gerações futuras.

É o que fazem os membros da Comunidade Yuba, que além de preservarem a língua de origem[73], possibilitam a todas as pessoas da comunidade e das vizinhas (1ª, 2ª

[72] Essa interação se confirma pelas duas apresentações do "Programa de Natal Yuba" que são realizadas, sistematicamente, nos dias 25 e 30 de dezembro às 19h30 todos os anos.

[73] As crianças da Comunidade até os 6 anos são alfabetizadas na língua japonesa com um professor vindo do Japão. Elas passam a ter contato com língua portuguesa quando iniciam a formação escolar.

e 3ª Alianças) aulas de teatro, balé e violino, assim como a proximidade com o gênero poético *haiku*. Masakatsu Yazaki[74] revelou que a produção do *haiku*, escrita em japonês, é feita de forma assistemática e mais cotidiana do que seria no país de origem.

A Comunidade Yuba é formada por 24 famílias e composta por 60 pessoas, sendo que o mais jovem tem 1 ano e sete meses e o mais velho com 105 anos. Dos sessenta integrantes da Comunidade, 15 pessoas praticam o *haiku*, sendo que em sua maioria são mulheres, o mais novo tem 30 anos de idade e o mais velho 80 anos[75].

3.1. Processos de produção e de socialização do *haiku* Yuba

Como há a permanência da tradição cultural do *haiku*, nesse tópico, evidenciaremos como se dá o processo de criação e de socialização dos *haikus* na Comunidade Yuba. Como os haikuístas Yuba reúnem-se uma vez por mês, delinearemos apenas um encontro deles, que ocorreu em 28 de fevereiro de 2010.[76] Nessa reunião, o grupo é formado por dez sujeitos (nove da comunidade e um convidado externo), sendo sete mulheres e três homens, entre 30 e 95 anos. O colaborador externo é o Senhor Eizo Nizo, do Bairro Formosa.

Todos os encontros são realizados no *shokudô*[77]. Ressaltamos que todos os *haikus* produzidos são escritos em japonês, utilizam o *kanji*[78], o *hiragana*[79] e o *katakana*[80]como escrita, e o processo de socialização é realizado na língua alvo.

A seguir descreveremos as etapas[81] percorridas pelos haikuístas durante todo o processo de produção e de socialização.

---

[74] O Senhor Masakatsu Yazaki veio para o Brasil, em específico para a Comunidade Yuba, para exercer a função de líder cultural, tanto que é professor de língua japonesa, teatro e violino. Além de participar do processo de produção e socialização do *haiku.*

[75] Esses dados foram fornecidos por Satiko Yuba, nora de Isamu Yuba, que reside na Comunidade há 20 anos. É advogada, relações públicas e primeira-secretária da associação da comunidade.

[76] A exposição de uma amostra é o suficiente para se ter ideia de como ocorre o processo de produção e de socialização do *haiku*, que não se modifica.

[77] Refeitório comunitário utilizado pela Comunidade para realização das refeições conjuntas. É, também, o lugar escolhido para os momentos de diálogos, ouvir músicas, assistir à filmes e programas de televisão, recepcionar os visitantes e de acontecer os encontros de produção e socialização do grupo de haikuístas Yuba.

[78] Escrita originária dos chineses e a mais complexa da língua japonesa.

[79] Escrita derivada do *Kanji* é mais simplificada que é utilizada pelos japoneses para escreverem palavras de origem japonesa.

[80] Escrita derivada do *hiragana* que é utilizada pelos japoneses para escreverem palavras de origem estrangeiras.

[81] As etapas receberam um título criado por nós. A nomeação se deu levando em consideração os procedimentos empregados pelos haikuístas Yuba.

3.1.1. Processo de produção

Na primeira etapa, intitulada, por nós, como momento de produção/concepção, é relembrado o tema que fora escolhido anteriormente[82]. No encontro de 28/02/2010, com início às 15h30 e término às 17h30, as palavras selecionadas foram *enten*[83], *hôsenka*[84] e *kimushi*[85]. Os haikuístas têm um tempo para escreverem os seus poemas. Existem aqueles que produzem o *haiku* ao longo do mês. Esses sujeitos levam seus cadernos de rascunho e terminam de produzir na hora. No ato da produção dos *haikus* eles trocam informações entre si, tais como o tema, o uso adequado e correto da escrita e significados dos *kanjis*. Esse auxílio, normalmente, é dado aos mais jovens pelos membros mais velhos, que tem domínio dos *kanjis*. Quando necessário, eles utilizam o dicionário impresso e eletrônico[86] de *kanjis*. Na sequência, os *tanzakus*[87]produzidos durante o intervalo do encontro anterior até o encontro presente são depositados em uma caixa[88]. Vale explicar que essa caixa fica exposta no *shokudô* durante o intervalo de um encontro a outro. Os haikuístas ao produzirem os *tanzakus* podem, antecipadamente, depositá-los.

3.1.2. Processo de socialização

Na segunda etapa, nomeado como momento de socialização ocorre quatro passos distintos: *transcrição,* que ocorre em duas fases; *revelação*; *correção* e *publicação* dos *haikus*.

Inicialmente, os haikuístas retiram os *tanzakus* da caixa e cada membro recebe aleatoriamente cerca de quatro a cinco *tanzakus*, podendo, inclusive, receber o *haiku* que produziu, e duas folhas de papel com pauta tamanho 142x205mm.

---

[82] No final de cada socialização, que ocorre uma vez por mês, o orientador do encontro já anuncia os temas e palavras dos *haikus* da próxima socialização, que leva em consideração o tradicional *kigo*.

[83] Significa sol; calor intenso.

[84] Significa flor de beijinho.

[85] Significa lagarta.

[86] O dicionário eletrônico tradutor empregado pelos haikuístas quando não sabem a palavra em *kanji*. Eles digitam a palavra em *hiragana* e a máquina, que se parece com uma calculadora, transformaem *kanji*.

[87] São as filipetas de papel sulfite cortadas horizontalmente utilizadas para a transcrição dos *haikus* produzidos.

[88] A Comunidade utiliza uma caixa de sapato, com uma abertura no centro, como se fosse uma urna, destinada ao depósito dos *tanzakus*.

Na fase da transcrição, duas etapas acontecem. Na primeira, cada membro recebe um número que o identifica. Em um das folhas recebidas, o sujeito coloca o número que lhe fora destinado. Nela, ele transcreve os *haikus* que foram distribuídos anteriormente. Na segunda, os *haikus* transcritos na fase anterior são repassados a todos os membros do encontro, que leem, silenciosamente, os *haikus* e selecionam no mínimo cinco e no máximo sete, as composições que consideraram mais bonitas e bem construídas. Não é permitida a escolha dos *haikus* de sua autoria.

Depois, inicia-se a fase da revelação coletiva. A folha que consta o nome do hakuísta segue para as mãos do líder cultural, o senhor Masakatsu Yazaki, que elege um membro para fazer a leitura em voz alta para que todos possam ouvir e identificar os haikuístas. A cada *haiku* lido, o haikuísta identifica-se como autor do *haiku*. O membro escolhido para a leitura vai identificando um a um na folha identificada.

Na fase de correção, o visitante externo, senhor Eizo Nizo, de 95 anos, faz comentários e correções acerca das estruturas gramaticais da língua japonesa, em relação a algumas partículas utilizadas na produção textual do *haiku*, e aponta os problemas com o referido *kigo*, ou seja, a má organização das palavras escolhidas bem como as repetições. O senhor Nizo explica que não é obrigatório o *haiku* produzido conter todos os temas e palavras selecionadas. Basta ter apenas uma para que o *haiku* aconteça, viva.

Ao final da socialização, os *tanzakus*, as folhas enumeradas e identificadas, e agora já selecionadas pelo grupo, são guardadas em um saco plástico, sob a responsabilidade do senhor Masakatsu.

Na quarta fase, identificada como momento de publicação, o senhor Masakatsu digitaliza toda a produção da socialização do mês e envia, por e-mail, para uma revista especializada em *haiku* no Japão. Há um processo de seleção individual do *haiku* produzido pelos haikuístas Yuba, feita por um revisor da revista[89]. A revista demora cerca de dois a quatro meses para ser publicada no Japão e, depois, é enviado um exemplar para a Comunidade Yuba no Brasil.

Para tanto, trouxemos a tradução/interpretação feita pela professora de japonês Masako Moriwaki[90] de dois *haikus* produzidos pelo senhor Eizo Nizo, publicados no

[89] Os haikuístas Yuba não sabem o critério utilizado pelo editor da revista no processo de seleção do *haiku* para publicação.

[90] Masako Moriwaki é nascida na província de Nagano, no Japão. Tem 35 anos, por três anos foi professora de língua japonesa no bairro 1ªAliança, pelo programa International Partnership Project,

Japão na revista nº03 da página 52 do ano de 2010, referente ao encontro apresentado neste trabalho. São eles:

a) “Há coelhinhos de orelhas curtas morando na horta de mamão. Mesmo que eles sejam tão pequenos, parecem donos da horta.”

b) “O peão está ajudando no trabalho do bicho (tecelagem) da seda. As calças de couro dele estão muito fora de lugar.”

Considerações finais

Os haikuístas Yuba seguem a risca as quatro estações *Haru, Natsu, Aki, Fuyu*[91]e realizam a produção do *haiku* todo mês, completando o ciclo de quatro meses por estação. Outro ponto a destacar é que eles selecionam palavras que servem de base para se construir o *haiku* a partir da realidade brasileira que eles vivem, mas sempre tendo em mente a referência da terra japonesa. Responder, no momento, como se dá o processo de adaptação do *haiku* produzidos pelos Yuba, só será possível na fase mais avançada da pesquisa. Esperamos que as entrevista com o orientador do grupo, com o líder cultural, com a primeira-secretária da associação da comunidade e demais membros poderão nos mostrar se há ou não essa adaptação/inovação.

O fato da imigração japonesa para terras brasileiras ter ocorrido há um século não interfere em nenhum momento na produção do *haiku*. Afinal, em qualquer lugar esses descendentes manterão suas raízes porque têm crença, filosofia de vida, disciplina, luta pela permanência no mundo e, fundamentalmente, de sensibilidade, pois “[...] o Japão tem sido para nós uma escola [...] de sensibilidade. Ao contrário da Índia, não nos ensinou a pensar, mas a sentir.” (PAZ, 1991, p.197).

Referências

AKASHI,L.N.H. **A poética do Haicai na literatura brasileira**.São José do Rio Preto,1999. 170 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)- Instituto de Biociências, Letras e Ciências, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

realizado pelo governador de Nagano em 2004 . Viveu durante um ano e meio na Comunidade Yuba e foi a pessoa indicada pelos *haikuístas* Yuba para fazer a tradução dos *haikus* produzidos na comunidade.

[91] Primavera, verão, outono e inverno, respectivamente

FRANCHETTI, Paulo. Introdução. In: DOI, TERESA & HANDA. **Haikai**. 3. ed. Campinas: Unicamp, 1993. p. 25.

GOGA, H.Masuda. **O haicai no Brasil**. São Paulo: Editora Oriento, 1988.

GOGA, H.Masuda & ODA, Teruko. **Natureza- berço do haicai*:* kigologia e antologia**. São Paulo: Diario Nippak Ltda, 1996.

ODA, Teruko. **Nos caminhos do haicai**. São Paulo: Massao Ohno, 1993.

PAZ, Octávio. Prefácio. In: SAVARY, Olga. **O livro dos hai-kais**. São Paulo: Massao Ohno & Roswitha Kempf, 1980. p. 13-21.

PAZ, Octávio. **Convergências: Ensaios sobre arte e literatura**. Rio de Janeiro: Editora Racco, 1991. p. 195-211.

SAVARY, Olga. **O livro dos hai-kais**. São Paulo: Massao Ohno & Roswitha Kempf, 1980.

SUZUKI, Teiiti. Prefácio. In: GOGA, H. Masuda & ODA, Teruko. **Natureza – berço do haicai: kigologia e antologia**. São Paulo: Diário Nippak Ltda, 1996. p. 11.

A AUTORIA FEMININA SOB A PERSPECTIVA DA CRÍTICA FEMINISTA NORTE-AMERICANA: SANDRA GILBERT E SUSAN GUBAR

Natalia Helena Wiechmann (CAPES)
Orientador: Alcides Cardoso dos Santos
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

Introdução

O objetivo deste trabalho é apresentar a perspectiva da crítica literária feminista que as norte-americanas Sandra Gilbert e Susan Gubar desenvolvem em *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, cuja primeira edição data de 1979. Essa obra, basilar para os estudos de literatura de autoria feminina nas universidades norte-americanas, chegou ao Brasil, portanto, no início da década de 1980 mas, apesar de desde então ser utilizada aqui por estudiosas da crítica literária feminista brasileira, ainda não possui tradução para o português.

O título desse livro, que em tradução livre nos remete à imagem de uma mulher louca presa no sótão, traz em si uma referência clara à personagem Martha do romance de Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (1847). É preciso lembrar que Martha era a esposa de Rochester, o par romântico da protagonista que dá nome ao livro, e que ele a escondeu no sótão por ela ser louca e, portanto, não se adequar às regras sociais e ao papel estereotípico de esposa.

Além disso, como o próprio título também indica, as análises que compõem o livro se detém em escritoras do século XIX, mais especificamente nos nomes surgidos no contexto do Reino Unido e dos Estados Unidos. Podemos citar, como exemplo, as romancistas Jane Austen (1775-1817) e Charlotte Brontë (1816-1855) e as poetas Emily Dickinson (1830-1886) e Christina Rossetti (1830-1894).

De posse dessas informações, pode nos parecer um tanto quanto anacrônica a utilização desse livro como referencial teórico para estudos da literatura de autoria feminina produzida em nosso contexto brasileiro contemporâneo, mas, ao contrário, o que se tem nas discussões de Gilbert e Gubar é a incursão na tradição literária para buscar entender se há, de fato, uma linguagem feminina e, portanto, uma literatura feminina e como ela se constitui e se caracteriza. Dessa forma, as análises de Gilbert e Gubar despertam no leitor uma consciência das relações de gênero em literatura, o que é essencial para que, a partir daí, possamos adentrar a literatura de autoria feminina produzida em qualquer outro contexto.

Basicamente, as discussões empregadas por essas duas autoras partem de três pontos principais, dos quais trataremos a seguir: a tradição literária, que é masculina; as representações do feminino feitas pela visão masculina; e os efeitos decorrentes do enfrentamento dessa tradição e dessas representações femininas estereotípicas.

A tradição literária masculina

A reflexão sobre a tradição literária parte da analogia entre a autoria e a paternidade. Como se sabe, em nossa cultura ocidental Deus, figura masculina, é o criador do homem e de tudo o que existe no universo e, a partir do homem, é que Ele cria a mulher, o que já estabelece uma hierarquia entre os gêneros. O homem, por sua vez, é dotado do falo, isto é, possui o instrumento que gera a criação e isso falta à mulher. Nesse sentido, apesar de não haver criação na ausência da figura feminina, esta

é vista como receptora do ato criativo, pois é ao homem que pertence e ao qual cabe o uso ativo do instrumento de criação.

Diante disso, Gilbert e Gubar discutem em que medida a caneta, isto é, o instrumento que gera a criação literária, pode ser vista metaforicamente como o falo. É preciso lembrar que até o século XIX as mulheres pouco escreviam, primeiramente porque grande parte delas não tinha acesso à educação escolar e a escrita enquanto exercício intelectual não fazia parte dos saberes domésticos, tais como o faziam, por exemplo, o bordado, a pintura e as lições de piano. Além disso, quando se expressavam literariamente as damas deveriam se manter no âmbito dos acontecimentos domésticos, ou seja, na escrita de costumes em que não havia reflexão crítica sobre sua condição dentro daquela sociedade.

Dessa forma, na sociedade patriarcal a autoria tal qual a autoridade era restrita aos homens:

> *In patriarchal Western culture, therefore, the text's author is a father, a progenitor, a procreator, an aesthetic patriarch whose pen is an instrument of generative power like his penis. More, his pen's power, like his penis's power, is not just the ability to generate life but the power to create a posterity […].* (GILBERT; GUBAR, 1984, p.6)

Sendo o procriador e, portanto, o pai de seu texto, o autor o possui assim como possui quaisquer representações literárias criadas por ele no texto e, sendo capaz de criar sua posteridade, o autor dá continuidade à tradição literária maculina. Ademais, essa metáfora da autoria e da paternidade exclui a mulher completamente da possibilidade de criação, pois ela não tem o poder criativo dado por Deus e não possui os instrumentos necessários para a criação literária, o que a define como inferior diante da figura masculina.

Assim, por ser vista como essencialmente masculina, a atividade literária acaba por gerar uma angústia intensa às mulheres que ousavam experimentar a autoria, pois isso exigia delas transpor os limites do estereótipo feminino idealizado por aquela sociedade e superar a tradição arraigada social e literariamente de se ter o masculino como única fonte de poder criador e criativo.

As representações do feminino pelo olhar masculino

Dentro dessa sociedade patriarcal, em que a organização social baseia-se na figura masculina como centralizadora da autoridade e, consequentemente, definidora dos papéis temáticos envolvidos nas relações de gênero, destacam-se dois estereótipos opostos que representam a figura feminina, tanto na vida quanto na literatura criadas pelo olhar masculino: o anjo e o monstro.

A representação angelical da mulher se refere à imagem idealizada de pureza, bondade e delicadeza e tem como ícone a figura da Virgem Maria. Dentro de casa, a mulher angelical é a responsável pelo cuidado do lar e da família, agradando ao marido e se submetendo a sua autoridade: *"The arts of pleasing men, in other words, are not only angelic characteristics; in more worldly terms, they are the proper acts of a lady"* (GILBERT; GUBAR, 1984, p.24). O que se tem atrás desse rótulo de anjo é, na verdade, uma vida de submissão completa à figura masculina, seja o pai, o marido, o irmão, etc., e, desse modo, a ausência de autonomia coloca a mulher numa posição comparável a de um objeto de arte a ser contemplado, sem ação, o que limita, evidentemente, a criatividade feminina.

Essa figura angelical é retomada por Gilbert e Gubar dos escritos de Virginia Woolf, em *A Room of One's Own*[92] (1977). Nesse livro ensaístico, Woolf define a mulher de sua época como subjugada ao título de "anjo doméstico" e afirma que para superar esse estereótipo e todas as conseqüências advindas dele é preciso que a mulher conquiste o direito à propriedade e à educação de forma igualitária em relação ao homem. Dessa forma e em consonância com as afirmações de Woolf, Gilbert e Gubar explicam que o anjo doméstico está presente também nas representações dos personagens femininos criados pela tradição literária masculina como forma de aprisionar esse ideal de feminilidade e de eternizá-lo para manter a sua propagação.

Opondo-se à imagem angelical, a mulher-monstro é o estereótipo que condensa em si as transgressões ao ideal feminino. Em outras palavras, essa representação se refere às mulheres que assumem características tradicionalmente masculinas, como a autoridade, a força, a iniciativa sexual e a autoria. Na literatura, essa mulher-monstro se faz presente em personagens que, de um modo ou de outro, ao transgredirem as normas

[92] Ensaio de 1928.

sociais do patriarcalismo, acabam enlouquecendo ou morrem, isto é, são punidas como forma de impedir a emancipação feminina.

Nesse sentido, as mulheres que vivem a experiência da escrita são aproximadas desse estereótipo de mulher-monstro e a sua criatividade literária é vista pelo olhar masculino como resultado de frustração amorosa/sexual, uma vez que o poder criativo é natural do homem:

> *Specifically, as we will try to show here, a woman writer must examine, assimilate, and transcend the extreme images of 'angel' and 'monster' which male authors have generated for her. Before we women can write, we must 'kill' the 'angel in the house'.* (GILBERT; GUBAR, 1984, p.17)

Dessa forma, para escrever as autoras precisariam escapar das representações maniqueístas a que foram aprisionadas e superar a idéia culturalmente construída de criação e superioridade masculinas.

Conclusões: os efeitos do enfrentamento dessa tradição literária patriarcal

Para discutir os possíveis efeitos, nas mulheres, da tentativa de experienciar a autoria, Gilbert e Gubar questionam: *"What does it mean to be a woman writer in a culture whose fundamental definitions of literary authority are, as we have seen, both overtly and covertly patriarchal?"* (p.46). Para responder a essa pergunta, as duas autoras recorrem à teoria de Harold Bloom (1991) sobre a existência de uma "angústia da influência" com a qual o artista deve lidar para que possa produzir sua literatura.

Com essa teoria, Bloom afirma que, para ser capaz de criar, o escritor precisa superar o peso da tradição literária, ou seja, de seus precursores e pais literários. Contudo, através desse modelo de análise da relação entre autor e texto, Bloom considera apenas a autoria masculina uma vez que descreve a história literária como uma guerra crucial de pais e filhos. Evidentemente, a escritora não poderia sentir qualquer angústia da influência já que não há uma tradição de "mães" literárias, sendo seus precursores quase que exclusivamente masculinos e significativamente diferentes dela (GILBERT; GUBAR, 1984, p.48).

Assim, a angústia que as escritoras sofrem ao se colocarem nesse panorama literário patriarcal seria melhor definida como uma "*angústia da autoria*", *caracterizada como "[...] a radical fear that she cannot create, that because she can never become a 'precursor' the act of writing will isolate or destroy her."* (GILBERT; GUBAR, 1984, p.49). A batalha que se trava entre a escritora e o texto não é, portanto, em relação aos seus antecessores literários, mas, sim, em relação às representações estereotípicas feitas para ela pela visão masculina. Ser uma escritora inserida nesse contexto literário e social significa, portanto, ter que lidar com o medo de não ser capaz de criar, buscando uma audiência feminina que compreenda e compartilhe esse medo, ainda que seja preciso fazê-lo veladamente por causa do peso da tradição masculina.

Nesse sentido, desenvolve-se, então, o uso do subtexto como estratégia literária de subversão dos valores patriarcais. Essa é uma ferramenta com a qual a mulher pode expressar sua consciência da angústia da autoria pois o que se tem é, de maneira prática, um texto em que a superfície demonstra ausência de intenção de ameaçar os territórios masculinos, mas que, ao ser lido em sua profundidade, revela-se o inverso:

> *From Austen do Dickinson, these female artists all dealt with central female experiences from a specifically female perspective. [...] women from Jane Austen and Mary Shelley to Emily Brontë and Emily Dickinson produced literary works that are in some sense palimpsestic, works whose surface designs conceal or obscure deeper, less accessible (and less socially acceptable) levels of meaning. Thus these authors managed the difficult task of achieving true female literary authority by simultaneously conforming to and subverting patriarchal literary standards.* (GILBERT; GUBAR, 1984, p. 72-3)

Um exemplo esclarecedor do uso do subtexto é exatamente a presença da personagem Martha em *Jane Eyre*. Conforme discutem Gilbert e Gubar, Martha representa a mulher que foge aos ideais de feminilidade e a sua presença na história, em convivência com a protagonista (que tem características próximas às do estereótipo angelical) revela o maniqueísmo e a crueldade das idealizações criadas e impostas pela sociedade patriarcal. Outros exemplos analisados por Gilbert e Gubar são a criação de outras personagens más e/ou loucas, a presença de fobias, doenças e conflitos nos

textos, a ironia e a ousadia de outras personagens ou da linguagem de algumas poetas (como Emily Dickinson e Christina Rossetti, por exemplo), etc.

A leitura mais aprofundada desse subtexto, no entanto, seria possível apenas à audiência feminina, que pode reconhecer nessa estratégia suas próprias angústias. Assim, o subtexto se torna um instrumento que possibilita à escritora esconder sua consciência sobre as relações de gênero em seu contexto e na tradição literária, mas, ao mesmo tempo, é também por meio dele que essa consciência se revela e pode ser discutida pela expressão literária feminina.

Referências

BLOOM, H.. **A angústia da influência:** uma teoria da poesia. Tradução e apresentação de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BRONTË, C. **Jane Eyre.** 1a. ed. Londres: Worth Press, 2009.

GILBERT, S.; S. GUBAR. **The Madwoman in the Attic:** The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination. 2. ed. Londres: Yale University Press, 1984.

WOOLF, V. **A Room of One's Own.** 1.ed. Londres: Granada Publishing Limited, 1977.

MURILIAMES NA LÍRICA MINEIRA CONTEMPORÂNEA: IACYR ANDERSON FREITAS E FERNANDO FÁBIO FIORESE FURTADO

Patrícia Aparecida Antonio (FAPESP)

Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

Iacyr Anderson Freitas: técnica e tradição reverenciada

Começamos este texto com um pequeno reparo ao prefácio para *Quaradouro*, de Iacyr Anderson Freitas (2007a), que diz:

> Dentro dessa **tradição órfica**, que o modernismo brasileiro fornece exemplos em Cecília Meireles e Jorge de Lima, a poesia de Iacyr Anderson Freitas apresenta outro traço estrutural – a intemporalidade. Agora não se trata apenas do "de onde" (espaço), mas "de quando" (tempo) está reverberando essa poesia. Assim, **passado-presente-futuro se fundem numa**

> **atmosfera onírica**. **O "onde" e o "quando" também se fundem.** (SANT'ANNA, 2007, p.9, negrito nosso, aspas do autor).

O reparo se dá no sentido de incluir, entre os modernistas citados, o nome de Murilo Mendes. Pois, de fato, o poeta das metamorfoses descende de Orfeu (pois, liga-se ao canto, desempenha o papel do arauto, de verdadeiro demiurgo). Além disso, ainda seguindo a trilha do prefácio de Affonso Romano de Sant'Anna, pontue-se o Essencialismo (tomado a Ismael Nery) que pretende o conhecimento verdadeiro por meio da abolição do tempo e do espaço, ou seja, fundamentado na fusão entre presente-passado-futuro. Disso (no caso de Iacyr Anderson Freitas), decorre a atmosfera onírica, não por acaso, mais uma nuance marcante da poesia muriliana, cujo gosto pelo insólito e não-natural surrealista o aproxima à escola de Breton. Indicamos este reparo porque a poesia de Iacyr Anderson Freitas guarda certa semelhança com a de Murilo Mendes. Em primeiro lugar, é patente a reversibilidade entre as dimensões do mito e do cotidiano, em que o diário, o caseiro, o rasteiro, são alçados a uma condição excepcional, são maravilhados. Outrossim, o apreço pela memória é muito marcado: retornam com frequencia os lances da infância. O que Iacyr pretende (assim como Murilo) é a demolição da casa da infância, é trazer à tona, sob a ótica do presente, os acontecimentos do passado, agora lidos sob a clave do presente. Nesse sentido, é patente o poder de criação tanto de uma quanto de outra obra, pois um dos motes do contemporâneo se faz sob a baliza do "É literatura tudo que vejo" – que confina muito bem com o muriliano e imaginativo muriliano desejo de tudo transformar em liteatura.

É para *Messe* (1995), incluído em *Quaradouro* (segundo volume da obra poética reunida, publicado em 2007), que voltamos nosso olhar, mais especificamente à série de três poemas intitulados "Muriliames". Ali, tem-se a sensação de se estar mergulhado no universo de Murilo Mendes, como se o leitor adentrasse mais uma paisagem formada pelo conjunto de *As metamorfoses* (1944) ou de *Poesia liberdade* (1947). Tomemos o poema "Muriliames / 1":

> de uma terra estranha
> fazem-me sinais
>
> há muito luto
> contra meu duplo
> adormeço espíritos do ar
>
> passaram ao largo

as naus do descobrimento:
deixaram-me aqui
ancorado e só
neste braço de mar

anterior ao próprio tempo
ainda não poderei nascer

as formas esperam por meu corpo
minhas horas esperam

mas ainda é possível ouvir
de quando em quando
o lamento da noite se avolumando
(FREITAS, 2007a, p.79).

O poema parece se fazer com base numa junção de temas caros à poesia muriliana: o sentimento da morte e a abolição do tempo e do espaço. Mas, mais importante que isso é o fato de que ele materializa a condição solitária do poeta: "deixaram-me aqui / ancorado e só". Como em Murilo Mendes, este eu-lirico é "construído a golpes de angústia" – trata-se de um estrangeiro a quem fazem sinais de uma terra estranha. Aliás, tal entrada súbita do poemas, em que o leitor já é envolto por uma série de referências, também é típica de Murilo Mendes. Tanto assim é que, logo de cara, vemos o eu-lírico face a uma terra estrangeira. Com efeito, estamos aqui muito afinados com *Poesia liberdade* (1947). Pois há dificuldade do eu-lírico em se definir, tomar partido (ele é duplo), adquirir corpo. Divisão que parece lhe doer profundamente. Seu corpo tem formas difusas, ainda sem um lugar a que se agarrar: "anterior ao próprio tempo/ ainda não poderei nascer// as formas esperam por meu corpo". Situação do eu-lírico muriliano em "A forma e a fôrma": "Minha alma tem a forma do meu corpo:/ Mas como é afinal meu corpo?/ Eu nunca exato o vi./ Às vezes será uma esfera, Outras vezes pirâmide. [...] // Vi se movendo meu corpo,/ Mas não, até hoje, sua forma." (MENDES, 1995, p.430).

De um modo geral, o diálogo de Iacyr Anderson Freitas com Murilo Mendes não se dá de maneira tão direta como ocorre com Fernando Fábio Fiorese Furtado. Há um efeito de sutileza que só o leitor mais atento da poesia modernista consegue captar, porque encoberto pela carapaça de homenagem. Vale lembrar, além da série "Muriliames", o poema "Murilo Mendes: verso e reverso", de *Primeiras Letras* (2007), em que temos uma espécie de paródia com versos de diferentes poemas de Murilo Mendes – composição bem ao estilo modernista. Procedimentos que não diminuem a qualidade do diálogo, nem da poesia desse mineiro contemporâneo.

O *dicionário mínimo*: convergência muriliana

Intenso é o diálogo que estabelece o *dicionário mínimo* (2003) de Fernando Fábio Fiorese Furtado com a obra de Murilo Mendes. Podermos divisar na poesia de cada um desses verbetes uma estreita relação com três obras do autor de *As metamorfoses*, quais sejam: *A idade do serrote* (1968), *Convergência* (1970) e *Poliedro* (1972). A bem da verdade, talvez um dos motores desse dicionário seja a infância (puxada com precisão pela memória), que lhe dá os ares juvenis do livro memórias de Murilo Mendes publicado pela primeira vez em 1968. Só que, no caso do contemporâneo, pode-se dizer que a rememoração tem por oposição muito mais a palavra do que a idéia de um sujeito que mergulha no passado e tem por horizonte a construção da identidade poética. A palavra é o ponto de fuga para cada verbete. E os polos aos quais rivaliza são a infância (o passado) e a idade adulta (presente ou não). O que conduz tal jogo entre o tempo/memória e palavra é busca pela definição não delimitadora (diconaresca) de cada vocábulo. Para além desse apreço pela memória, vale mencionar alguns outros pontos: o tom de meninice vazando os textos, a presença de alguns objetos ligados ao universo infantil e os chamados "símbolos torcionários": "Esses objetos cortantes, descobertos em idade precoce, formaram a série de 'símbolos torcionários', de que o adulto aprendeu a livrar-se, através de sua poesia avessa a todo radicalismo de pensamento ou agressividade de ação." (CARDOSO, 2003, p.10, grifo do autor). Aparições fortes em *A idade do serrote*: "Primeiros instrumentos hostis: serra, serrote, machado, martelo, tesoura, torquês: via-os por toda parte, símbolos torcionários" (MENDES, 1995, p.25). Tais instrumentos estão presentes também no *dicionário mínimo*: "Martelo é idéia fixa. Não minha, que não tenho pregos nem punho." (FURTADO, 2003, p.41). Mesmo recusando-se à idéia fixa do martelo, o verbete alude ao trabalho de construção do poema. Daí ele ser redimido – "Está sempre em rota para o mundo manual" –, ao contrário da família do álbum de desastres muriliano.

Já os lances linguísticos de *Convergência* parecem no *dicionário mínimo* especialmente no sentido de uma exploração das potencialidades da tensão entre significado e significante, entre linguagem e realidade que, em sua dinâmica, compõem o verbete. Razão pela qual alguns verbetes têm o ritmo, a musicalidade e a visualidade tão marcados. O poema "w" ilustra perfeitamente como se materializa esse substrato linguístico. Além disso, típico de *Convergência* é o processo de "[...] amplificação –

que é um de seus recursos característicos, com o sentido de realçar, insistir, ressaltar a idéia [...]" (ARAÚJO, 1972, p.96) – efeito que encontramos também no poema "*Kitsch*" de Fernando Furtado. Esses lances linguísticos estão espalhados por todo o *dicionário mínimo* e são mostras de uma vontade de manipulação e invenção da palavra. Aliás, é bom que se diga que o poema "w" parece ser um duplo do poema "Estudos da letra V", contido no *Convergência* de Murilo Mendes:

Em prefácio à obra de Fernando Furtado, o poeta Iacyr Anderson Freitas (2003) afirma que a estrutura de alguns verbetes lembra bastante a de *Poliedro*. Pode-se dizer que, em ambos, permanece a vontade de definir determinado objeto sob uma ótica bem particular. Seja ele um animal, um espelho, ou um verbo. Daí a importância do eu-lírico, pois é a partir da visada de tal sujeito que se realiza a desmontagem do objeto real e montagem do objeto poema. "O exercício do poema, do texto, é também necessariamente o exercício de uma *leitura* pelo poeta dos objetos que se oferecem à sua circunstância [...] Este direcionamento para o objeto – a transformação da matéria, qualquer matéria, da poesia, em *objeto* [...]" (BARBOSA, 1974, p.126). Um objeto com dedo em riste para a vida, como diria Fernando Fábio Fiorese Furtado (2010a): "Pouco importa a extensão ou o peso das palavras, mas a vida que nelas se afirma."

A multiplicidade do *dicionário mínimo*, enfim, ser entrevista no modo como se configura seu eu-lírico, na maneira como trava consigo mesmo e com o leitor um jogo ao inserir outras vozes no estabelecimento da sua própria. Ao final do livro, temos um colofão que acaba funcionando à moda de mais um verbete. Sua função é explicar e eforçar o jogo entre o sujeito que ali se coloca e o seu leitor, por meio da ênfase na ficionalização da obra. Aliás, ficção que compreende um arco que se estende do formato (o de dicionário validado por autoridades) e vai até seu autor-poeta (o "ESCRIBRA A QUEM COUBE APENAS REUNI-LA [a palavra] NESTA MORTE FELIZ"). Marcas de uma intensa consciência de linguagem. Entretanto, estendê-la a limites tão teatrais é o que parece interessante no *dicionário mínimo*. Este sujeito de Fernando Furtado ao outorgar-se a insígnia de escriba, de testemunha, de agente dessa recolha de fragmentos, coloca a si próprio no centro da problemática entre a verdade da poesia e a ficção. Até mais, pois como sujeito quimérico e por acumulação que é assume para o poeta a verdade da personificação, no sentido de representação de várias *personae*. "Na cena da palavra, as vidas do poeta são tantas quantas forem as *personae* que ele lograr in-vestir. Penso o ator no poeta, para experienciar múltipos 'eus', assumir vozes díspares, multiplicar-se em corpos e sentidos." (FURTADO, 2010b, grifo do autor) – movimento bem

característico da poesia contemporânea como aponta Heloísa Buarque de Hollanda (1998).

Iacyr e Fernando Fábio: (diversos) e profícuos diálogos com a tradição

Com estes poetas temos duas formas um tanto diferentes de diálogo da poesia contemporânea com a tradição modernista alinhavadas pela mineiridade. Se Iacyr Anderson Freitas redimensiona a técnica na contemporaneidade, fazendo bom uso da forma fixa (especialmente do soneto), Fernando Fábio Fiorese Furtado se volta ao poema em prosa, ou seja, à diluição e mescla da forma. De Murilo Mendes, pode-se dizer que Iacyr toma, num diálogo velado, a potência da imagem e o cotidiano mitificado. Nesse sentido, pode-se dizer que o modernista aparece muito mais como a figura da tradição a quem se paga tributo, a quem se homenageia – de resto, o diálogo é extremamente sutil. Fernando Fábio Fiorese Furtado, por seu turno, alarga as margens de um contato, teatralizando-se (coisa que o próprio Murilo fez em pequeno). Não negamos que o *dicionário mínimo* parece todo ele escorado pela poética de Murilo Mendes. Entretanto, o que lhe dá crédito é o jogo, não só com esta tradição, mas antes com as possibilidades da poesia e com o leitor. Pode-se dizer que, tangenciando a poesia do modernismo, os dois poetas dão mostras da qualidade da poesia mineira contemporânea, bem como daquilo que pode o poeta que produz no presente frente ao poeta canônico do passado. É a poesia fazendo girar a sua própria máquina.

Referências

ARAÚJO, L. C. de. **Murilo Mendes**. Petrópolis: Vozes, 1972.

BARBOSA, J. A. Convergência poética de Murilo Mendes. In:_____. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debates, 105). p.117-136.

CARDOSO, M. R. Prefácio. In: MENDES, M. **A idade do serrote**. Rio de Janeiro: Record, 2003. p.7-19.

FREITAS, I. A. **Quaradouro**. São Paulo: Nankin, 2007a.

_____. **Primeiras letras**. São Paulo: Nankin, 2007b.

_____. Minerações do mínimo. In: FURTADO, F. F. F. **Dicionário mínimo**. São Paulo: Nankin, 2003a. p.7-9.

FURTADO, F. F. F. **Poeta lança o livro "Dicionário mínimo"**. [23 mar. 2004]. Entrevistador: Odirlei dos Santos. Disponível em: <http://www.acessa.com/cidade/arquivo/jfhoje/2004/03/23-fiorese/>. Acesso em: 17 fev. 2010a.

_____. **Entrevista concedida a Rodrigo de Souza Leão para o Balacobaco**. [2002]. Entrevistador: Rodrigo de Souza Leão. Disponível em: <http://www.gargantadaserpente.com/entrevista/fabiofiorese.shtml>. Acesso em: 19 fev. 2010b.

_____. **Dicionário mínimo**. São Paulo: Nankin, 2003.

HOLLANDA, H. B. de. (Org.). **Esses poetas**: uma antologia dos anos 90. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

MENDES, M. **Poesia completa e prosa**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SANT'ANNA, S. Um sopro poético. In: FREITAS, I. A. **Quaradouro**. São Paulo: Nankin, 2007. p.9-10.

O PERFUME, DE PATRICK SÜSKIND: UMA MISCELÂNEA PÓS-MODERNA

Paula Cristina Piva
Orientadora: Silvana Vieira da Silva
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

O perfume foi considerado um dos mais importantes romances da década de 80 do século passado e nunca mais deixou de ser reeditado desde então, totalizando 4 milhões de exemplares vendidos, só na Alemanha, e 15 milhões em países estrangeiros, tendo sido traduzido em 42 línguas.

Patrick Süskind começou por publicar em série e fez isso no *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, no outono de 1984, e, na primavera de 1985, publicou *O perfume* em forma de livro. Rapidamente a obra se tornou *best-seller* e permaneceu na lista do *Der Spiegel* por mais de dez anos.

O primeiro romance de Süskind chamou a atenção por motivos diversos. Alguns ficaram fascinados com a evocação detalhada da cidade de Paris no século XVIII, outros pela história social, outros sentiram um prazer macabro nas perversidades e na violência existentes no período descrito e na personagem que as representa, alguns viram ainda uma alegoria sobre o Terceiro Reich.

Quando ainda não haviam se esgotado os elogios, assomou-se um informe, sério e documentado, publicado no diário mexicano *La Jornada*, denunciando que a obra era, na realidade, um plágio. De acordo com o periódico, em 1983 Süskind trabalhava para a editora suíça Diogenes selecionando materiais dignos de serem publicados e assim chegou a suas mãos um relato chamado *Le miasme et la jonquille*, de Alain Corbin, publicado na França no ano anterior. O periódico assinalou que Süskind, na qualidade de assessor editorial, escreveu um parecer negativo desaconselhando a tradução alemã, e que dois anos mais tarde aparecia *O perfume*. Contudo, as acusações não motivaram

reação, nem da parte do escritor nem de seus editores, provavelmente porque a história da literatura está repleta de denúncias parecidas.

A apreciação da obra é intranquila para os críticos, enquanto uns a julgam impostora, outros a consideram um rompimento na escrita alemã. O debate assenta-se em forma *x* conteúdo: sua estrutura narrativa direta, herdeira da ficção realista do século XIX, e sua estrutura construída pela junção de fragmentos, criada por alusões incontáveis aos "clássicos" do cenário literário europeu *versus* a temática do cheiro, fenomenologicamente nova.

O olfato nunca havia sido usado antes para sustentar todo o enredo de uma narrativa. Constitui um reino novo e ainda encoberto de significação, preciso em sua referência estrutural (o cheiro de...), mas extremamente imprevisível em seu impacto psicológico e associativo nas personagens fictícias assim como no leitor.

A extraordinária alusividade de *O perfume* foi reconhecida por um grande número de críticos desde sua aparição; menos óbvio, porém, foi o fato de suas referências intertextuais estarem centradas principalmente em dois períodos literários: o Romantismo e o Simbolismo.

Mais problemático ainda do que as citações mais ou menos diretas são as imitações perfeitas de estilos literários familiares. O uso do pastiche por Patrick Süskind foi em grande parte o responsável pela variação na recepção da obra na Alemanha. Boa porção da linguagem do autor deriva diretamente de modelos anteriores.

O desejo do perfumista de imitar todos os aromas existentes fica em paralelo com as amplas apropriações que o autor faz de textos já existentes, e o método pelo qual Grenouille se utiliza levanta as mesmas questões, estéticas e éticas, que são feitas ao método de Süskind ao criar seu romance. Segundo Judith Ryan (1990, p. 397), *O perfume* nos força a rever a concepção de como um texto funciona, tanto em relação a outros textos como também em relação a seus próprios mecanismos internos.

Dos vários subtextos da obra e dentre os vários temas que ressalta, parece haver um central e dominante: o retrato de um artista. A inspiração do marcante odor da "mocinha da Rue des Marais" resulta em uma epifania, que determina o curso da vida do protagonista como artista, pois "como todos os monstros geniais, aos quais um evento externo deita um trilho reto dentro da caótica espiral de suas almas, Grenouille não se desviou mais daquilo que acreditava ter reconhecido como direcionamento do seu destino" (SÜSKIND, 2008, p. 44).

Jean-Baptiste Grenouille é apresentado numa sucessão de relações com pessoas que o exploram. Entretanto, em cada uma delas a personagem foi de certa forma amparada ou privilegiada com algum conhecimento crucial ao seu desenvolvimento de perfumista. Enquanto ele aprende, os indivíduos um a um se deparam com uma morte "acidental" ao fim do episódio que encerra sua participação. Facilmente reporta-nos à estrutura picaresca, cujo anti-herói reúne as muitas novelas que se sucedem, cada uma formando um todo.

No romance picaresco, comumente, temos um relato biográfico em que a vida do pícaro aparece narrada desde as origens e o anti-herói atua numa relação de dependência de uma série de amos. Em geral, essa figura é membro de uma categoria social baixa, fundamental para o propósito de ascensão, e o motivo da viagem costuma ser primordial para alcançar este objetivo. Encontramos, de modo semelhante, esses elementos em *O perfume*, já que Grenouille "era apenas um aprendiz, isto é, um nada. A rigor, [...] ele era ainda menos que um nada, pois um aprendiz normal precisava ter ascendência imaculada, isto é, legítima, ter parentesco adequado ao seu nível e um contrato de aprendizado" (SÜSKIND, 2008, p. 95). Porém, não queria atingir o grau de auxiliar e, posteriormente, de perfumista, visando o lucro advindo de tal ascensão. "Não

pretendia fazer dinheiro com a sua arte, nem sequer pretendia viver dela, se fosse possível viver de outro modo. Queria externar o seu interior, nada mais que o seu interior" (Ibid., p. 96). Para tanto, viaja ao sul da França, até Grasse, cidade onde foi aprimorada a técnica de extração de odor de uma substância, superior à destilação, denominada *enfleurage* e que ele precisava aprender.

Grenouille é uma figura fictícia, impossível que sua existência seja imaginada fora das páginas do livro, mas Süskind deseja provocar o leitor com a possibilidade histórica de Grenouille, que é sugerida pelas datas precisas fornecidas para nascimento e morte da personagem. O leitor é ao menos tentado a pesquisar tais datas a fim de descobrir se elas se referem a alguma célebre figura.

O retrato exato dos acontecimentos serve ao romance como pano de fundo, porque a intenção é de que essa presença histórica destaque tão somente as personagens. Essas precisões de detalhes verídicos, bem como a presença de personagens de identidade comprovada e que exerceram funções igualmente comprovadas, têm por efeito produzir a impressão de que a narrativa realmente aconteceu, e as notações de datas tendem a acentuar seu caráter documental (FREITAS, 1986, p. 15-16).

Na época sobre a qual fala o narrador, "onde quer que se olhasse, imperava a correria. Pessoas simples, até mulheres, liam livros. Padres se acomodavam em cafés. [...] Em cada setor se questionava e se mexia e se pesquisava e se intrometia, faziam-se experiências" (SÜSKIND, 2008, p. 55). Era o espírito da nova época, o Século das Luzes, e a herdeira direta das idéias iluministas fora a Revolução Francesa.

Vale salientar que apenas uma parcela da população europeia teve contato com as novas ideias e descobertas científicas. A grande maioria da população continuou a pensar o mundo a partir do que ensinavam as teses religiosas. A ficção gótica nutriu-se de maneira particular do sobrenatural e encontrou no imaginário medieval matéria inesgotável para explorar:

> Ele possuía, evidentemente, qualidades sobrenaturais. Tinha por certo um pacto com o demônio, caso não fosse ele mesmo o demônio. E, assim, muitos, sobretudo os espíritos mais simplórios, não souberam pensar em outra coisa senão em ir à igreja e rezar, cada categoria profissional para o seu patrono (SÜSKIND, 2008, p. 191).

O florescimento da narrativa fantástica também se deu à época do Iluminismo, no Romantismo, em contraposição à objetividade pregada pelo Realismo-Naturalismo, ou seja, ao racionalismo em voga. Encontramos personificados em Grenouille dois motivos recorrentes na literatura fantástica, bem como na gótica: o vampirismo e o mito de Frankenstein.

Os escritores românticos do século XIX sugeriram que o vampirismo envolvia a perda de força psíquica para o vampiro e escreveram sobre relacionamentos vampíricos que tinham pouco a ver com a troca de sangue. Portanto, não é necessariamente o sangue que o vampiro procura, mas "a força vital" que, acredita-se, é levada por ele (MELTON, 1995, p. xxxvi). Grenouille era um vampiro olfatório, porque ambicionava possuir a fragrância de determinadas mulheres e, para isso, precisava matá-las.

O processo de criação da obra-prima olfativa de Grenouille assemelha-se à junção dos mais belos pedaços corpóreos que serviram para dar vida à criatura do Dr. Victor Frankenstein, um ser monstruoso que se autodestrói no final. As essências das 25 donzelas foram obtidas através de *enfleurage* a frio dos corpos, maceração dos cabelos e das roupas, lavagem e destilação. Desse modo, a "aura" de todas elas foram condensadas em gotas e armazenadas em diminutos frascos para depois serem unidas em um único recipiente. O próprio narrador afirma que Grenouille realizara o feito de

Prometeu (SÜSKIND, 2008, p. 205), nítida referência à obra de Mary Shelley, *Frankenstein, ou o moderno Prometeu* (1818).

Um dos veículos bastante utilizados para a publicação dessas espécies de literatura foi o romance-folhetim, que privilegiava enredos com forte trama de suspense e mistério, em que se identificava uma galeria de personagens que era composta por heróis, heroínas, vilões sanguinolentos e cruéis, seres fantásticos. Tudo isso colaborava para a expansão e divulgação do texto gótico que, rapidamente, encontrava um público leitor cativo (MENON, 2007, p. 24).

Os temas abordados nas narrativas do folhetim fazem dele um precursor do romance policial. Os dilemas retratados são do homem comum e não mais da aristocracia. Publicado sob a forma de capítulos curtos em jornais de grande circulação, e com cada capítulo terminando num lance de suspense, o folhetim põe em cena personagens e situações ligadas ao contexto das grandes cidades modernas, espaço urbano onde a miséria e a criminalidade avançam e imperam a desordem, o mistério e o temor.

Como disse Umberto Eco (1985, p. 66), "um título, infelizmente, é uma chave interpretativa" e sabemos que é a história de um assassino que será contada em *O perfume*, denunciada pelo subtítulo. Isso não representa, no entanto, ausência de suspense. Pelo fato de ter sido publicado em série, assim como tantos autores de romances policiais fizeram, o modo como Grenouille faria suas vítimas continuava a ser intrigante para o leitor que deveria esperar um outro dia para ler a continuação da história. Inclusive, além de saber se o criminoso conseguirá levar a cabo sua ação e se será descoberto, no caso particular desse romance o mistério também está na busca do leitor em reconhecer tantas alusões forem possíveis.

O gênero policial se caracteriza, de modo geral, por ser uma narração que faz contínua referência a acontecimentos passados. O início se constitui *in media res*, ou seja, o narrador inicia o relato pela constatação do crime, recuperando depois, através da investigação e dos depoimentos, os fatos por meio de analepses, isto é, uma retrospecção destinada a relatar eventos anteriores ao presente da ação. Em *O perfume*, no entanto, temos basicamente uma narração linear desde o nascimento do protagonista (17 de julho de 1738) até a sua morte (26 de junho de 1767).

Um aspecto do romance policial tradicional é a disposição repetitiva dos feitos criminais, já que o detetive tem que ir reconstruindo a história do crime à medida que transcorre a história da investigação, ou seja, é um relato essencialmente repetitivo. Ao passo que no romance negro o tipo de relato é principalmente singulativo, pois "não há ponto de chegada a partir do qual o narrador abranja os acontecimentos passados, não sabemos se ele chegará vivo ao fim da história" (TODOROV, 2006, p. 98-99). O discurso de *O perfume* é singulativo, pois se conta uma vez o que se passou uma vez, quer dizer, a vida de Grenouille.

Geralmente, o crime é uma ação da qual estão ausentes tanto o detetive literário como o leitor, isto é, que não é presenciada por ninguém. Contudo, é possível que o leitor esteja presente no momento do crime. Isso significa que o papel do leitor é alterado. Ao invés de recolher as pistas de um crime já ocorrido na narrativa, torna-se cúmplice do criminoso, acompanhando suas ações e seus pensamentos. É ainda mais nítida essa relação em *O perfume* por tratar-se de um narrador onisciente, ou seja, sabe absolutamente tudo e seu ponto de vista é panorâmico. Com isso, o narrador não apenas é honesto com o leitor, como também dá a ele mais oportunidade do que ao detetive, a quem são ocultadas informações importantes.

Na narrativa policial tradicional, o amigo-memorialista do detetive narra de modo que concede toda a vantagem ao protagonista, ocultando informações de maneira

que é quase impossível ao leitor resolver o caso, pois ele não dispõe de todos os dados necessários. O narrador de *O perfume* não é um amigo-memorialista do detetive. Ele é um narrador heterodiegético, está situado fora da história que relata e separado dela por um lapso de mais de duzentos anos, ou seja, é um narrador do nosso tempo. Por isso, tece comentários sobre o modo de pensar e agir das pessoas daquela época, ao passo que demonstra que pouca coisa mudou de lá para cá. Raros são os diálogos entre as personagens, o narrador faz uso, basicamente, do discurso indireto livre. Esse modo de narrar facilita ainda mais ao narrador inserir suas opiniões, pois elas se confundem às das personagens, visto que as falas não estão visualmente delimitadas.

A narrativa policial de *O perfume* concentra, desse modo, as duas principais correntes do gênero. Ao passo que ainda mantém o mistério tanto para o leitor quanto para o detetive, transfigura-se em romance enigma, enquanto a ação é presenciada pelo leitor no momento em que ocorre, transfigura-se em romance negro.

Narrativas policiais são sucesso garantido entre os mais distintos tipos de leitores e o gênero vem atraindo um número cada vez maior de interessados, visto os milhões de aficionados que consomem mensalmente centenas de novas edições pelo mundo todo.

Porém, "é tão fácil um leitor gostar de romances policiais quanto um crítico renegá-los", como bem colocou Denise Góes, em seu dossiê escrito para a *Revista Entrelivros* (2005, p. 30). Segundo Paulo de Medeiros e Albuquerque (1979, p. 14), "os críticos dividem-se em dois campos: há os que negam o romance policial como obra literária e há aqueles que, ao contrário, chegam a considerá-lo uma das melhores formas de romance".

A partir do comentário que faz Vera Lúcia Follain de Figueiredo, em seu artigo de 1988, na *Revista Matraga* (p. 20), notamos uma gradual abertura para o estudo do gênero, impulsionada por escritores renomados:

> A incursão, no gênero, por autores que não se identificam com o universo da cultura de massa, como Umberto Eco, Mario Vargas Llosa, Gabriel Garcia Marquez, Rubem Fonseca, Sérgio Sant'Anna e outros, propiciou uma reflexão mais ampla, abarcando desde as origens desse tipo de romance, passando pelas transformações que sofreu, até chegar às características mais recentes. Com isso, os escritores tradicionais do gênero foram relançados e lidos pelos críticos numa ótica menos preconceituosa e mais analítica. É como se o fato de "a grande literatura" lançar mão de recursos até então considerados como restritos a um tipo de produção "menor" desse o necessário aval para que a discussão sobre o romance policial viesse à tona.

Essa abertura se deu principalmente porque existe uma dissolução da fronteira que separa cultura erudita e cultura popular na pós-modernidade. Nas palavras de Linda Hutcheon (1991, p. 69), a criação pós-moderna "diminui o hiato que [...] existe entre as formas artísticas altas e baixas, e o faz por meio da ironia em relação a ambas", atingindo uma "paradoxal identidade popular-acadêmica" através da "técnica de inserir e depois subverter as convenções habituais dos dois tipos de arte".

O ecletismo contido na pós-modernidade favorece e, principalmente, instiga a produção de arte que englobe diversos estilos e tendências, desse modo, fala a vários tipos de audiência. Sua proposta é a de criar uma miscelânea, une literatura de massa e de elite, sem que o leitor tenha noção de qual é qual, e, desse modo, carregar a obra de valor estético. Exemplo disso é o romance em questão.

Percebemos, nessa breve explanação, que *O perfume*, embora seja um sucesso de mercado, não se configura como literatura trivial. Seu teor literário está justamente em sua forma híbrida, numa mistura de estilos que são colocados num mesmo patamar.

O romance é um gênero híbrido por natureza, mas a mescla contida em *O perfume* só é permitida na pluralidade pós-moderna.

Já que os limites entre um tipo de literatura e outro são apagados, qualquer leitor pode se deleitar com *O perfume*. Tanto aquele que busca testar sua erudição reconhecendo as alusões feitas pelo autor, quanto aquele que pretende apenas passar algumas horas se distraindo com um bom romance.

Referências

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. **O mundo emocionante do romance policial**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

ECO, Umberto. **Pós-escrito a O nome da rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FIGUEREDO, Vera Lúcia Follain de. O assassino é o leitor. **Matraga** (UERJ), v. 2, n. 4-5, 1988, p. 20-26.

FREITAS, Maria Teresa de. As técnicas de autenticação do discurso. In: **Literatura e História**. São Paulo: Atual, 1986.

GÓES, Denise. O sucesso, sem mistério, do romance policial (Dossiê). **Revista Entrelivros**. São Paulo, ano I, n. 6, out 2005.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MENON, Maurício C. **Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira**. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, 2007.

RYAN, Judith. The Problem of Pastiche: Patrick Süskind's Das Parfum. **German Quaterly**, vol. 63, n. 3/4, 1990, p. 396-403.

SÜSKIND, Patrick. **O perfume**. Trad. Flávio René Kothe. 28. ed. São Paulo: Record, 2008.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006 (Debates, 14).

Traços pós-modernistas em *O Homem duplicado*, de José Saramago

Roseli Deienno Braff
Mestre em Estudos Literários - UNESP – Araraquara

Este trabalho tem o objetivo de apontar os traços pós-modernistas presentes no romance *O homem duplicado* (2002), de José Saramago. Nossa reflexão será pautada pelas contribuições teóricas desenvolvidas pela professora portuguesa Ana Paula Arnaut a respeito desse novo período literário – o Pós-Modernismo –, em seu livro *Post-Modernismo no romance português contemporâneo* (2002).

De acordo com a pesquisadora, devemos entender a Pós-Modernidade como um contexto sócio-político-cultural mais amplo do qual faz parte o Pós-Modernismo – um novo período literário, mais ainda, **uma nova estética** com características peculiares encontradas em diversas obras.

Em Portugal, essa nova estética tem como marco inicial o romance *O delfim* (1972), de José Cardoso Pires; o ano de publicação é 1968, emblemático período de lutas e contestações em toda a Europa. Tal efervescência político-ideológica cria diferentes demandas culturais, literárias em particular.

A deslegitimação das grandes narrativas, propugnada pela metaficção historiográfica, os exercícios metaficcionais que expõem o fazer literário por meio da metalinguagem, a paródia, o resgate de subgêneros travestidos com roupagem irônica, a intertextualidade, o papel do leitor como coartífice da construção da narrativa são as bases em que se fundamenta o novo projeto estético.

Alguns desses procedimentos foram utilizados por José Saramago ao longo de sua obra em geral, em particular n' *O homem duplicado***,** publicado em 2002. Nesse romance, destacamos a metalinguagem, isto é, o exercício metaficcional, que deixa à mostra seu trabalho artesanal; o resgate do subgênero romance policial, já que a narrativa se constrói em torno de uma investigação; a paródia da comédia *Anfitrião*, de Plauto, cujo tema é o mito do duplo, comédia aqui transformada em tragédia; a intertextualidade, realizada pelo diálogo constante com ditados populares; a reflexão a respeito da História (representada pelo professor Tertuliano Máximo Afonso) e da ficção (representada pelo ator António Claro); e, finalmente, o papel do leitor – que

interage não como mero receptor de uma história, mas como ativo interlocutor. Esse novo leitor reflete sobre o que lê, questiona, busca respostas, ajuda a montar o *puzzle* criado pelo autor, tornando-se seu cúmplice. Podemos somar a tudo isso o empenhamento ideológico (herança neorrealista) do escritor português, que sempre empresta a seus personagens um olhar crítico sobre o ser humano e suas circunstâncias.

Pós-Modernismo – novo período literário

O Post-Modernismo, cuja classificação não é pacífica, trata-se de um movimento que nasce nos EUA no pós-guerra, suscitando controvertidas discussões a respeito de sua conceituação. Dentre muitas, salientamos três questões: primeira, a difícil definição de uma data-início da nova estética – após as duas grandes guerras ou final do século XIX? Segunda, o novo período literário estabelece uma relação de ruptura ou de continuidade com o passado? Terceira, essa relação é positiva ou negativa?

Segundo Arnaut (2002), o novo período literário configura-se como uma "manta de retalhos" que mistura todos os outros períodos, ideia que pode ser sintetizada na expressão latina *non nova sed nove,* ou seja, não é uma coisa nova, mas uma nova maneira. Assim, o projeto estético post-moderno elenca em seu ideário os procedimentos de metaficção, polifonia, mistura e resgate de gêneros e subgêneros literários, desmontagem da narrativa, recriação paródica da História. No romance, além da suspensão do pacto da crença (o leitor frequentemente é advertido de que o que lê é ficção), o rastro de "correções" realizadas pelo autor é deixado propositalmente à mostra, revelando os bastidores da criação. Some-se ao exposto o novo papel do leitor, agora intensificado, ativo e atento à descontinuidade do enunciado.

Todas essas marcas inovadoras, agora sistematicamente utilizadas por expressivo número de autores, conferem ao Pós-Modernismo o estatuto de novo paradigma estético-literário.

Procedimentos pós-modernistas em *O homem duplicado*

Os romances do autor português podem ser agrupados em três ciclos: o **primeiro,** da **portugalidade intensa** – *História do cerco de Lisboa* (1989) e *A jangada de pedra* (1987) são exemplos –; o **segundo** comporta os romances de **teor**

universalizante em que a ação deixa de ser localizada no tempo e espaço, havendo, também, uma ressignificação da linguagem – exemplos: *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *O homem duplicado* (2002); o **terceiro** abrange os "**romances-fábula**", nos quais desponta um tom mais cômico, uma cor menos sombria, como em *A viagem do elefante* (2008) e *Caim* (2009).

Romance do segundo ciclo, *O homem duplicado* apresenta em sua estruturação narrativa inúmeros procedimentos característicos do Pós-Modernismo, sobre os quais nos detemos agora.

O homem duplicado: sósia de *Anfitrião*?

Na comédia *Anfitrião* (1952), de Plauto (230 a.C.-180 a.C.), Júpiter, ao apaixonar-se por Alcmena, esposa de Anfitrião, resolve fazer-se passar por este, a fim de passar a noite com ela. Para que seu plano desse certo, fez com que Mercúrio, seu filho, se disfarçasse de Sósia, o criado de Anfitrião. Ao voltarem da guerra, os verdadeiros Anfitrião e Sósia são surpreendidos por uma crise de identidade, já que Alcmena lhes assegura que retornaram há tempos. A comicidade gerada pelos encontros e desencontros dos personagens mitológicos transforma-se, na releitura feita por Saramago, num olhar irônico a respeito da crise de identidade que atormenta o homem do novo milênio.

> Olharam-se em silêncio, conscientes da total inutilidade de qualquer palavra que proferissem, presas de um sentimento confuso de humilhação e perda que arredava o assombro que seria a manifestação natural, como se a chocante conformidade de um tivesse roubado alguma coisa à identidade própria do outro. (SARAMAGO, 2002, p. 217)

Na paródia saramaguiana, Tertuliano/António Claro, além de perderem a identidade, perdem a mulher e o passado, o que não provoca o riso, mas perplexidade:

> [...] o presente palpável, é este seu marido regressado, António Claro se chama, ele vai dizer-lhe o que fez na tarde de ontem e esta noite, que assuntos importantes foram esses para a ter deixado sem uma palavra durante tantas horas. [...] Disse, O homem que morreu não era Tertuliano Máximo Afonso. [...] Quem era, então, O seu marido. [...] olhou o homem que tinha na frente, e compreendeu tudo. [...] a monstruosidade da situação asfixiava-a [...] (SARAMAGO, 2002, p. 310-311)

No *Pós-escrito a O Nome da Rosa* (1985), Umberto Eco ressalta que "... chega um momento em que a vanguarda (o moderno) não pode ir mais além [...] A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado [...] deve ser revisitado: com ironia, de maneira não inocente." (p. 56-57) Como muitos outros autores, Saramago também revisitou a comédia de Plauto, criando um diálogo repleno de indagações acerca do homem, do eu e do outro, por meio de um narrador politicamente comprometido, nada inocente.

Uma estranha investigação ou o resgate do subgênero policial

Um dia, Tertuliano Máximo Afonso, um pacato e solitário professor de História, descobre, assistindo a um filme no videocassete de sua casa, um ator (secundário na trama) que é seu sósia. Aterrorizado frente à sua própria imagem na tela da TV, ele começa uma tarefa incessante: um mergulho em busca de si mesmo, e do outro.

Tem início, já no primeiro capítulo do romance, uma estranha investigação. Tertuliano assiste a pilhas de fitas cassete, pesquisa a lista telefônica, usa disfarces, espreita o outro, telefona-lhe, marca um encontro. Num jogo especular, António Claro (o duplicado de Tertuliano), assim que é descoberto, empreende, também ele, sua própria investigação acerca de seu duplo, de modo que "continuamos a desconhecer qual destes dois homens foi o primeiro a nascer." (SARAMAGO, 2002, p. 191) Quem é duplo de quem? O que acontecerá quando os dois se encontrarem? Não há espaço para ambos, um deve desaparecer. Mas qual? Em que circunstâncias?

A narrativa articula-se em torno do desvendamento dessas perguntas. A inversão de papéis (investigador/investigado) dá o tom de suspense:

> E assim como Tertuliano Máximo Afonso veio de barba postiça a esta rua para intentar ver António Claro e a mulher dele, assim de barba postiça irá também António Claro à rua onde reside Maria da Paz para descobrir que mulher é ela, assim a seguirá até ao banco [...] (SARAMAGO, 2002, p. 245)

Traço marcante do Post-Modernismo, o resgate de gêneros não canônicos, bem como a reflexão acerca dos modelos literários convencionais e sua feitura, manifesta-se particularmente na obra aqui estudada.

O narrador de Saramago conduz o leitor pelas tramas dessa estranha investigação, cheia de sobressaltos, pistas falsas, retomadas e lançamentos, indicando a todo o momento de que matéria e artifícios formais a narrativa se compõe. O excerto a seguir é ilustrativo:

> Andar á procura de um homem chamado Daniel Santa-Clara que não podia imaginar que estava a ser procurado, eis a absurda situação que Tertuliano Máximo Afonso tinha criado, bem mais adequada aos enredos de uma ficção policial sem criminoso conhecido que justificável na vida até aqui sem sobressaltos de um professor de História. (SARAMAGO, 2002, p. 133)

No *Pós-escrito a O Nome da Rosa* (1985), Umberto Eco afirma ter construído um romance "como se fosse um romance policial", iludindo o leitor ingênuo até o final, quando quase nada se descobre e o detetive é derrotado. Diz Eco: "Creio que as pessoas gostam de livros policiais não porque eles contêm assassinatos [...] É que o romance policial representa uma história de conjetura [...]: **de quem é a culpa?"** (p.45-46)

Saramago oferece ao leitor a mesma questão ao estruturar sua narrativa empregando elementos próprios do romance policial: Tertuliano investiga António Claro, que investiga Tertuliano; há uma catástrofe anunciada – "Cassandra bem avisou, os gregos vão incendiar Tróia" (SARAMAGO, 2002, p. 272); a morte de António Claro e a consequente troca de identidades corroboram o vaticínio; contudo, o novo duplo que se anuncia no último capítulo sugere um círculo vicioso.

O leitor ingênuo deve decepcionar-se com tal desfecho; porém, ao leitor atento à urdidura do tecido ficcional, Saramago não entrega as respostas, e, sim, nova e intrigante conjetura: quem é o culpado?

História x ficção

As reflexões sobre a História e sua problematização são constantes na obra saramaguiana: *História do cerco de Lisboa* (1989) e *Memorial do convento* (1982) constituem eloquentes exemplos de aproveitamento de motivos históricos ficcionalizados pelo autor, que lhes confere nova feição e, não raro, nova versão.

Em *O homem duplicado* temos o embate da História (materializada no professor Tertuliano Máximo Afonso) e da ficção (representada pelo ator António Claro/Daniel Santa-Clara). O pacato professor Tertuliano questiona-se, sobretudo, acerca do ensino

da História, que, segundo ele, deve ser ensinada de “diante para trás” (p. 79), ideia que fascina o diretor da escola. No excerto a seguir, encontramos o professor justificando teoricamente sua proposta metodológica:

> [...] senhor director, falar do passado é o mais fácil que há, está tudo escrito, é só repetir, papaguear, conferir pelos livros o que os alunos escrevam nos exercícios ou digam nas chamadas orais, ao passo que falar do presente que a cada minuto nos rebenta na cara, falar dele todos os dias do ano ao mesmo tempo que se vai navegando pelo rio da História acima até às origens [...] esforçar-nos por entender cada vez melhor a cadeia de acontecimentos que nos trouxe aonde estamos agora, isso é outro cantar, dá muito trabalho [...] (SARAMAGO, 2002, p. 80)

Ao se deparar com um ator de cinema como seu duplicado, Tertuliano entra no jogo da fantasia. Agora, a realidade do presente, que não se encontra nos livros de História, o desafio da troca de identidade com António Claro (personagem de inúmeros filmes e de si mesmo, dissimulado como Daniel Santa-Clara) atormentam o professor.

As relações entre História e ficção, personificadas nos dois personagens, traduzem a discussão acerca da verdade histórica *versus* a mentira ficcional. À medida que a narrativa avança, vamos perdendo a noção de tais limites: o que é verdade? O que é invenção? Quem é o duplicado de quem? Ou, por outro lado, como diz o autor: por que a literatura não pode ter sua própria versão da História?

Os exercícios metaficcionais ou “as costuras à mostra”

Saramago lança mão desse artifício formal em que a literatura fala da literatura e de seu modo de produção. Assim, o escritor expõe ao leitor seu processo criativo, deixando à mostra seu percurso, seu plano de execução, em que exibe “[...] a tematização do acto de escrever, seja pela exposição do modo como se constrói a obra literária, seja pela apresentação das dificuldades surgidas na e pela orquestração narrativa [...] (ARNAUT, 2002, p. 222). O excerto seguinte é ilustrativo:

> Há alturas da narração, e esta, como já se vai ver, foi justamente uma delas, em que qualquer manifestação paralela de ideias e de sentimentos por parte do narrador à margem do que estivessem a sentir ou a pensar nesse momento as personagens deveria ser expressamente proibida pelas leis do bem escrever. (SARAMAGO, 2002, p. 34)

Todo o percurso de *O homem duplicado* é recheado generosamente com passagens em que os exercícios de metalinguagem interrompem o fio da narrativa para lançar o foco sobre o fazer literário, suas agruras e propostas de solução.

Diferente do narrador tradicional, cujo poder é dado pela onisciência, o narrador post-moderno vale-se dos bastidores da criação, sua autoridade é conferida pelo exercício da metaficção. Nesse sentido, o narrador identifica-se com a figura do autor. E José Saramago diz: "o narrador sou eu."

Intertextualidades: os ditos populares, a autorreferencialidade e o diálogo de gêneros

No que tange à coexistência de diversos gêneros, *O homem duplicado* dialoga com a tragédia aristotélica, quando o autor apropria-se de elementos desse gênero, como a inelutabilidade do homem frente ao destino (a morte de Maria da Paz), o vaticínio (a tragédia anunciada pela mãe de Tertuliano), o coro (representado pelo senso comum), o final catastrófico (Helena perde o marido), o fim trágico que provoca horror e piedade (a troca eterna das identidades).

Em entrevista a Carlos Reis (1998, p. 59), Saramago afirma que as personagens dos seus romances são normalmente pessoas comuns: "[...] aquela que passa e que ninguém quer saber quem é, que não interessa nada, que aparentemente nunca fez nada que valesse a pena registar, é a isso que eu chamo as vidas desperdiçadas."

Reflexo dessa concepção de mundo do autor, seu texto manifesta-se repleto de ditados e expressões populares. Alguns exemplos: branco é galinha o põe (p. 20), não é porque o burro deu o coice que se lhe vai partir a perna (p. 51), Fiquemos portanto com este pássaro na mão em vez da decepção de ver dois a voar (p. 53) [...].

A lista é imensa, e com tal artifício discursivo, o autor imprime ao texto um efeito de oralidade, reafirmado pela pontuação peculiar, marca inconfundível de seu estilo. Saramago estabelece, então, um grande diálogo, assimilando em seu texto distintos discursos e vozes, cuja polifonia abrange outros gêneros, suas próprias obras e a fala popular.

O leitor: um cúmplice

O leitor do texto literário post-moderno é, também, diferente do leitor do romance tradicional. A esse novo leitor cumpre a tarefa de não ser mais o receptor passivo do texto, mas, atento à quebra da linearidade da narrativa, à construção fragmentária dos personagens, ao rastro de correções textuais deixadas pelo autor propositalmente, às reflexões sobre a escrita e à descontinuidade dos enunciados, ele, o leitor, assume uma cumplicidade em relação à obra que lê e ao autor que a escreve, na medida em que se torna participante do processo da escritura ao desvendá-la.

O narrador de *O homem duplicado* interage continuamente com o leitor: questiona-o, adverte-o, oferece-lhe pistas, tece comentários, conforme observamos no trecho: "Ao contrário da errônea afirmação deixada cinco linhas atrás, que contudo nos dispensaremos de corrigir in loco uma vez que este relato se situa pelo menos um grau acima do mero exercício escolar [...]" (SARAMAGO, 2002, p. 43)

Sem dúvida, o emprego da primeira pessoa do plural inclui o leitor na condução da narrativa, facultando-lhe o estatuto de interlocutor privilegiado.

O romance *O homem duplicado* oferece ao leitor a possibilidade de um mergulho dentro de si mesmo e do outro. Desafia esse novo leitor a entrar no jogo e questionar, como Tertuliano, "O que é ser um erro?" Em tempos de clones, o que é ser único? É possível ser único sem se ver no outro?

No mundo dito globalizado, em que se apregoa o individualismo exacerbado para que tenhamos a ilusão da diferença, nunca fomos tão iguais e tão distantes, reféns da busca incessante de nossa identidade perdida. Somos todos culpados.

Referências

ARNAUT, Ana Paula. **Post-Modernismo no romance português contemporâneo**. Coimbra: Almedina, 2002.

ECO, Umberto. **Pós-escrito a O Nome da Rosa**. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

PIRES, José Cardoso. **O delfim**. 5.ed. Lisboa: Moraes Editores, 1972.

PLAUTO. Anfitrião. In: SILVA, Agostinho da. (Seleção e tradução). **A comédia latina**. Porto Alegre: Globo, 1952. p.5-58.

REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Lisboa: Caminho, 1998.

SARAMAGO, José. **Memorial do convento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.

_____. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **História do cerco de Lisboa.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Ensaio sobre a cegueira.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **A viagem do elefante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

O FACTUAL NA CONSTRUÇÃO DO LITERÁRIO: UMA LEITURA DO CONTO "POR FALAR NA CAÇA ÀS MULHERES"

Sílvia de Cássia Rodrigues Damacena de Oliveira
Unilago - SJRP

1) Fábula

O conto **"Por falar na caça às mulheres"** faz parte do livro *Quando fui morto em Cuba*, publicado em 1982, – obra que encerra o chamado Ciclo da Coca-Cola da literatura pop de Roberto Drummond. O texto divide-se em oito partes: 1ª. - narra-se, em textos que simulam paredes pichadas, como Sérgio convenceu Juliana a namorá-lo. 2ª. – Em 1973, numa coluna social, um colunista conta como foi o casamento de Ju e Serjão, jovens de famílias tradicionais da cidade. 3ª. – Novamente, a narrativa é feita com frases pichadas em muros. São frases que retomam traços do cotidiano, misturadas a outras que se abrem em protesto ao regime militar e à ditadura. 4ª. – Numa página policial, narra-se que Serjão havia assassinado Ju com três tiros à queima-roupa. 5ª. – O texto simula uma página de jornal em que se conta que a empregada dizia que ultimamente o casal brigava muito. 6ª. – Ainda nas páginas de jornal, é relatado pela

doméstica que o empresário costumava torturar a filha para que esta contasse se a mãe estivera com algum homem. 7ª. - Os jornais contam como foi que Sérgio se entregou. 8ª. – o narrador conta, nesta parte, como se sentia Juliana enquanto morria.

2) O factual transformado em artístico

Um dos problemas que surgem quando o escritor trabalha com fatos datados é a vulnerabilidade dos mesmos. Até em que momento da história, um fato qualquer, ainda que com grande repercussão popular, se mantém vivo na memória das pessoas? E outro problema: como um leitor de uma geração posterior conseguirá identificar traços no texto literário que o levem ao caso matriz se não há, via de regra, nenhuma pista clara que permita a ligação entre a literatura e o jornalismo?

Diante disso, o trabalho do estudioso se mostra fundamental, pois o mesmo fará a mediação entre o fato cotidiano e o texto literário. Sem este trabalho, cremos, haverá um apagamento das referências factuais e o texto literário adquirirá independência. Surge então, outro questionamento: até que ponto essa independência enriquece o texto? É certo que o texto artístico sobrevive independentemente de qualquer ligação referencial com a história, entretanto se o mesmo nasceu a partir de referências datadas, sua leitura será enriquecida ainda mais se o leitor dispuser do fato matriz. Sendo assim, retomemos o crime e o julgamento que originaram o conto “Por falar na caça às mulheres”.

2.1. O fato

Em 30/12/1976, a sociedade brasileira testemunhava um assassinato que entraria para a história das lutas feministas. Raul Fernando do Amaral Street – conhecido como Doca Street – mata com quatro tiros à queima-roupa, Ângela Diniz, com quem mantinha um relacionamento amoroso. Em primeiro julgamento, amplamente divulgado pela mídia, o acusado foi inocentado sob o argumento de "defesa da honra", pois teria sido traído. Entretanto, devido à reação popular, o julgamento foi cancelado. Numa segunda ocasião, em um novo julgamento, Doca Street foi condenado por homicídio.

Os autos do Crime da Praia dos Ossos descrevem Ângela Diniz da seguinte forma: ‘‘Uma vênus lasciva, dada a amores anormais. Escarlate de que fala o

Apocalipse. Prostituta de alto luxo da Babilônia que pisava corações e com suas garras de pantera arranhou os homens que passaram por sua vida.'' Além desta descrição, Ângela é apontada como lésbica, consumidora de cocaína, fumante de maconha e cúmplice de um assassinato. Diante disso, a ''ficha'' da *socialite* apresenta motivos — segundo o Tribunal do Júri de Cabo Frio, no Rio de Janeiro —, mais do que suficientes para ela ser morta por seu namorado.

Durante o primeiro julgamento, que durou 21 horas, em outubro de 1979, Doca Street permaneceu de cabeça baixa. Apontado pelo advogado Evaristo de Moraes Filho como um ''mancebo bonito e trabalhador'', saiu vitorioso da acusação de assassinato e teve o apoio de muitas mulheres que permaneceram em frente ao fórum de Cabo Frio segurando cartazes onde se lia: "Doca, estamos com você". Pelo que se lê nos autos do crime, não se julgou o assassinato, mas a conduta de vida de Ângela, demasiadamente liberal para a época. A reputação da vítima foi a carta de absolvição do criminoso que matou em ''legítima defesa da honra depois de ter sofrido violenta agressão moral'', na tese cunhada pelo outro advogado, Evandro Lins e Silva. A decisão, de 5 votos a 2, revelava que, na visão dos jurados, ele havia apenas se excedido ao reagir à agressão moral que recebera e deveria, por isso, ficar em liberdade, apenas com um pena simbólica. Transformado em programa de auditório, com direito a vaias, gritos e aplausos de uma plateia de mais de 300 pessoas, o julgamento se tornou um debate sobre o estilo de vida de Ângela Diniz.

2.2. Do factual ao literário

Primeiramente, há neste conto um entrecruzamento de gêneros textuais que estruturam a narrativa: pichações em muro, textos jornalísticos de coluna social e de página policial, depoimentos e o delírio de Juliana na hora da morte.

A primeira fase do romance é toda anunciada por frases apaixonadas pichadas nos muros próximos à mansão onde morava Juliana quando solteira. Como numa colagem Pop, o texto é uma composição repleta de frases-clichê que vão descrevendo: 1) o desenrolar da conquista – "Juliana, Sérgio te ama" (13/12/70); 2) a conquista – "Sérgio e Ju estão in love" (24/04/71) -; 3) a jura de amor eterno – "Serjão fará Ju feliz por toda a vida!" (15/05/71).

O romance perfeito, alicerçado pelo ideal dos contos de fadas, é selado com o casamento de ambos – Juliana Montenegro e Sérgio Avelar. A cerimônia obedece

rigidamente aos padrões chiques e elegantes dos casamentos entre os entes das famílias tradicionais da sociedade, no caso, mineira. Deste ponto em diante, podemos dizer que a narrativa se revela decalcada de uma narrativa da vida real. Roberto Drummond toma uma matriz – o caso Ângela Diniz e Doca Street – e cria uma nova narrativa.

São muitos os pontos coincidentes entre o caso e o conto em questão: 1) Doca Street e Ângela Diniz, ambos ricos e de famílias tradicionais; Serjão e Juliana, no conto, também são assim descritos; 2) Juliana foi eleita "*Glamour Girl*" numa promoção de um colunista social e, ainda, escolhida pelo colunista Ibrahim Sued como o rosto mais belo de todo o Brasil; Ângela Diniz era conhecida como a "A Pantera de Minas", epíteto que ganhou do mesmo colunista social.

As personagens do conto, após o casamento, vivem uma história de amor relativamente curta, assim como o romance entre Doca e Ângela. Este momento não é descrito pelo narrador que, num processo semelhante ao da colagem na Arte Pop, informa ao leitor sobre o que acontecia no Brasil, de 1973 até quando Juliana fora assassinada pelo marido, num dia qualquer da década de 80. Esta parte foi construída com frases que revelam desde protestos políticos acalorados – "Abaixo a ditadura!", "Fora Médici!", "O ABC é o Brasil!" -; passam pela exaltação à contracultura – "Voltem os Beatles!", "Viva Chico Buarque", "LSD" -; e chegam aos aspectos mais banais e cotidianos da vida – "Liquidação é nas Casas Pernambucanas!", "Julieta está dando!", "Maurinho é bicha". Essa mistura de temas e de referências remete o leitor a inúmeros aspectos e vertentes da vida, numa tentativa de abarcar, por meio de fragmentos, a realidade; é uma tentativa de ilustrar a simultaneidade da vida diária marcada pelo excesso de fatos e informações.

O procedimento de construção textual baseado na colagem Pop é bastante comum nas obras da primeira fase – a chamada literatura pop – de Roberto Drummond. É por meio dele que o autor, muitas vezes, transita do referencial ao literário, transformando referências factuais em texto artístico.

> Tal como na Arte Pop, na literatura pop o procedimento da colagem se dá a partir da junção de referenciais retirados dos mais diversos campos sociais. Colocadas lado a lado, essas referências obrigam o leitor ao contato com elas, mesmo que de maneira superficial, uma vez que nem todos os leitores têm conhecimento daquilo que está sendo citado. (OLIVEIRA, 2008, p. 166-7)

Após valer-se da colagem, Roberto Drummond retorna à sua matriz a fim de serigrafá-la. Nesse processo, os artistas copiam uma imagem para depois fazerem alterações na mesma conforme seu objetivo. À semelhança do conhecido artista Pop, Andy Warhol, em cujas serigrafias, muitas vezes, enxergavam-se, na imagem-matriz, os traços originais em preto e branco antes de serem modificados e pintados, neste conto o leitor, se conhecedor da história do assassinato cometido por Doca Street, é capaz de enxergar a fonte de onde nasceu a história das personagens Juliana e Sérgio. No caso desta "serigrafia", o processo é um pouco diferente, uma vez que ela não parte de um produto ou da imagem de alguém famoso, mas sim de uma "história real".

No conto "Por falar na caça às mulheres", Roberto Drummond colhe na mídia as informações sobre o caso e as documenta sob a forma de um arranjo estético que ilustra a condição desigual da mulher, numa sociedade conservadora e machista.

Klaus Honnef (2005, p. 46) explica que, "na era dos *mass media*, toda a percepção da realidade é produto de uma comunicação." Podemos dizer que para Roberto Drummond também. A percepção da realidade nos é mostrada pela escolha que o escritor faz dos fatos noticiados no dia-a-dia. Eis, aqui, um ponto singular na obra do escritor. Muitos de seus textos dialogam, num processo intertextual, com textos cotidianos, mas que por algum motivo foram amplamente divulgados pela imprensa. Entretanto, estes textos têm registros factuais, muitas vezes, passageiros, que exigem do leitor um conhecimento que, não raro, desfez-se com o fato cotidiano. Neste sentido, por exemplo, questionamo-nos como um leitor nascido na década de 80 poderia supor que o conto "Por falar na caça às mulheres" dialoga com um fato que, um pouco antes de sua publicação, havia sido sistematicamente noticiado pela imprensa, uma vez que não há nenhuma referência no conto que diz isso? Para um escritor que criou o que ele chamou de literatura pop, esse talvez se mostrasse um problema, pois se a intenção é pontuar aspectos e fatos da sociedade, de alguma forma, eles precisam estar acessíveis ao público de algum modo. Registrar e/ou resgatar esses fatos, cremos, seria uma das funções do estudioso da literatura pop de Roberto Drummond.

Juliana, a protagonista do conto, é assassinada porque o marido tem uma forte crise de ciúme desencadeada pelo amor que a mesma nutria pelos personagens representados pelo ator Reginaldo Faria nas novelas *Água Viva* (1980) e *Baila Comigo* (1981) da Rede Globo. Na época em que as novelas estavam no ar, segundo o depoimento de Sérgio Avelar, Juliana chegava mais cedo em casa, tomava banho de piscina e posicionava-se em frente à tevê em atitudes provocantes. Alertada pelo

marido, ela não se importa e mantém o mesmo comportamento. Sérgio sente-se traído e atira na tevê quando aparece o ator Reginaldo Faria. Em nome da honra, o marido dispara contra ela três tiros e a mata. Com certo humor, revela-se, aí, o poder da televisão sobre as pessoas. Juliana e Sérgio figurativizam plenamente este estado de alienação. Vivem um problema transposto ou causado por uma ilusão, mas cujo desfecho é trágico e real.

Na "história real", na história-matriz, Doca Street não matou Ângela por um amor virtual, mas a causa foi a mesma: ciúme. Em ambos, texto-matriz e conto, o desenrolar dos fatos é semelhante, como num processo fotográfico ou serigráfico. Num primeiro julgamento, Doca Street é inocentado sob o argumento de "legítima defesa da honra" defendido pelo advogado Evandro Lins e Silva, e sai do tribunal sob aplausos de mulheres que seguravam cartazes onde se lia: "Doca, estamos com você". No conto em questão, Sérgio, após cometer o crime, desaparece por um tempo. Quando retorna e se apresenta na delegacia, ao lado de seu advogado – Lins Bernardes (parte do sobrenome de ambos os advogados é o mesmo),

> Ele foi recebido na porta da delegacia aos gritos de "lindo!lindo" por moças que portavam cartazes com os dizeres "Viva Serjão!", enquanto as feministas carregavam cartazes onde estava escrito "Quem ama não mata! E ficavam em silêncio. (DRUMMOND, 1982, p. 78)

Roberto Drummond engloba neste trecho as duas posições tomadas pelas mulheres na época do crime: as primeiras, apoiaram-no; não o enxergavam como assassino, mas sim como um galã traído. Doca criou essa imagem; Sérgio a retomou pelas mãos do escritor. No entanto, houve também quem protestasse. Nesse grupo estão as feministas que encabeçavam o movimento "Quem ama não mata". Neste ponto, texto-matriz e conto coincidem: a frase e a campanha são as mesmas. Também coincide a justificativa do crime – "legítima defesa da honra". Desse modo, podemos dizer que Roberto Drummond, à semelhança da construção artística de Wharol, serigrafa um fato divulgado pela mídia e por ela levado à plena discussão pela sociedade e o transpõe para o universo literário. Ao emprestar um procedimento de criação específico da Arte Pop – a serigrafia –, o escritor refaz a matriz – o crime - e o transforma em literatura. Se neste ponto a transformação é clara, não podemos dizer o mesmo em relação ao desfecho da

história dos assassinos: em novo julgamento, Doca Street,é condenado a 15 anos de prisão; quanto a Sérgio, o texto nada explica.

Ângela é morta com quatro tiros; Juliana, com três. A partir daí, o narrador vai relatar o delírio de Juliana enquanto recebia cada um dos tiros – denúncias explícitas da condição de opressão vivenciada pelas mulheres em diferentes situações da vida cotidiana. Na narração dos três tiros, há uma espécie de colagem irônica de um rock que mistura em sua letra, denúncias escritas em português com frases de agradecimento escritas em inglês. Em todas, o foco é a exploração da mulher. Há, também, a narração do delírio de Juliana no quarto tiro, que não houve. Este tiro faz parte da história de Ângela Diniz, mas é recuperado, no conto, para ressaltar a condição de submissão imposta às mulheres. Neste tiro, que não houve, Juliana

> ouvia a voz de Amélia, a do samba, falando:
> - Pior, Ju, não é a morte no gatilho, pior é quando nos matam e nos deixam com a sensação de que estamos vivas e que somos vacas parideiras, pior, Ju, é essa morte com tiros silenciosos e que transforma nosso coração num pássaro empalhado que já não canta... (DRUMMOND, 1982, p. 83)

Como Ângela Diniz, Juliana é bela e independente. Entretanto, o relacionamento com Sérgio fora tornando-a um “pássaro empalhado que já não cantava...”, como disse Amélia no final do conto. Quando Ju resolve viver, é morta definitivamente, ou melhor, realmente. Finalmente, devemos ressaltar que toda a narrativa é permeada por elementos da cultura de massa e por referências à realidade política das décadas de 70/80 – dois pontos estruturantes da literatura pop de Roberto Drummond.

Referências

DRUMMOND, Roberto. **Quando fui morto em Cuba**. São Paulo: Atual, 1982.

HONNEF, Klaus. **Warhol.** Singapura: Paisagem, 2005.

OLIVEIRA, Silvia de Cássia Rodrigues Damacena de. **A literatura pop de Roberto Drummnond:** arte pop, referencialidade e ficção. 2008. Tese (Doutorado) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2008.

DUAS VERTENTES DO HUMOR NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Sylvia H. Telarolli de A. Leite
Faculdade de Ciências e Letras - UNESP-Araraquara

A proposta deste trabalho é desenvolver a análise de elementos constitutivos do humor nos romances *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009), de Luiz Ruffato e *Leite derramado* (2009), de Chico Buarque de Holanda. O cômico, entendido aqui como uma espécie de gênero, comporta distintas modalidades, delimitadas por nuances às vezes sutis; partimos do pressuposto de que nos dois textos encontra-se muito marcante a presença do humor. Entende-se humor como expressão vinculada à comicidade, mas que amalgama em sua constituição elementos cômicos e trágicos.

É possível observar esse hibridismo entre trágico e cômico em várias passagens dos romances em questão, pois, misturada ao riso provocado pelo ridículo das situações, aspirações e crenças apresentadas, infiltra-se a tristeza, resultante da constatação da tragicidade que perpassa a vida de personagens que revelam pouca ou quase nenhuma consciência a respeito da própria condição. *Leite derramado* expõe o percurso do narrador - protagonista ao longo do tempo; em *Estive em Lisboa e lembrei de você* o narrador – protagonista traça seu percurso sobretudo no espaço.

Ao ler o livro de Chico Buarque de Holanda, é impossível negligenciar suas afinidades com elementos presentes em textos de Machado de Assis, especialmente *Dom Casmurro e Memórias Póstumas de Brás Cubas* , no amálgama entre trágico e cômico constante em algumas situações , no tom da narrativa, no andamento da trama, em que a voz da memória domina sobre a descrição das ações e episódios e, mais ainda, no modo como o velho Eulálio, narrador moribundo, praticamente em seu leito de morte, manipula a narrativa que desenvolve. O nome da personagem, Eulálio (do grego “bom orador”) muito bem se adequa à caracterização do narrador, que conta a uma ouvinte (a enfermeira que dele cuida? a filha que o visita?) os percalços de seu percurso e , contando, ora omite, ora revela passagens de sua vida que gostaria de melhor compreender. Como o narrador machadiano, Eulálio parece ingênuo no seu atordoamento, expressa adesão e ao fazê-lo revela os limites, as fraquezas, as contradições dos retratados, mais especialmente de si mesmo, e este é também um recurso caro ao humor.

> (...) Maria Eulália expõe sua mãe ao juízo daquela gentalha da igreja. Nãovai aí a intenção de ofender os mais humildes, sei que muitos de vocês são crentes, e nada tenho contra sua religião. Talvez até seja um avanço para os negros , que ainda ontem sacrificavam animais no candomblé, andarem agora arrumadinhos com a Bíblia debaixo do braço.Tampouco contra a raça negra nada tenho , saibam vocês que meu avô era um prócer abolicionista, não fosse ele e talvez todos aí estivessem até hoje tomando bordoada no quengo.(...) (BUARQUE, 2009, p.193)

O preconceito racial e de classe perpassa quase toda a narração, tornando-se cômico o modo como este emerge **involuntariamente** nas falas do narrador: ao descrever como a mãe se relaciona com Matilde (jovem mulata, com a qual Eulálio se casa e por quem nutre intensa paixão) : "de saída me perguntou se a menina não tinha cheiro de corpo" (BUARQUE,2009, p. 16); mais ao final da história, a mãe, conversando com o padre, diz que Matilde pegou "doença de pobre" (tuberculose) e insinua-se também nos interstícios do pensamento do narrador "de resto podia sempre confiar nossa filha à babá, uma pretinha que era quase da família"(BUARQUE, 2009, p. 84).

Eulálio, protagonista, é narrador autodiegético, que conta, portanto, a **sua** versão dos fatos; o eu do narrador se sobrepõe às outras personagens, que são sombras, filtradas pela sua versão e visão das coisas. A narrativa se constrói como um relato memorialístico tecido pelo discurso indireto livre, na exposição de um pensamento entrecortado, em que se enovelam recordações, delírios, lapsos de lucidez, suposições. A abordagem da configuração do narrador, do modo como narra, é questão imprescindível à compreensão do texto e suas especificidades e mais especialmente do efeito de humor nele presente.

O texto retoma a tradição de narrativas da literatura brasileira protagonizadas por anti-heróis, herdeiros estróinas e perdulários, figuras medíocres, pouco afeitas ao trabalho regular, como em *Memórias do sobrinho do meu tio* e *A carteira do meu tio***,** de Joaquim Manuel de Macedo, *Memórias póstumas de Brás Cubas*,de Machado de Assis e *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, que focalizam herdeiros de bens e credibilidade social, decadentes pela ausência de méritos, de empenho ou de condições favoráveis à manutenção e ampliação dos bens herdados; como nos textos citados, o romance apresenta um percurso pessoal, que é também um percurso de classe.

Sob esse ponto de vista, o romance explora também um viés satírico: o percurso de Eulálio é o percurso de sua família, de sua classe social; é sobretudo o percurso da

decadência de uma parcela aristocrática e inepta da elite brasileira traçado ao longo do tempo, trazendo a esse respeito visão altamente desmistificadora da sociedade e da história do país. Entretanto, o romance jamais resvala pelo dogmatismo ou pelo tom panfletário, driblando o maniqueísmo, fugindo à previsibilidade. Para isso colaboram as passagens de humor, que compõem uma dança de vai-e-vem, em volteios entre cômico e trágico, como na passagem em que Eulálio, pouco antes de descrever o triste episódio da morte do bisneto, conta do momento em que bisbilhota o que faz o rapaz com uma moça em seu quarto:

> Dessa vez colei o ouvido num copo contra a minha parede, curioso dos gemidos dela, queria saber que melodia tinham. Por baixo de uma batucada, distingui sua cantilena triste, aguda, que subitamente deu lugar a gritos guturais, fode eu, negão!,enraba eu, negão!, e não sou homem que se melindre à toa. Mas assim que cruzei com ela, me vi compelido a lhe dizer, o negão aí é descendente de Dom Eulálio Penalva D´Assumpção, conselheiro do marquês de Pombal. (BUARQUE, 2009, p.150)

Segundo Pirandello, passamos do terreno do cômico ao do humor quando a "percepção do contrário" transforma-se em "sentimento do contrário" (PIRANDELLO, 1996, p.105) isto é, quando procuramos, por qualquer motivo , entender a razão de um inusitado comportamento que provoca o riso, renunciando ao distanciamento e ao sentimento de superioridade, necessários ao desfrute do cômico. Esse parece ser o incômodo sentimento que provoca no leitor a leitura dos percalços da vida de Eulálio, ou seja, uma estranha mistura de pena, amargura, desdém, que leva à reflexão.

Aspecto fundamental à constituição do efeito de humor presente na narrativa de Chico Buarque de Holanda é o que Pirandello chama de "excentricidade de estilo", (PIRANDELLO, 1996, p. 118). Segundo o autor, o humorismo necessita do movimento livre e espontâneo da língua e esse movimento está na "língua viva" (PIRANDELLO, 1996, p. 55), praticada por escritores rebeldes à retórica. É possível identificar essa tonalidade transgressora na fala do narrador, quando este faz pastiche de clichês: "Você me derrubou, mas eu me levantei, você me machucou, mas eu lhe perdoei, gosto de ouvir a lavadeira lá embaixo cantando isso aí."(BUARQUE, 2009, p. 129); "E plantaremos árvores, e escreveremos livros, e se Deus quiser ainda criaremos filhos nas terras de meu avô" (p.6) ; "Bom dia, flor do dia" (p.35) (saudando a enfermeira).

Também aguça o efeito de humor a mistura de registros lingüísticos com que se constrói a voz do narrador; o estilo utilizado, o tom entre o anacrônico e o familiar, o culto e o coloquial , provocam certo estranhamento risível . Quem fala é um ancião, de mais de 100 anos, recorrendo a um léxico cuidado, à norma culta: "e não sei a quem aproveita tamanho transtorno" (p. 24); "Acolhi condolências formais, efusões de desconhecidos"(p. 31), utilizando conjunções hoje mais raras (conquanto, entrementes), associadas a gírias e coloquialismos de outros tempos: "lá vai fumaça", "lá vai pedrada"

“ela se fez de rogada”, “Se me desse na veneta” , “vestido bacana”; “Ficou torta assim e destrambelhada” (referindo-se à filha); além de eventualmente se valer de expressões chulas, obscenas “encasquetei que precisava enrabar o Balbino” (p. 19) , “brochava”, “putas”. Assim, na voz do narrador, na mistura de tons e expressões, no modo e no ritmo em que se desenvolve o relato , coloca-se ao leitor a possibilidade do riso, devido ao efeito dissonante do estranhamento frente à linguagem, associado à melancolia ou ao desconcerto provocados pelo embate entre as vozes do passado e do presente.

O humor, ao “romper convenções e tirar máscaras, age como uma forma metalingüística sobre a linguagem petrificada com que representamos e explicamos a vida.” (ECO, 1989, p. 258) Portanto, pressupõe o movimento da reflexão, não só com relação aos sentimentos e ações, mas também com relação à linguagem. Assim, o empenho no trabalho com a expressão é indispensável à realização do efeito de humor.

Para concluir, o romance explora, como é muito frequente na ficção contemporânea, a ironia de fazer o leitor pensar sobre a natureza e os limites da ficção, que pelos ardis da narração conta e esconde, revela e omite , nos jogos de dissimulação que motivam a quebra da ilusão referencial, levando à reflexão metatextual, sobre a escritura do texto, os meandros da memória.

A seguir, trataremos dos elementos constitutivos do humor em *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009), de Luiz Ruffato. Este curto, mas rico romance, integra a série Amores Expressos, da Companhia das Letras, que reúne histórias de amor vividas em diferentes capitais do mundo, previamente encomendadas aos autores. Nesse texto também se encontra muito marcante a presença do humor, no amálgama de elementos cômicos e trágicos; isso é possível constatar em várias passagens em que, misturado ao riso provocado pelo ridículo das situações, especialmente da ingenuidade do protagonista, infiltra-se a tristeza, resultante da observação da tragicidade que perpassa uma vida de absoluta inconsciência e apatia a respeito da própria condição. Entretanto, é mais leve o modo como o autor apresenta as “agruras” de Serginho, com suas “provações, humilhações e patacoadas”(RUFFATO, 2009, orelha do livro), dando à narrativa uma tonalidade mais cômica do que satírica.

Propp propõe uma tipologia do riso, afirmando que há duas grandes subdivisões: um “contém a derrisão, o outro não”. (PROPP, 1992, p.151), mas a seguir afirma que não é possível uma delimitação precisa entre esses dois gêneros de riso, pois “há casos por assim dizer intermediários, de transição”; são situações em que os defeitos

de quem se ri não provocam a repulsa, a rejeição; trata-se de defeitos de pessoas a quem amamos, apreciamos ou por quem sentimos simpatia. Estamos então no campo do "humor atenuado e inofensivo" , que não admite o sarcasmo ou o prazer maldoso do riso de zombaria, isto é, expressa a adesão, em que "o autor está do lado do objeto do riso" (VULIS,1966, apud PROPP,1992, p. 152), revelando uma disposição de espírito que vem da "inclinação benevolente". Esse é o tipo de humor construído no texto de Ruffato, em que o leitor acompanha com certa solidariedade e benevolência o percurso do narrador – protagonista, que divide seu depoimento em duas partes: "Como parei de fumar", relatando a vida em Cataguazes, antes e logo após o casamento forçado pela gravidez e mal sucedido com Noemi (jovem "de idéia fraca) , a vinda do filho, a falta de recursos , a decisão e a partida para Portugal com a esperança de ter uma vida melhor e "Como voltei a fumar", que narra a vida em Portugal, com suas ilusões, engodos, decepções.

As transformações de Serginho são traçadas sobretudo pelo deslocamento espacial: é na mudança do interior de Minas Gerais, da pequena Cataguazes, para Lisboa, que vão se registrando as alterações da personagem, do deixar ao voltar a fumar, às ilusões perdidas. O texto apresenta as mudanças dos reduzidos horizontes da provinciana cidade, da vida pacata, da rotina do cotidiano, para as novidades e descompassos, os quiprocós e desencontros de um novo lugar: valores distintos, práticas diferentes, outro clima, novas relações, tudo mudado. É na constatação das diferenças culturais - e mais ainda das diferenças lingüísticas entre o português falado no Brasil e em Portugal - que na narração se traçam os caminhos do riso.

Em Cataguazes, apresenta-se a vida simplória, no sossego do convívio entre iguais, expectativas semelhantes, acentuadas no fragmento abaixo pela repetição cômica das avaliações dos convidados sobre a festa de casamento e pelo exagero na descrição do comportamento dos convivas:

> (...)festança desproporcionada no clube Aexas pra não sei quantas cabeças, por gosto dos Carvalhos, gente de comer taioba e arrotar pernil, multidão reclamosa, a cerveja e o guaraná, *quentes*; os espetinhos de churrasco, *passados*; a maionese, *desandada*; a música, *alta* (pros idosos), *cafona* (pra mocidade); as balas –de- coco, o bolo, *minguado*s (o povo avançou, sem condição sequer pro retrato oficial, mãos sobrepostas na faca); o local, *afastado*; a noiva, *xexelenta* (no parecer dos meus); o noivo, *otário* (no juízo de todos). (RUFFATO, 2009, p.22-23)

Em Portugal, o enfrentamento das dificuldades, as expectativas frustradas, a precariedade material são apresentados, ainda em tom cômico, devido às expressões típicas (tasca, tempo-do-epa) e ao exagero das soluções buscadas frente ao desespero: “e comida barata, o dinheiro escasseando e nada de serviço, o que me deixava numa situação de desespero, pensei até em fazer uma doideira, tomar veneno ou pular da ponte Vinte e Cinco de Abril”. (RUFFATO, 2009, p.49-50)

Mas é principalmente a partir do uso da linguagem que se constrói a comicidade do texto, ao explorar a “excentricidade de estilo” (PIRANDELLO,1996, p.118), evidente especialmente nas expressões muito coloquiais, vinculadas às origens interioranas do narrador, no tom de oralidade que dá a sua fala.

Neste texto de Ruffato (2009), a comicidade das expressões revela um mundo parado no tempo, um mundo em franca extinção, mais ainda hoje, em tempos de globalização, com a influência da mídia e a padronização da linguagem por ela promovida: “Seu Pimenta, o senhor tem bomba-de-flit?”(p.19); “levei um <u>baita</u> susto quando acordei” (p.19-grifo nosso) “Não suportando meu *estado-de-nervo*, compraram um maço de Hollywood”(p.15); “aquilo me enjerizou, desgramada!” (p.59)

Em Portugal, alteram-se as expressões, mas continuam sediadas nas idiossincrasias da linguagem, agora mais especialmente na variação do léxico, as raízes do riso: “xailes”, “Adeusinho”, “colónias”, “em África”, “chapéu-de-chuva”, “gajo”,“bagaceira”,”energúmeno”, “eléctricos”, “autocarros”, “sanzalas”,“ementa”, “telemóvel”, “alterneira”, “tasca” etc. No corpo do texto são esses novos termos sempre grafados em negrito, do mesmo modo que as expressões do “mineirês”, antes empregadas, estão grafadas em itálico e eventualmente com hífen a juntar as palavras que compõem as expressões. O recurso destaca as variações lingüísticas e colabora para a sensação de estranheza que leva ao riso.

As duas narrativas abordadas apresentam projetos de vida dissolvidos ao longo do tempo, ilusões e esperanças esgarçadas no confronto com as mudanças impostas pelo destino, as reviravoltas que a vida dá. Ambas recorrem ao humor como forma de enfrentamento do ceticismo, a descrença em quaisquer utopias. Elementos comuns, que nelas tracejam o humor são a abertura do espaço à reflexão metatextual, indiciada nos jogos com a linguagem, nas artimanhas dos narradores e a oscilação entre o lúdico e o lírico.

Leite derramado retoma a rica tradição do humor de feição satírica, evidente no diálogo travado com Machado de Assis, na acidez da crítica que subjaz à epiderme da narração , em **Estive em Lisboa e lembrei de você** configura-se o riso sobretudo pelas afinidades do humor com o cômico, retomando a cor local , o "típico"- mas sem qualquer pitoresco ou exotismo - para a seguir diluí-lo na cosmópole européia, reencontrando, todavia, na grande cidade, laivos da vida provinciana (alguns tipos humanos, especialmente os velhos, a *tasca* decadente, o hotelzinho modesto), como a mostrar que as tristezas humanas perduram, são semelhantes e se encontram em qualquer lugar.

Referências

ECO, U. Pirandello ridens. In: **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

BUARQUE DE HOLANDA, C. **Leite derramado.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PIRANDELLO,L. **O humorismo**. São Paulo: Experimento, 1996.

PROPP,V. **Comicidade e riso**.São Paulo : Ática, 1992.

REIS, C. e LOPES, A . C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RUFFATO, L. **Estive em Lisboa e lembrei de você**.São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O BARROCO/NEOBARROCO NA LITERATURA HISPANO-AMERICANA

Thiago Miguel Andreu (CAPES)
Ana Luiza Silva Camarani
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Araraquara

Concierto barroco[93], obra do escritor cubano Alejo Carpentier de 1974, apresenta-se com expressividade no contexto de produção literária na América Latina do século passado, se tomamos como estilo demarcatório dessa época o Barroco/Neobarroco e, se

[93] Por questões metodológicas, utilizaremos a tradução brasileira de 1985, editora Brasiliense.

consideramos, ainda, as discussões levantadas por autores como o próprio Alejo Carpentier, Lezama Lima e Severo Sarduy quanto a especulações a respeito da formação da identidade e da Literatura Hispano-americana, que surgem a partir da consideração da influência e das implicações do barroquismo literário nesse processo.

O Barroco etimologicamente não tem demarcações definitivas: alguns estudiosos afirmam que poderia derivar da forma espanhola *barrueco* ou *berrueco* (pérola irregular), outros acreditam que o termo proviria da Escolástica, designando o quarto modo da segunda figura do silogismo, e há ainda os que afirmem que teria o sentido de extravagância. O estilo também se apresenta de forma vasta e de difícil demarcação, em termos de caracteres literários; fato que se agrava ainda mais, considerando que a estética se remodelou na produção literária hispano-americana do século passado, recebendo, a partir de então a nomenclatura **Neobarroco**.

Tal postura marcaria definitivamente a literatura produzida na América Latina dessa época, desdobrando-se para outros campos de estudos humanos, como a Filosofia e a História, e sendo, segundo Carpentier, conceito chave para a compreensão não somente da importância desse estilo para a literatura *sui generis*, como também, do caráter identitário do Novo Continente.

Nesse contexto, autores hispano-americanos produziam não somente ficção de estrutura estilística barroca/neobarroca, como também teorizavam sobre o assunto. Este segundo campo de produções, de pretensões conceituais, apresenta-se como suporte ao pesquisador que se dispõe à análise de obras hispano-americanas, uma vez que, esse material possibilita uma amarração do texto a seus aspectos extratextuais.

O estilo barroco, segundo Irlemar Chiampi, moderniza-se, migra de seu âmbito universal e toma feições particularizadas na produção literária conhecida como *boom* latino-americano. Esse, segundo a estudiosa, seria o terceiro ciclo de inserção da estética na modernidade. Chiampi afirma, ainda, que a modernização do Barroco estaria atrelada à implicação cultural desse estilo literário e que haveria, pois, uma interação entre as formas barrocas com um determinado conteúdo americano, o que, de certa forma valida as considerações carpentierianas acerca do assunto.

Para Carpentier, a América Latina é a terra do Barroco, devido a traços como a mestiçagem, a crioulidade e a simbiose, encontrados nesse continente e esses fatores

seriam determinantes na produção artística latino-americana. O escritor, em trabalhos como "Lo barroco y lo real maravilloso" (1984), ou o afamado prólogo de *El reino de este mundo* (1949) desenvolve uma ideologia que liga inseparavelmente a América ao Barroco/Neobarroco. Sua tentativa é a de transformar tal estilo em um legado natural do continente, como legitimação da cultura hispano-americana.

Há, então, forte contestação por parte do autor contra o fato de se considerar o Barroco como estética genuinamente europeia. Carpentier reivindica o estilo à América. Desta forma, o deslocamento do termo Barroco de seu eixo europeu, sua inserção nas produções literárias hispano-americanas, como também sua remodelação, na modernidade, reclamam o surgimento do estilo **Neo**, rompendo com os moldes eurocêntricos de tal estética.

Também nas considerações acerca do assunto, surge o destacado texto "Por uma ética do desperdício" (1979), do cubano Severo Sarduy que revela preocupação notória a respeito dos aspectos estruturais do estilo Neobarroco na Literatura Hispano-americana.

Sarduy parte do princípio de que o enunciado barroco é artificializado e se prolonga em emaranhados linguísticos, através de **proliferações de signos** que fazem do discurso uma cadeia labiríntica. Para o estudioso são, ainda, estruturas típicas do Barroco a **paródia**, a **intertextualidade** e o **erotismo**. Este último se revelaria através do exagero, da exuberância e, como o título de seu trabalho diz, do desperdício.

Ligado ao grupo *Tel Quel* e a Roland Barthes, utilizando-se de fórmulas para sistematização da estética, Severo Sarduy apresenta-nos o texto supracitado como um estudo preocupado decisivamente com o rigor e a forma.

Se, no plano da estruturação enunciativa, Sarduy nos propõe tópicos que revelam mecanismos estéticos do Neobarroco, no campo ideológico acerca do assunto é o próprio Carpentier quem nos elucida questões pertinentes ao contexto de produção literária hispano-americano. Destacamos, primeiramente, as considerações do autor sobre a identidade na América.

O escritor de *Concierto barroco* busca a palavra própria do Novo Continente, que não seja importada da Europa e, por conseguinte, que não desconsidere os elementos que compõem sua cultura, no processo de construção do discurso.

Mesclar vocábulos, construir estruturas culturalmente híbridas, proliferar signos em descrições agonizantes, ou ainda esconder o significante primeiro, substituindo-o por outro, são recursos que apontam para uma preocupação estética infiltrada no ideal de América como uma pluralidade inter-relacionada de elementos oriundos de fontes europeia, indígena, africana... típica de Carpentier.

A perseguição do autor por formas que lembram outras artes, sobretudo, a música, é um traço bastante notável em suas obras e, em *Concierto barroco*, vê-se essa estrutura proliferar-se no transcorrer do discurso narrativo.

Sendo a arte musical um espaço em que há interação ou transposição de temporalidades, ela, desta forma, abre margem para uma tentativa de reinterpretação da História de Conquista do Continente Americano, deslocando e, mais ainda, questionando o trajeto da viagem protagonizada pelos espanhóis.

É pelo inverso do trajeto dos viajantes europeus que se dá a narrativa carpentieriana. O foco torna-se, a partir de tal postura, o Novo Mundo e a voz ideológica, por sua vez, é a do Homem latino-americano; esses recursos marcam, não somente, o *Concierto*, como também demais obras do escritor cubano.

> *Música y épica son dos factores de primerísima importancia en la producción literaria de Alejo Carpentier. Más de una vez se han señalado el carácter y los elementos épicos en esta obra, que encierra el esfuerzo más serio y logrado de um novelista latinoamericano por crear una forma – a un tiempo nuestra y universal – capaz de captar lo esencial de esa epopeya que es la historia de nuestra América*. (ACOSTA, 1981, p. 13)

Neste caso, o estudioso Leonardo Acosta, nos coloca a conexão que há entre a arte musical e o Barroco, se nos detemos a questões sobre a cronologia da história contada

na narrativa de Carpentier. Para o autor de *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier* (1981) a circularidade é condição inerente ao Barroco e, sendo assim, transgride a concepção de história com fluxo temporal linear.

> *La forma circular es, desde luego, negadora del tiempo según la perspectiva del esquema lineal del mismo que ha caracterizado a la filosofía burguesa occidental, y sobre todo a partir del concepto burgués del "progreso". Pero esto no quiere decir que el autor se adhiera a uma concepción cíclica de la historia, como han querido ver algunos analistas y críticos de su obra. Se trata, ante todo, de un recurso formal tomado de la música y, específicamente, del barroco.* (ACOSTA, 1981, p. 19)

Transplantado no discurso de *Concierto barroco*, esse vértice ideológico carpentieriano de busca pela identidade hispano-americana, por meio do Barroco, se faz transparecer no comportamento da personagem Amo, ao longo da narrativa e, sobretudo, nas últimas páginas do livro, em que há um extravasamento da subjetividade, por meio de monólogo interior, trazendo à tona a auto-reflexão sobre esse aspecto. Esse processo reflexivo é, em termos mais abrangentes, análogo ao que se submete o Homem latino-americano no mundo.

> Diante da América de artifício do mau poeta Giusti, deixei de sentir-me espectador para tornar-me ator. Tive ciúme de Massimiliano Miler, por vestir-se com a roupa de Montezuma que, de repente, tornou-se tremendamente minha. Parecia-me que o cantor representava um papel a mim destinado, e que eu, por ser fraco e medroso, fora incapaz de assumir. E senti-me subitamente fora da situação, exótico neste local, fora de lugar, longe de mim mesmo e de tudo que é realmente meu... Às vezes é preciso afastar-se das coisas, pôr um mar no meio, para ver as coisas de perto. (CARPENTIER, 1985, p. 77)

Nos meandros dessas considerações, resta ao leitor mais atento, uma indagação ressonante: afinal, qual é o 'rosto' do Amo? Seria ele um indígena? Um mexicano? O próprio Montezuma? Essas questões, possivelmente, não tenham uma resposta categórica. Talvez, seja o caso de considerá-las como ponto-chave para se compreender a ideologia barroquizante de Carpentier e conduzi-las a um plano de

significação contextual: afinal, qual é o caráter identitário do Hispano-americano? – postura que está no cerne das propostas do autor de *Concierto barroco*.

Se considerarmos a obra em questão como uma estrutura narrativa que apresenta influência de outras artes, no caso, a Música e o Teatro, a discussão acerca do recurso de agregar fatos, espaços e personagens da História em interpolações constantes na narrativa do *Concierto* assume teor legítimo. Tomar a narrativa como uma estrutura sinfônica, bem como, atribuir a ela perspectivas cênicas desautoriza a temporalidade linear e, por sua vez, reorganiza o tempo diegético, fazendo dele uma espécie de oráculo, em que é possível confluir presente, passado e futuro.

Esse mecanismo, segundo Carlos Fuentes, em seu *Valiente mundo nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, seria típico de Alejo Carpentier, uma vez que esse autor busca alcançar uma "*Utopía temporal*", através de "*un avanzo en el espacio, buscando el manantial de la música*" (1990, p. 18).

Se considerarmos, ainda, o que Rosenfeld anuncia em "Reflexões sobre o romance moderno" (1996), a respeito do romance, percebemos que Carpentier transporta para seu trabalho de construção narrativo a "melodia como totalidade coerente" e, nesta, articula os tempos da História na história:

> Não poderíamos ouvir uma sinfonia ou melodia como uma totalidade coerente e significativa se os sons anteriores não se integrassem, continuamente, num padrão total, que por sua vez nos impõe certas expectativas e tensões dirigidas para o futuro musical. Em cada instante, a nossa consciência é uma totalidade que engloba, como atualidade presente, o passado e, além disso, o futuro, como um horizonte de possibilidades e expectativas. (ROSENFELD, 1996, p. 82)

Típica da narrativa carpentieriana, essa interpolação de temporalidades na história, fazendo desta um emaranhado de fatos que passam a pertencer a uma cronologia isotópica, assumem uma postura de contestação do que seria realmente a História e discute essa última sob uma ótica americana.

É feita, a partir de então, uma interferência no discurso histórico eurocêntrico, surgindo a possibilidade de leitura e reinterpretação dos fatos pelo americano. Carpentier, desta forma, nos apresenta o caráter ideológico incrustado no discurso barroco/neobarroco da literatura hispano-americana de seu tempo. E, de fato, nesse aspecto, a ideologia barroquizante de Alejo Carpentier se encontra com a de Sarduy,

uma vez que este diz que é o Neobarroco/barroco um estilo "que recusa toda instauração, que metaforiza a ordem discutida", um barroco que não aceita o que foi imposto, o "Barroco da Revolução" (1979, p. 52), que num concerto encontra margem para o diálogo.

Referências

ACOSTA, Leonardo. **Música y épica en la novela de Alejo Carpentier**. La Habana: Letras Cubanas, 1981

CARPENTIER, Alejo. **Concerto Barroco**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **El reino de este mundo**. México: Ediapsa, 1949.

_____. **Razón de Ser**. La Habana: Letras Cubanas, 1984.

CHIAMPI, Irlemar. **Barroco e Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FUENTES, Carlos. **Valiente Mundo Nuevo**: Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana. México (D.F.): Fondo de Cultura Económica, 1990.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SARDUY, Severo. **Escrito sobre um corpo**. São Paulo: Perspectiva, 1979.