



*XVIII Seminário de Pesquisa do Programa de
Pós-Graduação em Estudos Literários*

*De 24 a 27 de outubro de 2017
Campus da UNESP - FCLA
www.estudosliterarios.wordpress.com*

unesp 

Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
(18. : 2017 : Araraquara, SP)

Trabalhos completos da XVIII Semana de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários / XVIII Semana de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários; Araraquara, 2017 (Brasil). ï Documento eletrônico. - Araraquara : FCL-UNESP, 2017. ï Modo de acesso: <<http://fclar.unesp.br/#!/pos-graduacao/stricto-sensu/estudos-literarios/publicacoes/>>.

ISBN online: 978-85-8359-052-1

1. Literatura. 2. Literatura -- Estudo e ensino. 3. Poesia brasileira. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da FCLAr ï UNESP.

UNESP ã UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Faculdade de Ciências e Letras Araraquara - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

**XVIII Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em
Estudos Literários da UNESP/Araraquara**

24 a 27 de outubro de 2017

**Déborah Garson Cabral
Leonardo Vicente Vivaldo
Brunno V. G. Vieira
(Orgs.)**

ISBN online: 978-85-8359-052-1

XVIII Seminário	Araraquara	p. 1- 611	2017

XVIII SEMINÁRIO DE PESQUISA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Realização

Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
GT Teoria da Narrativa (ANPOLL)
Grupo de pesquisa GEN ï Grupo de Estudos da Narrativa

Comissão Organizadora

Brunno Vinicius Gonçalves Vieira
João Batista Toledo Prado
Aparecido Donizete Rossi
Fernando Brandão dos Santos
Juliana Santini
Luiz Gonzaga Marchezan
Déborah Garson Cabral (discente)
Leonardo Vicente Vivaldo (discente)

Comitê Científico

Alvaro Luiz Hattner (IBILCE/UNESP)
Ana Cláudia Romano Ribeiro (UNIFESP)
Benedito Antunes (FCLAS/UNESP)
Cleide Rapucci (FCLAS/UNESP)
Gisele Frighetto (UFSCAR)
Júlio Cezar Bastoni da Silva (UFSCAR)
Pablo Simpson Kilzer Amorim (IBILCE/UNESP)
Susanna Busato (IBILCE/UNESP)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
Leonardo Tonus (Université Paris-Sorbonne, França)
Luiz Gonzaga Marchezan (FCL-UNESP)
Maria Cecília Colombani (Un. de Morón, Argentina)
Maria de Fátima Sousa e Silva (Un. de Coimbra, Portugal)
Mariângela Alonso (UENP/PR)
Roberto Acízelo de Souza (UERJ)
Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (UFMG)

Comissão de Trabalho

Brunno Vinicius Gonçalves Vieira
Déborah Garson Cabral (discente)
Leonardo Vicente Vivaldo (discente)

Editoração

Déborah Garson Cabral
Vivian Gregores Carneiro Leão Simões

Prezados participantes,

Damos as boas-vindas a todos que atenderam às chamadas do evento, mas também aos conferencistas e debatedores de projetos que aceitaram nosso convite para participar deste XVIII Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Como tem ocorrido desde 2015, este ano é aquele intervalar, cujo seminário não se erige sobre um tema comum relacionado a uma linha de pesquisa específica, mas abre espaço para divulgação e debate de trabalhos em desenvolvimento no programa e, para tanto focaliza a interlocução que nos privilegia com renomados pesquisadores de universidades estrangeiras e brasileiras.

No último quadriênio 2013-2016, nosso programa recebeu uma excelente avaliação da CAPES, passando ao quesito 6, patamar buscado árdua e incessantemente por docentes e discentes do programa há quase duas décadas. O trabalho conjunto de todos os alunos e professores, portanto, é merecedor de reconhecimento e a realização deste evento também propicia uma ocasião para comemorarmos essa conquista e fortalecermos ainda mais os projetos e as linhas de pesquisa do programa.

Como uma forma de valorizar o trabalho de todos os envolvidos, creio que vale a pena transcrever o parecer final da Comissão de Avaliação da CAPES sobre o trabalho do último quadriênio:

"O Programa de Estudos Literários da UNESP/Araraquara demonstrou, no quadriênio, consistência estrutural e desempenho que excede os parâmetros exigidos pela Área para um programa nota 6. Sua proposta é coerente e adequada, o corpo docente é altamente qualificado e reconhecido na área, caracterizando-se pela ampla circulação nacional e internacional. Do total dos professores permanentes, 97% estiveram diretamente envolvidos em atividades de docência, pesquisa e orientação. Mais de 50% do corpo docente tem pós-doutorado e 02 docentes possuem bolsa de produtividade em pesquisa/CNPq. Os índices de produção intelectual dos docentes permanentes extrapolam os sugeridos pela Área. Com uma mediana acima do que é definido pela Área para um Programa nota 5, sua produção é qualificada (mais de 53% da publicação de artigos de docentes permanentes concentra-se no estrato superior, A1-B2) e bem distribuída, circulando regional, nacional e, também, internacionalmente o que confirma a sua liderança na Área. O mesmo ocorre com a média de produção

discente, que é de 1,76 (muito acima do índice de 0,8 estabelecido como muito bom para a área). O tempo médio de integralização do mestrado é de 25,6 e o do doutorado é de 50 meses. A infraestrutura é adequada para um bom desenvolvimento das atividades de ensino, pesquisa e gestão. O PPG estabelece uma relação direta com a educação básica, concretizada através de iniciativas e projetos que atuam de maneira efetiva e concreta na escola. A nucleação regional e nacional é diferenciada, pautando-se pela formação de mestres (84) e doutores (49) no quadriênio, além de 22 doutorados-sanduíche realizados fora do Brasil com bolsa PDSE da CAPES e de outras agências. Há convênios nacionais e internacionais ativos, com reciprocidade, envolvendo docentes e discentes. A visibilidade, a importância e o reconhecimento do Programa na Área são concretizados, principalmente, por meio da significativa quantidade e qualidade de suas publicações. Pelas razões aqui sintetizadas, recomenda-se a ascensão do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UNESP/Araraquara para a nota 6."

Destacando a qualidade da produção do corpo discente e docente, a expressiva formação de mestres e doutores e os inúmeros intercâmbios internacionais e nacionais que levaram nossas pesquisas mundo afora, esse parecer nos dá a sensação de dever cumprido dado o investimento igualmente expressivo que recebemos de agências financiadoras como CAPES, CNPq e FAPESP, bem como da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da UNESP, instituições a quem agradecemos o apoio financeiro e que esperamos não sejam sucateadas neste momento de crise institucional, moral e financeira vivenciado e enfrentado cotidianamente por todos nós.

Diante desse parecer, agradecemos igualmente a todos os docentes em nome da nossa ex-coordenadora Profa. Dra. Juliana Santini que esteve na coordenação do programa entre os anos de 2013 e 2016, e ao corpo discente em nome do Prof. Dr. Marco Aurélio Rodrigues, doutorado nesse quadriênio em regime de co-tutela com a Universidade de Coimbra e que colaborou com o preenchimento da Plataforma Sucupira ao fim de 2015 e 2016. No caso específico da organização deste evento, não poderíamos deixar de agradecer também a acolhida receptiva do Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos e de toda a comissão organizadora da XVIII Semana de Estudos Clássicos que se dispuseram a compartilhar alguns momentos de sua programação com nosso XVIII Seminário e o apoio da PROPG/UNESP.

Celebremos o nosso passado recente e estejamos empenhados em nos desenvolver ainda mais neste quadriênio que neste ano se inicia, são estes os votos de felicitações e de esperança com os quais abrimos este evento.

Brunno V. G. Vieira

p/ Comissão Organizadora do XVIII Seminário

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	5
COMUNICAÇÕES	9
DEBATES DE PROJETOS DE PESQUISA	334
ÍNDICE DE AUTORES	607

COMUNICAÇÕES

DESSACRALIZAÇÃO E PRESENÇA DO MITO DA *FEMME FATALE* NA MODERNIDADE.

ANDRESSA CRISTINA DE OLIVEIRA

andressac@fclar.unesp.br

FCLAr/UNESP

Resumo: A retomada do mito da *femme fatale*, notadamente o de Salomé, retratado primeiramente nos evangelhos de São Marcos, São Mateus e São Lucas, fez escola na modernidade do século XIX e, sobretudo, durante o Simbolismo francês. As narrações bíblicas, absolutamente concisas, referem-se a Salomé como uma mera extensão de sua mãe, seu objeto de vingança contra o profeta João Batista. E ela assim permanecerá até o século XIX, quando, captada pelas mãos dos artistas românticos, decadentistas e simbolistas, a princesa finalmente adquire autonomia, desvencilhando-se da sombra de sua mãe. Vê-se que, Salomé, que até então havia sido apresentada como mero apêndice de sua mãe, Herodíade, aparece, no final do século XIX, como a grande personificação da alma perversa, assumindo o papel que outrora pertencera a mulheres míticas como Cleópatra e Helena. No decorrer da história das artes, foram inúmeras as retomadas do mito de Salomé. Maurice Kraft chegou a contar, em 1912, 2789 obras que tratavam do tema. Salomé tornou-se a grande musa dos artistas românticos tardios e, sobretudo, dos decadentistas e simbolistas, inspirando poetas, prosadores, músicos e pintores de toda a Europa. Retratada nas telas de Gustave Moreau e Henry Regnault, nas obras de Aubrey Bearsdley, na música de Richard Strauss e de Jules Massenet, bem como nas obras literárias de Heinrich Heine, Théodore de Banville, Gustave Flaubert, Stéphane Mallarmé, Jules Laforgue, Oscar Wilde, Apollinaire, entre tantos outros, essa mulher fatal remodelada vem representar a essência da transgressão na modernidade: a linguagem, a temática, a atitude do artista em relação à sua própria produção. Dessa forma, pretende-se, aqui, realizar a abordagem e demonstrar a presença deste mito tanto na pintura, quanto na literatura e na música entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX.

Palavras-chaves: *Femme fatale*, mito, modernidade, literatura, pintura, música.

A retomada do mito da *femme fatale*, notadamente o de Salomé, retratado primeiramente nos evangelhos de São Marcos, São Mateus e São Lucas, fez escola na modernidade dos século XIX e, sobretudo, durante o Simbolismo francês. Salomé, que até então havia sido apresentada como mero apêndice de sua mãe, Herodíade, aparece, no final do século XIX, como a grande personificação da alma perversa, assumindo o papel que outrora pertencera a mulheres míticas como Cleópatra e Helena. Retratada nas telas de Gustave Moreau e Henry Regnault, nas obras de Aubrey Bearsdley, na música de Richard Strauss e de Jules Massenet, bem como nas obras literárias de Heinrich Heine, Théodore de Banville, Gustave Flaubert, Stéphane Mallarmé, Jules Laforgue, Oscar Wilde, Apollinaire, entre tantos outros, essa mulher fatal remodelada vem representar a essência da transgressão na modernidade: a linguagem, a temática, a atitude do artista em relação à sua própria produção. Dessa forma,

pretende-se, aqui, realizar a abordagem e demonstrar a presença deste mito tanto na pintura, quanto na literatura e na música entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX.

Primeiramente retratado no Novo Testamento da Bíblia Sagrada, o mito de Salomé aparece no capítulo XIV do ãEvangelho de São Mateus e no capítulo VI do ãEvangelho de São Marcos: Herodes, rei da Galileia, é casado com Herodíade, que anteriormente havia sido esposa de seu falecido irmão, Felipe. Tal casamento é publicamente desaprovado pelo profeta João Batista, homem santo e aclamado pelo povo, que alega ver nessa união uma relação pecaminosa, incestuosa, imoral.

Ao notar que as pregações de João Batista pelo deserto se tornavam cada vez mais nocivas a seu governo, a pedido de Herodíade, Herodes decide prender o profeta. No entanto, chegando o dia de seu aniversário, Herodes oferece um banquete aos nobres. Durante o evento, Salomé, filha de Herodíade e Felipe, dança para os convidados, encantando, sobretudo, o anfitrião. Enfeitiçado pelo número, Herodes concede um pedido à moça, sob o juramento de que daria a ela o que quer que pedisse. Salomé decide, então, consultar sua mãe e, acatando sua sugestão, ordena ao rei que lhe tragam a cabeça de João Batista. Tendo feito o juramento, o rei se viu obrigado a cumprir sua palavra e, alguns instantes mais tarde, um servo invade o salão com a cabeça de João Batista em uma bandeja.

As duas narrações bíblicas, absolutamente concisas, referem-se à Salomé como uma mera extensão de sua mãe, como seu objeto de vingança contra o profeta João Batista. E ela assim permanecerá até o século XIX, quando, captada pelas mãos dos artistas românticos, decadentistas e simbolistas, a princesa finalmente adquire autonomia, desvencilhando-se da sombra de sua mãe.

No decorrer da história das artes, foram inúmeras as retomadas do mito de Salomé. Maurice Kraft chegou a contar, em 1912, 2789 obras que tratavam do tema. Salomé tornou-se a grande musa dos artistas românticos tardios e, sobretudo, dos decadentistas e simbolistas, inspirando poetas, prosadores, músicos e pintores de toda a Europa e assumindo de maneira efetiva e com força inquestionável o papel da *anima* perversa, que outrora pertencera à Cleópatra, Helena e à Esfinge.

A partir da década de 1880, no entanto, o mito passou a sofrer uma notável metamorfose: Herodíade, que até então havia reinado na história e na preferência dos artistas como a verdadeira *anima* perversa do mito, cede espaço para o florescimento de

uma Salomé de beleza virginal e arrebatadora, a quem o título de *femme fatale* havia sido negado ã injustamente ã por séculos. Para Oliveira (2005, p. 76):

Nas realizações do século XIX, observamos que sob o nome de Herodias ou Herodiade, há uma fusão entre a figura da mãe e a da filha. É o caso das três adaptações mais conhecidas que precederam a de Flaubert: um poema de Heinrich Heine, que está na obra *Atta Troll* (publicado na Alemanha em 1841 e disponível em tradução francesa em 1847), o soneto de Théodore de Banville intitulado ãHérodiedeò e publicado em 1857 (com quatro versos de Heine na epígrafe) e o fragmento de Mallarmé publicado em 1869 no *Parnasse Contemporain*. O texto de Flaubert foi escrito em 1876-1877.

O mencionado ãAtta Trollò ã um poema épico satírico escrito em rimas e em primeira pessoa ã, de Heinrich Heine, foi produzido em 1841 e conta a história da busca por Atta Troll, um urso dançante que havia fugido de seu proprietário. Valendo-se da tradição popular, Heine descreve uma passagem em que três *femmes fatales* desfilam fantasmagoricamente diante dos olhos do narrador. Dentre elas está Herodiade, representada como uma mulher caprichosa e desiludida, que teria agido sob a influência de uma paixão não correspondida por João Batista:

*Tinha muita raiva dele,
E fez matá-lo a amante?
Mas por que sua cabeça,
Quando viu à sua frente,*

*Gritou, chorou, angustiada,
Como se o amor matasse-a
Louca de amor! Que pleonasmo!
Já o amor não é demência?*

*Levanta-se à noite, e sai
À caça e junto carrega
A cabeça decepada:
Que então (vontade cega
Feminina!), com risadas
Juvenis, atira ao ar
Como bola e à bacia
Deixa sozinha voltar.
(HEINE, apud PRAZ, 1996)*

De acordo com Praz (1996, p. 276), a Herodiade heineana influenciou inegavelmente os artistas europeus ã sobretudo os franceses ã da segunda metade do século XIX.

Uma das mais emblemáticas retomadas do mito de Salomé na poesia simbolista francesa foi o poema dramático *Hérodiade*, de Stéphane Mallarmé. Nesta obra, primeiramente publicada nas páginas do *Parnasse contemporain* em 1869, o poeta hermético, ao erigir sua musa, edifica a sua estética, que primará pela desconcretização, pela anulação de tudo o que remeta a esse mundo com o intuito de purificar a linguagem e assim transformar o espaço poético em espaço sagrado, por meio do qual o Cosmos se abre ao leitor. Em razão disso, *Hérodiade* (que é, em verdade, Salomé), submersa em *ennui*, aparece como um ente evanescente, (não sombra de uma princesa), casta, de cabelos cintilantes e claros, que assume um amor penoso pela castidade e se fecha em si à espera de alguma coisa desconhecida, anunciando, nesse movimento, a incipiente recusa recíproca entre a sociedade – capitalista, consumista, filisteia – e o artista simbolista – bem como a sua produção, iniciando o que posteriormente ficou conhecido como crise da representação – que sustentou a produção da geração de 1880:

Eu adoro o horror de ser virgem e amo
O pavor com que, de meus cabelos, me inflamo
Para à noite, em meu leito retirada, réptil,
Inviolada, sentir na minha carne inútil
O frio de tua palidez de claridade [...].
(MALLARMÉ, 1998, p. 88, tradução nossa)¹

Cerca de uma década depois de Mallarmé tornar pública sua gélida musa, Gustave Flaubert oferece ao público seu conto *Hérodias* (1877), obra em que o autor empreende uma espécie de complementação dos evangelhos. Através de uma escrita meticulosamente planejada, Flaubert revisita o mito de Salomé realizando uma reconstrução rigorosa dos evangelhos, de modo que o texto se configure como uma espécie de conto detalhado das glosas bíblicas, um quase documentário relatado em um realismo poético típico do estilo flaubertiano, que narra o cenário e os eventos que envolvem a morte de São João Batista (Iokanaan).

Aqui, Salomé é novamente representada como um apêndice de sua mãe, agindo de maneira inconsciente – e sendo por isso, mais uma vez, absolvida – do mal que causa. Não é a filha, e sim a mãe, a grande arquiteta de todo o drama. Sua inocência pode ser atestada a partir do trecho abaixo, em que vemos retratado o momento em que a princesa havia terminado sua dança e viria exigir seu prêmio:

¹ *J'aime l'horreur d'être vierge et je veux/Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux/ Pour, le soir, retirée en ma couche, reptile,/Inviolé, sentir en la chair inutile/Le froid scintillement de ta pâle clarté.*

Um estalar de dedos ouviu-se na tribuna. Ela subiu até ali, reapareceu; e, **ceceando um pouco**, pronunciou estas palavras, com **ar infantil**:

- Quero que dê, num prato, a cabeça... ã **tinha esquecido o nome, mas prosseguiu, sorrindo** - ... a cabeça de Iokanaan! (FLAUBERT, 2004, p. 130, grifos nossos)

Todo o gosto simbolista pelo exótico (neste caso, o Oriente) e pelas pedrarias, tão bem representado nas telas de Gustave Moreau, está anunciado na princesa-odalisca de Flaubert, que, além de ornamentada, era detentora de algo sobre o que os artistas *fin-de-siècle* se dedicaram com afinco: a virgindade, isto é, *a pureza*.

Os incursos simbolistas pelo mito de Salomé parecem encontrar no amálgama das Herodíades heineana, mallarmeana e flaubertiana a matriz para o desenvolvimento de suas próprias musas. De acordo com Gomes (2009, p. 69), a retomada do mito de Salomé no período simbolista representou a fuga do poeta através da imagem transgressora da musa:

Essas glosas dos textos bíblicos, ao realçarem a sexualidade e o desejo de satisfazer a angústia reprimida por uma sociedade castradora, acabam por sobrevalorizar Salomé, fazendo dela verdadeiro *topus* do fim-do-século: ãmediante um ato de franca amoralidade, um crime espiritual ou físico, **a dançarina transforma-se num ícone, num catalisador, num alter-ego de diferentes artistas que projetam nela a insatisfação ou a sensação de mal-estar experimentado pelo decadente mundo em que viviam** (1918, p. 52, grifos nossos).

Dentre os diversos autores que retrataram a história da princesa odalisca no *fin-de-siècle* parisiense, dois deles apresentam-se particularmente influenciados pela representação irônica da musa, inserindo-se assim na ãlinhagemõ iniciada por Heine: são eles Jules Laforgue e Oscar Wilde.

A Salomé de Laforgue ã que aparecera em uma novela de mesmo nome na obra *Moralités Légendaires*, publicada nas revistas *La Vogue* em 1886 e *Revue Indépendante* em 1887 em nova versão ã é representada de maneira irônica, caricatural e mesmo um tanto infantil. A versão abordada pelo autor se configura em uma verdadeira paródia ao mito bíblico: em uma inversão semântica, Salomé joga a cabeça de Iaokannan no mar, cai da janela e se esfacela nos rochedos, tornando-se vítima de sua própria vítima.

A versão apresentada pelo irlandês Oscar Wilde da princesa-odalisca, apresenta-se menos ãparódicaõ do que a de Laforgue e não deixa a desejar quanto ao caráter caricatural e jocoso da musa. A peça, um drama em um ato publicado em 1893 levando o nome da princesa, apresenta uma Salomé caprichosa e infantil, cuja paixão (casta e

carnal ao mesmo tempo) despertada pelo profeta a conduz à loucura e, em seguida à morte. Seu gesto passional vingativo, resultante do desamor, muito se assemelha aos passos da Herodiade heineana, que se deleita com a cabeça cortada daquele que a desprezou. Após o episódio nefasto da degolação do profeta, tendo em suas mãos a cabeça ensanguentada do santo homem, Salomé enuncia:

Ah! eu beijei tua boca, Iokanaan, eu beijei tua boca. Havia um amargo sabor nos teus lábios. Seria o sabor do sangue? é Mas, talvez seja o amor do amor. Dizem que o amor tem um sabor amargo... Mas, que importa? Que importa? Eu beijei tua boca, Iokanaan, eu beijei tua boca. (WILDE, 1893, p.84, tradução nossa)²

A Salomé de Oscar Wilde influenciou a produção de artistas de diversas categorias. É o caso da ópera homônima de Richard Strauss, cujo texto constitui-se numa tradução quase literal da obra de Wilde. A obra contém um único ato e foi encenada pela primeira vez em Dresden, na Alemanha, em dezembro de 1905, cinco anos após a morte do autor irlandês.

Vale citar ainda, que o compositor francês Jules Massenet também compôs uma ópera intitulada *Hérodiade* no século XIX.

Alguns anos antes, além do poema *Hérodiade*, mencionado anteriormente, Théodore de Banville, no poema *La Danseuse* (1870), retrata uma Salomé de cabelos esparsos e semblante jocoso, irônico e comprazido, e portando o já mencionado caráter, a um só tempo, inocente e fatal, que por sua vez parece mesclar aspectos da Salomé flaubertiana e da Herodiade heineana:

Pois vós amastes ingenuamente
Os brinquedos flamejantes e as cabeças cortadas.³

Vale lembrar que Banville dedica seu poema ao pintor Henry Regnault, que elabora a representação pictórica da musa no aclamado quadro a óleo *Salomé* (1870), exposto no Salão de 1870. Nessa obra, deparamo-nos com a figura de uma mulher de pele muito clara e cabelos cacheados, negros, caídos ao ombro, sentada sobre um baú, com vestimenta amarela, leve, transparente e sensual, com semblante lânguido, jocoso, comprazido, trazendo ao colo uma bacia e um gládio.

² *¶ Ah ! j'ai baisé ta bouche, Iokanaan, j'ai baisé ta bouche. Il y avait une âcre saveur sur tes lèvres. ôtais-ce la saveur du sang ?... Mais, peut-être est-ce la saveur de l'amour. On dit que l'amour a une âcre saveur... Mais, qu'importe ? Qu'importe ? J'ai baisé ta bouche, Iokanaan, j'ai baisé ta bouche. ¶*
³ *¶ (...) Car vous avez aimé naïvement/ Les joujoux flamboyants et les têtes coupés. ¶*

Assim, além das retomadas do mito de Salomé na poesia, na prosa, no teatro, na ópera e na música, o assunto gerou interesse também entre pintores que viviam e produziam em Paris. Dentre elas, talvez as mais notáveis sejam o quadro a óleo *Salomé* e a aquarela *L'Apparition*, ambas de Gustave Moureau, expostas no Salão de Paris de 1876. As obras representavam tão bem a Salomé idealizada pelos artistas da época que Huysmans não hesitou em tecer sobre elas um longo comentário no seu estranho romance *À Rebours*, a *“bíblia decadentista”*, dada a sua importância para o período, de modo que as obras se unissem ao cânone salomeico Heine-Mallarmé-Flaubert que servira de motivo aos artistas posteriores:

No odor perverso dos incensos, na atmosfera superaquecida dessa igreja, Salomé, o braço direito estendido num gesto de comando, o esquerdo dobrado segurando um grande lótus à altura do rosto, avança lentamente nas pontas dos pés, aos acordes de uma guitarra cujas cordas são feridas por uma mulher agachada.

A face recolhida numa expressão solene, quase augusta, dá ela início à lúbrica dança que deve acordar os sentidos entorpecidos do velho Herodes; seus seios ondulam e, roçados pelos colares que turbilhonam, ficam de bicos eretos; sobre a pele úmida, os diamantes presos cintilam; seus braceletes, seus cintos, seus anéis, lançam faúlhas; sobre a túnica triunfal, recamada de pérolas, ornada com ramagens de prata, guarnecida de palhetas de ouro, a couraça de ourivesaria em que cada malha é uma pedra entra em combustão [é].ò (HUYSMANS, 2011, p. 119-120)

Considerações finais

O percurso que nos trouxe até aqui permitiu fazer com que construíssemos um breve panorama da retomada do mito judaico-cristão de Salomé na literatura do final do século XIX. Dos evangelhos até a sua recorrente retomada na Idade Média; daí até o período final do romantismo alemão, e sua subsequente chegada à França, o mito sofreu diversas modificações e fez escola no período simbolista francês.

Primeiramente retratada como um mero apêndice de sua mãe, Herodiade - detentora de uma índole perversa, tão bem representada nas páginas do célebre conto flaubertiano *Herodias* -, Salomé é captada e remodelada pelo imaginário simbolista, que conferiu à moça, após tantos séculos, um estatuto próprio que a desvinculasse de sua progenitora. Os artistas finiseculares parisienses proporcionaram à dançarina o espaço ideal para que finalmente pudesse se apresentar como uma mulher que era: ativa, sensual, instintiva, de temperamento selvagem.

O Simbolismo francês, que brotou com uma *fleur malade* no ideário de seus compactuadores, trouxe em seu cerne a transgressão, realizada a partir da ruptura definitiva com os valores tradicionais, elegendo como sua musa uma princesa-odalisca, a encarnação da beleza maldita, que traz em sua essência a contravenção. Com Salomé o simbolismo reafirma a postura de combate, de luta pela libertação da poesia e da arte. O mito de Salomé reaparece, no cenário simbolista francês como a representação ã isto é: a metaforização ã do poeta (artista) maldito, que se vê reprimido e marginalizado por uma sociedade castradora, e que, fazendo justiça à princesa, faz justiça à sua própria classe.

ANEXOS E FIGURAS:

Ópera ãHérodiade de Jules Massenet :

<https://www.youtube.com/watch?v=l77LDd9JlCI>

Ópera ãSalomé, de Richard Strauss:

<https://www.youtube.com/watch?v=kInyoCPyFb0>



Figura 1 ï *Salomé dansant devant Hérodes*, Gustave Moreau, 1876.

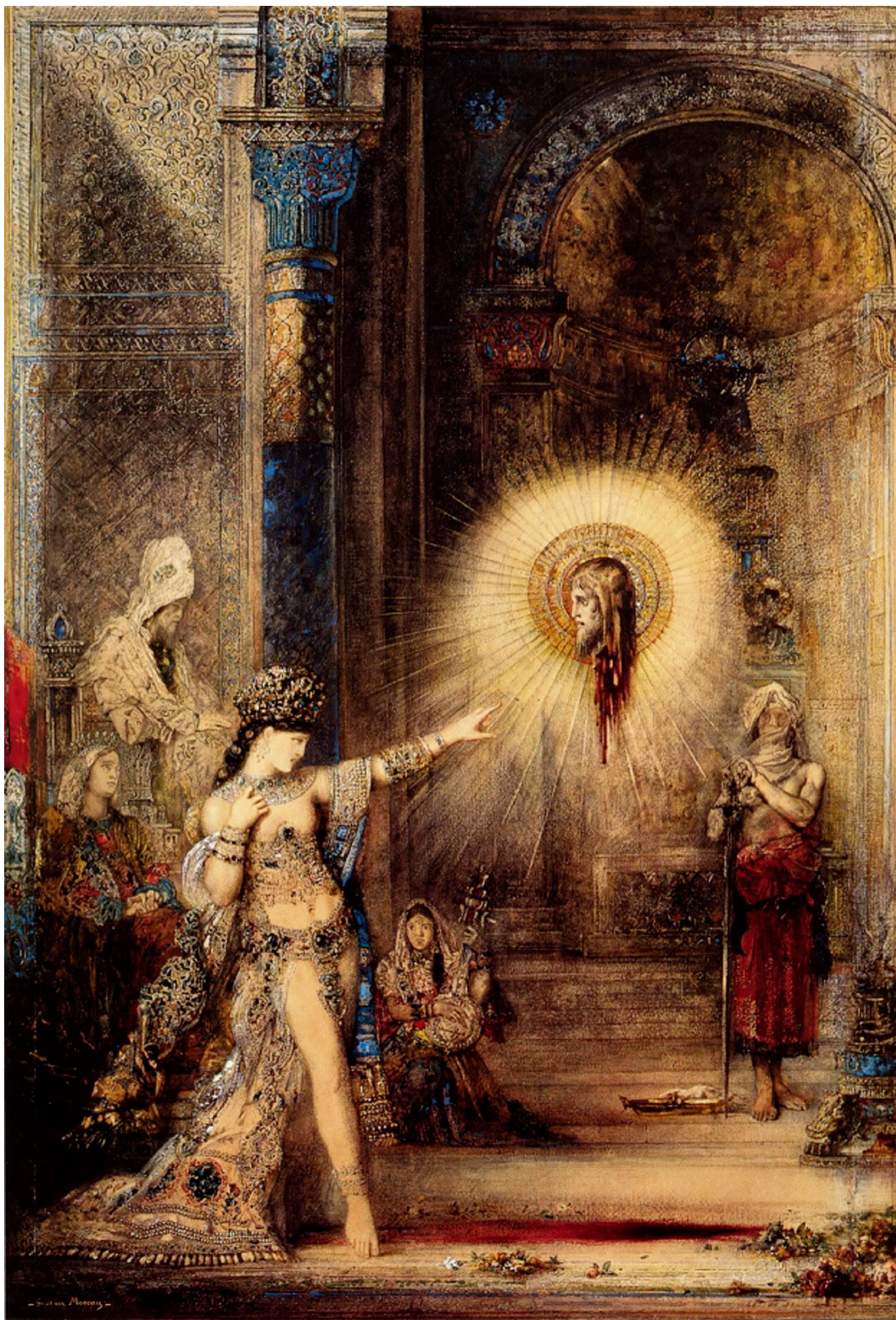


Figura 2 ĩ *L'Apparition*, Gustave Moreau, 1876



Figura 3 ï *Salomé* (1870), de Henri Regnault



Figura 4 - *Salome With the Head of John the Baptist* (1893) i Aubrey Beardsley

REFERÊNCIAS:

BALAKIAN, A. **O simbolismo**. Tradução de José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva, 1967.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Tradução de Antônio Pereira de Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora Paulus, 2002.

FLAUBERT, G. **Três contos**. Tradução de Milton Hatoum e Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

GOMES, A. C. **O simbolismo**. São Paulo: Editora Ática, 2009.

HUYSMANS, J.-K. **Às avessas**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MALLARMÉ, S. **Oeuvres complètes**. Org. Bertrand Marchal. Paris: Editions Gallimard, 1998.

OLIVEIRA, A. C. **Revelações da modernidade: uma leitura paródica, irônica e poética das novelas de Jules Laforgue**. Tese de Doutorado. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/UNESP Campus de Araraquara. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara, São Paulo. Brasil. 2007.

PRAZ, M. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Ed. UNICAMP, 1996.

WILDE, O. **Salomé**. Tradução de João do Rio. São Paulo: Editora Scipione, 1993.

IDAS E VINDAS DAS CONCEPÇÕES PRÉ-ROMÂNTICAS DO GÊNIO

DANIEL MORAES GREGORES (M - CNPq)

daniel_gregores@hotmail.com

Prof.^a Dr.^a Karin Volobuef (Or.)

FCLAr/UNESP

Resumo: É no romance *Lebensansichten des Katers Murr*, do autor alemão E. T. A. Hoffmann, que encontramos aquela que é apontada pela maioria dos estudiosos como a caracterização mais completa do personagem Johannes Kreisler. Maestro e compositor de sensibilidade apurada, meio genial meio louco, Kreisler influencia concretamente alguns dos mais importantes nomes do romantismo musical europeu, como Schumann, Brahms e Berlioz, para citar alguns. Para além da questão musical propriamente dita, talvez a confluência de um ideal romântico do gênio em sua caracterização esteja ligada a este fato. No intuito de compreender adequadamente este ideal, o estudo das diferentes percepções acerca do gênio entre fins do século XVII e o começo do século XIX se mostra de particular relevância, pois claramente se podem notar as diferentes tonalidades que o entendimento do conceito adquire em países como a Inglaterra, a França e a Alemanha. Ainda em meio aos ecos da antiguidade clássica no que tange ao gênio, é ao longo deste período histórico que se delineiam mais claramente os traços do gênio que viriam a influenciar de modo determinante o movimento romântico de uma maneira geral. É também nele que começa a amadurecer a reflexão acerca dos desdobramentos de tais considerações para a arte e para a compreensão do papel do artista. Este, cuja ñinvençãoo até então se via restringida pelos grandes modelos e pela natureza, passa a adquirir o poder de efetivamente ñnciaro, numa postura de ousadia frente à natureza e ao paradigma maior do criador para o mundo ocidental: a figura de Deus. Entretanto, é somente por caminhos tortuosos que o gênio chegará, finalmente, em atitude satânica, a ser compreendido como verdadeiro motor da evolução humana. Caminhos que demonstram a resiliência da concepção mimética clássica na arte mas que, por outro lado, apontam para a progressiva e inevitável ruína dos pressupostos da estética do século XVII europeu.

Palavras-chave: Gênio; imaginação; Kreisler; Gato Murr.

Apesar do autor alemão E. T. A. Hoffmann ser mais comumente lembrado no Brasil em função de seus contos fantásticos, a obra de referência de minha pesquisa de mestrado é uma obra sua de caráter diverso. Trata-se do romance **Lebensansichten des Katers Murr**. Nele, encontramos o relato biográfico de um importante personagem no cenário da obra de Hoffmann: o *Kapellmeister* Johannes Kreisler. Este personagem literário ñ maestro e compositor ñ, aparece primeiramente nos escritos de crítica musical do próprio autor alemão, para quem a temática musical era particularmente cara. Prova disso, além de suas obras que abordam mais diretamente o fenômeno musical, é a recorrência de elementos musicais e de sua temática ao longo da obra literária de Hoffmann de uma maneira geral.

Nesse sentido, é digno de nota, ainda, sublinhar a importância histórica de Hoffmann para a crítica musical ocidental. Como aponta Vermes (2007, p.14), ele é um dos principais responsáveis pela mudança significativa pela qual a crítica musical passa na virada do século XIX, e influencia diretamente, por exemplo, a produção crítica de Robert Schumann (1810-1856):

Um dos principais artífices dessa mudança é Hoffmann, e Schumann será um de seus seguidores, numa crítica expressa como literatura e empenhada em defender a música do filistinismo burguês, amparada na linhagem musical dos grandes mestres do passado e projetada para o futuro na defesa dos compositores da nova escola romântica.

Antes de se tornar mais propriamente um autor de literatura, Hoffmann é músico e crítico musical. De modo que muitas das obras do início de sua carreira se encontram, como aponta Kawano (2012, p.108), num registro intermediário entre o literário e o crítico. Segundo Volobuef (2004, p.28): “Esse tipo de obra predomina no início da carreira literária de Hoffmann e, no fundo, representa sua transformação de crítico musical em literato.”

Se na obra literária de Hoffmann a música se encontra fortemente presente, é possível observar o movimento inverso no Romantismo musical como um todo. Os compositores passam a ser em grande medida influenciados pela literatura, e a música, em termos estéticos, deixa de ter um valor em si, a chamada “música pura”, e se encaminha para a tendência descritiva enquanto música programática:

As próprias obras musicais se enchem de intenções descritas de ordem puramente literária. Já Beethoven, na terceira fase da obra dele, dera significação filosófica aos temas que inventava. Agora os românticos acham que a música por si só pode descrever tudo pormenorizadamente. E é com essas intenções descritivas que criam formas novas e fazem a técnica musical evoluir. (ANDRADE, 1976, p.144)

Neste terreno de influências, a produção literária de Hoffmann ocupa papel de destaque, como atestam, por exemplo, as óperas *Tannhäuser* (1845), de Richard Wagner, *O Quebra-nozes* (1892), de Tchaikovsky e *Os contos de Hoffmann* (1881), de Jacques Offenbach. E é ainda em terreno dessa influência que pode ser observado um aspecto comportamental curioso:

Berlioz chega a *inventar* uma vida mais trágica pra si mesmo. Dignifica-se os defeitos físicos (“Rigoletto”, “Mula di Portici”) e as transviadas, as tuberculosas, as esquisitas (“Traviata”, “Salomé”),

„Dalila, Melisanda). As vidas são aventuras e anormais (Beethoven surdo; Liszt místico amoroso; Chopin tuberculoso; Schumann louco; Paganini, diz-que tinha parte com o diabo...; Wagner se especializa em gostar das esposas dos amigos íntimos...). (ANDRADE, 1976, p.137)

A própria vida dos compositores românticos passa a estar imbuída de maior „literariedade“, entendida aqui pelo viés de peripécias e do cultivo da dor. E, a exemplo desse fenômeno, a influência concreta do personagem literário de Hoffmann, Johannes Kreisler, para o contexto do século XIX europeu, se mostra particularmente curiosa e digna de atenção. É o que se pode observar, por exemplo, na identificação de dois dos maiores expoentes do virtuosismo instrumental da época, Paganini e Liszt, com o personagem hoffmanniano. Mas também no caso de Mahler, maestro „reencarnação do *„Kapellmeister Kreisler“* do personagem fantástico do romântico E. T. A. Hoffmann. (CARPEAUX, 2001, p.376). Além, é claro, de Schumann e sua *Kreisleriana*. „Kreisler“ é, ainda, o pseudônimo escolhido por Brahms para assinar suas obras de juventude. Mais uma vez relata Carpeaux (2001, p.216):

Um personagem de Hoffmann, o fantástico músico Kreisler, meio genial e meio louco, influenciou profundamente o comportamento humano e artístico de Berlioz, Schumann, Wagner, do jovem Brahms, de Hugo Wolf e Mahler. O personagem Kreisler forneceu aos biógrafos de Beethoven e para a lenda em torno do mestre surdo alguns traços característicos. Enfim, os contemporâneos acreditavam reconhecer o próprio Kreisler em Paganini.

Essa influência, este fenômeno de natureza mais propriamente sociológica, é que desperta minha atenção e, na tentativa de melhor compreendê-lo, trago à tona uma hipótese de trabalho: talvez mais do que o personagem literário em si, a confluência de um ideal de época em sua caracterização seja de contribuição fundamental para tal fenômeno. Suspeita-se que esse ideal seja o do indivíduo genial, o „gênio“, propriamente dito. Como Kreisler personifica, no contexto do século XIX europeu, um ideal de gênio romântico? Essa é a questão que se coloca e, de modo a pôr à prova a hipótese de trabalho levantada, é essencial buscar empreender uma melhor compreensão do ideal do gênio.

Para tanto, o recorte histórico estabelecido abarca o período compreendido entre fins do século XVII e princípios do século XIX na Europa, no qual é de interesse o entendimento e compreensão de pensadores e expoentes de Inglaterra, França e

Alemanha quando da questão do gênio e suas consequências para a compreensão da arte e do papel do artista.

Nesse sentido, é de fundamental importância a contribuição clássica para a discussão e reflexão posterior acerca do gênio. E o primeiro aspecto digno de menção diz respeito à compreensão da arte enquanto *mimesis*.

A arte, para o idealismo metafísico platônico, é cópia da cópia, e é por isso digna de repreensão, e, assim como ela, também o é o conceito de imaginação. No que lhe diz respeito, é possível distinguir na doutrina platônica, como aponta Dobránszky (1992, p. 27), a *mimesis eikastiké*, cuja ocupação seria a reprodução do conteúdo da realidade sensível, ou seja, a produção de imagens semelhantes ao modelo concreto, e a *mimesis phantastiké*, ocupada com a produção de imagens resultantes da impressão (*phantasma*) sem semelhança com o modelo concreto original. Pertencente ao nível dos *phantasmata*, oposta à arte representativa, esse tipo de representação, na esteira da condenação à arte, sente ainda mais o peso da repreensão platônica, que terá consequências quando da apreciação posterior do valor da imaginação: “Tal condenação acompanhará como uma sombra o conceito de imaginação nas teorias da arte identificadas com a imitação e dará origem à oposição, nos séculos XVII e XVIII, entre *imaginação e razão*, *imaginação e julgamento*.” (DOBRÁNSZKY, 1992, p. 28).

Esta distinção traz ainda outro desdobramento para a apreciação posterior do conceito: o termo “imaginação” passa a comportar ambos os sentidos. Como ainda aponta Dobránszky (1992, p.28), “isso explica, em parte, o posterior emprego permutável de *imaginação* e *fantasia*.” Quando, por um lado, houve a associação da imaginação com a arte representativa, colocando em relevo seu sentido enquanto *eikasia*, não existe tensão no âmbito da teoria mimética da arte. Quando, por outro lado, tomada enquanto *phantasia*, a imaginação contrasta com a própria concepção de imitação e daí a necessidade da ênfase em seu controle por meio da razão, como se verificará na interpretação mais restritiva do Classicismo.

No entanto, foi também o pensamento platônico que permitiu posteriormente, de alguma forma, a resistência da imaginação em face da tutela da razão. “No *Timeu* e no *Fedro*, as fantasias e imagens se apresentam como inspiração insuflada no homem pela divindade, como meio para uma função mental mais elevada do poeta, do profeta e do amante.” (DOBRÁNSZKY, 1992, p. 29). Essa visão se encontra na origem das alusões e metáforas do gênio possuído por um “furor poético” nos séculos XVII e XVIII.

Exterior ao artista, enquanto dádiva, possessão, inspiração divina, este entendimento está próximo de duas importantes noções da Antiguidade para a compreensão do gênio.

A primeira delas é o termo latino *genius* que estava ligado à religião romana de maneira estreita, segundo a qual não *genius* era um *numen*, um espírito que, vivendo junto do homem ao qual estava ligado, dava-lhe poder gerador, ligando-se ao *lectus genialis*, o leito matrimonial^o (PRADO, 2007, p. 73). Temos, em moldes gerais, a concepção de uma divindade tutelar, de um espírito protetor^o, que nos impele à ação, concepção que é próxima de outra noção da Antiguidade relevante para a compreensão do gênio: o *daímon*.

Segundo Vernant (2008, p. 14), o *daímon* consistiria numa potência divina^o; Burkert (1993, p. 353), por sua vez, fala em um poder oculto^o, em uma força que leva o homem a fazer algo, mas para a qual não pode ser nomeada a origem.^o A atuação dos *daímones* aparece caracterizada mesmo pelo fato de sua identificação, sua origem, em oposição aos deuses visíveis^o gregos, não ser possível: Nem em toda a ação pode ser descoberto o deus por ela responsável. *Daímon* é o rosto oculto da ação divina.^o (BURKERT, 1993, p. 353).

Para o pensamento religioso grego, segunda a formulação de Platão, o *daímon* ocupa um papel de intermediário entre o humano e o divino:

Mais uma vez, foi Platão quem forneceu a ideia fundamental. No seu *Simpósio*, a sacerdotisa Diotima apresenta Eros como um ser que não é deus nem mortal, mas algo intermediário, um *daímon*. Tal é a natureza dos *daímones*: eles estão entre os deuses e os homens, são intérpretes e transportadores^o que levam as mensagens e as oferendas dos homens aos deuses e as dos deuses até aos homens, de um lado, preces e oferendas e, do outro, ordens e recompensas. Toda a arte dos videntes e dos sacerdotes tem a ver na verdade com os *daímones*. (BURKERT, 1993, p. 624)

Ao pensar a relação que se pode estabelecer entre o vocábulo grego e o vocábulo latino, muitos autores, como Zilsel (1993) e Jaffe (1980), entendem se tratar da transposição direta de um vocábulo para o outro. Mas, no terreno da herança clássica para a compreensão do gênio, ao lado do *genius* e do *daímon*, há ainda o termo que parece mais contribuir para o entendimento da noção moderna de gênio: o *ingenium*. Como aponta Prado (2007, p. 74), ele designava as habilidades inatas do indivíduo e nos legou por derivação engenhos^o, engenhosidade^o. Além disso, o talento notável para uma área de atuação específica, próprio da concepção do *ingenium*, é marca bastante presente no entendimento a respeito do gênio nos séculos XVII e XVIII.

De uma maneira geral, nesse caso, a imaginação é associada ao gênio sob a tutela razão, e a explicação do fenômeno do gênio e da especificidade de sua *ânspiração* se mostra indefinida e reduzida a metáforas como *feu celeste*, mas que costumam ser atribuídas de maneira puramente retórica e apagam do gênio qualquer senso do extraordinário. *Fogo celeste* ou *raio luminoso*, esses verdadeiros lugares-comuns da reflexão sobre o gênio e da teoria crítica da arte do século XVII não mais serão suficientes quando do aprofundamento das investigações posteriores do século XVIII. Antes desse momento, contudo, a influência do cartesianismo para o pensamento da época e sua ressonância na crítica artística se faz sentir no estreitamento de suas concepções em regras que se pretendiam derivadas da Razão, assim como na identificação da Verdade com a verdade científica.

Em termos de crítica a este classicismo estreito e das conseqüências para a reflexão em torno da imaginação e do gênio, é de interesse o pensamento na Inglaterra de Samuel Johnson (1709-1784) que se posiciona contrariamente à crítica dogmática e ao postulado das interpretações de Aristóteles pelos teóricos do Classicismo para os quais a arte, assim como a ciência, deveria se ocupar de *leis*, de princípios gerais e imutáveis passíveis de descoberta por meio da Razão. Para Johnson, a tarefa da crítica é *aperfeiçoar a opinião em conhecimento*, discernir princípios fundamentais a partir da verdade da natureza humana. Com ele, a apreciação artística deixa de ter como critério exclusivo as convenções estabelecidas, e passa a se guiar, entre outros elementos, pelo grau em que o poder da imaginação do artista é capaz de *proporcionar um espelho da vida* (o reconhecimento da verdade) e o prazer do novo e da variedade. (DOBRÁNSZKY, 1992, p. 62). Para ele, a verdade, agora associada à verdade da natureza humana, não pode ser alcançada sem que se lance mão da experiência como meio de controle dos impulsos da imaginação. Por influência mesmo do *gênio original* de Shakespeare, Johnson atribui maior valor aos elementos que, mais do que a instrução ou a cultura letrada, se devem à experiência da vida no gênio.

Deixando a Inglaterra em direção à França da primeira metade do século XVIII, é ainda mais forte e presente a restrição e explicação do gênio pelo princípio da Razão. Para esse entendimento, o indivíduo *genial* não possuiria um talento excepcional, mas as mesmas faculdades da razão que todos os outros em um grau mais elevado. Não se trata de uma diferença qualitativa, mas quantitativa.

O século XVIII é responsável, no entanto, por uma mudança paradigmática na compreensão do gênio que é fundamental para seu desenvolvimento posterior. Trata-se

da personificação do conceito de *gênio*. O termo deixa de designar uma qualidade possuída e passa a designar o homem propriamente dito e essas diferentes concepções podem ser percebidas, por exemplo, em usos distintos da língua francesa à época, como aponta Dieckmann (1941, p. 152): *avoir du génie* e *être un génie* ou *un homme de génie*.

Antes, porém, do estabelecimento deste modo de pensar *moderno*, que é um marco importante no percurso histórico da compreensão e entendimento do *gênio*, muitas outras reflexões de natureza diversa tiveram de vir à tona. E um representante dessas reflexões é o filósofo francês Claude Adrien Helvétius (1715-1771). Como diz Dieckmann (1941, p. 157), para Helvétius o *gênio* seria fruto de chance e educação e a explicação para a relativa raridade dos *gênios* estaria na raridade das condições ideais para o desenvolvimento das faculdades humanas. Para ele, a capacidade extraordinária do *gênio* não é uma capacidade inata do indivíduo, mas, sim, resultado de circunstâncias externas.

Digno de nota em sua reflexão seria o fato de conceber a *invenção* como marca predominante do *gênio*. Mas, como esclarece Dobránszky (1992, p. 88), o termo *inventar*, no sentido que lhe é comumente atribuído pelo século XVIII, significa *combinar*, *descobrir* o que já existe. De modo que para Helvétius a *invenção* não seria uma faculdade inventiva, de criação, mas combinativa; e a felicidade em combinações seria devida a fatores e circunstâncias exteriores.

Se retomamos brevemente as discussões da *Querelle des Anciens et des Modernes*, do século XVII francês, temos pelo lado dos partidários dos *anciens*, os *imitadores*, em defesa das regras da arte, estabelecidas como decorrência da Razão e em função da qualidade alcançada pelos mestres antigos, e, pelo lado dos *modernes*, a defesa do artista inventivo, *original*. É importante atentar, contudo, para o fato deste entendimento, diferentemente do entendimento moderno, se referir ao artista que se propõe a imitar a natureza diretamente, ao invés de seguir a linha de imitação dos autores do passado. Tem-se, na realidade, uma concepção de imitação de primeiro ou de segundo grau e uma atitude bastante presa ao postulado das regras da arte, que deixa transparecer uma postura ainda tímida ao se pensar a criação artística. Ou seja, segundo a concepção dos que tomam parte na Querela, a faculdade inventiva do artista *original* permitiria a ele somente a identificação de novas relações na natureza e sua imitação. O uso do termo *criar*, como esclarece Jaffe (1980, p. 583), se encontrava reservado, no campo da crítica literária, à explicação de alguns seres sobrenaturais como, por exemplo, bruxas e fantasmas na obra de Shakespeare ou gigantes na de Rabelais.

Uma postura mais ousada no que tange ao gênio é o que podemos encontrar em um dos precursores de Diderot na França no terreno dessas reflexões. Jean-Baptiste Dubos (1670-1742), o abade Dubos, nos diz Dieckmann (1941, p. 161), compreende o gênio como faculdade inata e não mais como produto das circunstâncias. Para ele, a faculdade da invenção seria a essência do gênio, para quem as regras da arte não seriam uma necessidade.

Ele procura identificar as causas da ãinspiração divinaò, do ãfuror poéticoò, comumente relatado pelos poetas. Seu grande mérito parece estar no questionamento das causas e do desenvolvimento do gênio, mas Dubos, imbuído do espírito da época, parece, ao final, acabar reduzindo o gênio a um talento afortunado de ocorrência em todas as áreas do saber humano. Suas repostas a essas questões acabam por seguir uma tendência a explicações pseudocientíficas e fisiológicas. Explicações como, por exemplo, ãum arranjo feliz dos órgãos do cérebroò ou ãa qualidade do sangueò. Como aponta Jaffe (1980, p. 584), causas físicas, como a natureza ou clima de determinada terra, também facilitariam ou atrapalhariam a manifestação do gênio segundo o entendimento de Dubos.

Não é de fato em suas explicações que residem sua maior contribuição, e o próprio abade parece consciente das limitações de suas respostas. Ele se mostra seguro, porém, quanto à realidade do fenômeno do gênio. E essa mesma certeza encontraremos em Denis Diderot (1713-1784).

Diferentemente dos antecessores franceses, Diderot empreende uma análise subjetiva, pessoal e reflexiva do gênio. Neste sentido, ao invés de uma abordagem exclusivamente em termos de descrição fisiológica, Diderot se encontra claramente vinculado à tendência ao aprofundamento das investigações sobre os processos mentais envolvidos na criação artística ã no funcionamento do pensamento do indivíduo extraordinário.

O interesse proveniente de suas reflexões se justifica pelo fato de Diderot se situar, no que tange ao gênio, nos limites da teoria mimética da arte. A investigação empreendida por Diderot, aponta Dieckmann (1941, p. 164), está preocupada com as faculdades do gênio que envolvem a emoção. Este, por si só, seria um fato mais do que relevante se levarmos em conta que, enquanto partidário dos postulados da Ilustração, Diderot afirma e defende os fundamentos racionalistas da época das Luzes que previam a primazia da razão, dentre os quais a igualdade de todos perante uma Razão universal que, se não impede o reconhecimento do indivíduo diferenciado, o faz somente em se

tratando do possuidor, em grau mais elevado, da mesma faculdade possuída por todos. Em diversos momentos de sua obra, aliás, o *philosophe* deixa transparecer verdadeiro conflito entre estas instâncias diversas de sua natureza, o que caracteriza mesmo certa oscilação e dialética que se manifesta em diferentes momentos de seu pensamento.

No que diz respeito ao gênio, não se trata para Diderot de uma diferença de grau, mas de tipo. E para ele o sentimento do entusiasmo é a marca do gênio tocado pela inspiração. Mas, quanto ao entusiasmo, é digno de nota um esclarecimento. O entendimento desse sentimento, de um modo geral no século XVIII, nos diz Dieckmann (1941, p. 167), deve muito a Shaftesbury (1671-1713). Nele já se encontra presente a associação do entusiasmo (e do gênio por consequência) com a loucura, de modo que o entusiasmo se configuraria como estado patológico. Tal associação marca uma reação contra os fanáticos religiosos que perturbavam a opinião pública nos princípios do século com seus êxtases e curas miraculosas (DIECKMANN, 1941, p. 167), o que justifica a predominância posterior de uma valoração negativa do entusiasmo, em detrimento de sua virtude criativa, e que acaba por contribuir para uma percepção que situa esse aspecto negativo no primeiro plano.

Em alguns momentos, Diderot também apreciará de maneira negativa o entusiasmo. Ainda assim, a importância atribuída às emoções na criação do gênio é digna de destaque em suas reflexões. Como nos diz Dieckmann (1941, p. 169), só as grandes emoções levariam ao extraordinário em arte, da mesma forma que somente o artista ápassionado seria capaz de alcançar nela o mais alto patamar. Essa apreciação das emoções se mostra particularmente interessante no caso do filósofo francês, mas, como no caso do entusiasmo, e marcando o movimento de seu pensamento em diferentes fases de sua vida, a concepção do gênio elevado pela paixão é às vezes abandonada.

No movimento de suas reflexões, Diderot faz uso de elementos apontados de maneira isolada por seus antecessores, mas o faz relacionando-os e deixando transparecer um esforço na busca do que poderia vir a ser uma síntese dos aspectos não-rationais e os mais propriamente racionalistas do gênio. É importante lembrar, porém, que esse movimento de seu pensamento dá margem a concepções que parecem essencialmente opostas em momentos distintos de sua reflexão. Ao invés da noção pouco racionalista e indistinta do *daímon*, por exemplo, caberia à reflexão em torno do gênio, para Diderot, estabelecer claramente a natureza desse instinto por meio de conceitos inteligíveis. Curiosamente, na tentativa de tal empreitada e na dialética de sua

reflexão acerca do gênio, ele se vê às voltas com o que seriam os limites da razão na apreensão do fenômeno do gênio e, ainda que o *philosophe* não se vincule claramente aos desenvolvimentos posteriores da questão do gênio (no caso, o pensamento alemão), sua contribuição, ao se esgueirar pelas brechas da teoria mimética da arte e forçar seus limites, certamente não deve ser desprezada, além de possibilitar em muito a percepção das idas e vindas das concepções pré-românticas do gênio.

Referências bibliográficas

ANDRADE, M. de. **Pequena História da Música**. 7. ed. São Paulo: Martins, 1976.

BURKERT, W. **Religião grega na época clássica e arcaica**. Trad. M. J. Simões Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

CARPEAUX, O. M. **O livro de ouro da história da música: da Idade Média ao século XX**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

DIECKMANN, H. Diderot's Conception of Genius. **Journal of the History of Ideas**, Philadelphia, v. 2, n. 2, p. 151- 182, 1941. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2707111>>. Acesso em 03 jun. 2015.

DOBRÁNSZKY, E. A. **No tear de Palas: imaginação e gênio no séc. XVIII** ã uma introdução. Campinas: Papirus, 1992.

HOFFMANN, E. T. A. **Lebens-Ansichten des Katers Murr: nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in Zufälligen Makulaturblättern**. Köln: Anaconda, 2011.

JAFFE, K. S. The Concept of Genius: Its Changing Role in Eighteenth-Century French Aesthetics. **Journal of the History of Ideas**, Philadelphia, v. 41, n. 4, p. 579-599, out./dez. 1980. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2709275>>. Acesso em 03 jun. 2015.

KAWANO, M.; CARVALHO, B. B. de. E.T.A. Hoffmann e a música instrumental de Beethoven - Apresentação. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 16, p. 108-131, dez. 2012.

PRADO, M. R. do. **Vésper**. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras- UNESP-FLCAr, 2007 (Tese de doutorado ã programa de Estudos Literários).

VERMES, M. **Crítica e criação: um estudo da Kreisleriana Op. 16 de Robert Schumann**. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2007.

VERNANT, J.-P. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VOLOBUEF, K. **E.T.A. Hoffmann e Machado de Assis**: literatura e música. Contexto, Vitória, ano XII, n. 11, 2004.

ZILSEL, E. **Die Entstehung des Geniebegriffes**. Tübingen: Georg Olms Verlag, 1993.

O LEITOR MODELO EM ECO: UM PASSEIO PELO BOSQUE NARRATIVO DE MÃOS DADAS COM O NARRADOR

DEBORAH GARSON CABRAL (D)

debcabral_rp@yahoo.com.br

Prof.^a Dr.^a Claudia Fernanda de Campos Mauro (Or.)
FCLAr/UNESP

Resumo: Este trabalho se propõe a desenvolver um dos principais elementos da narrativa, o leitor. Dentro dos romances de Umberto Eco, é evidente que esse *personagem* é, obrigatoriamente, participante da construção da narrativa. Eco propõe, em seus textos teóricos, a inserção do leitor como pressuposto para a escrita e para a consolidação da intenção do autor em seu texto e, por isso, os estudos sobre os protocolos de leitura e a produção de sentidos dentro do texto (e além dele) são fundamentais. Portanto, através da leitura de sua produção ficcional, é possível encontrar os mecanismos que comprovam sua premissa de que o leitor está no texto. Utilizando, então, três de seus romances, o que a autora desta proposta busca fazer é encontrar a maneira como este leitor caminhará nas linhas do texto, ultrapassando-as, mas ainda dentro dele, adentrando o bosque da ficção de mãos dadas com o narrador, segundo elemento de estudo neste trabalho. O narrador, enquanto Virgílio que acompanha e direciona Dante em sua trajetória pelo Inferno, será o contraponto das narrativas escolhidas, que produzem novos sentidos e contam a história do outro, mas também de si mesmo. Assim, é de extrema importância refletir acerca da transformação do conceito de narrador, desde os primeiros estudos sobre a crítica literária. Em especial, os narradores dos romances de Eco, que, para além de apenas uma narração de fatos ocorridos, propõem um caminhar com, convidando o leitor a adentrar o mundo das palavras e ordená-las na busca de seus possíveis significados. Por isso, também é papel deste estudo traçar um histórico sobre esta temática, vindo de encontro com a contemporaneidade, para dar as mãos, então, aos estudos sobre a literatura de recepção e o papel do leitor no processo de produção de sentido do texto literário. É em parceria com o narrador que o leitor conhecerá os caminhos possíveis da narrativa, fazendo suas escolhas e desbravando novas possibilidades interpretativas.

Palavras-chave: leitor-modelo; narrador; protocolos de leitura; narratologia.

Desde tempos remotos, a arte exprime a atmosfera em que é produzida, expondo à sociedade aquilo que se evidencia dela mesma, de forma a exaltar ou depreciar sua conjuntura. Em se tratando da Antiguidade, por exemplo, nos épicos, exaltava-se a história de um herói, seus feitos e bravuras, em nome da construção identitária daquele povo, do qual se tornava símbolo.

No decurso do tempo, as transformações na abordagem literária foram inevitáveis, posto o desenvolvimento do pensamento social, científico, filosófico, religioso, etc. Se, em Dante, o herói é construído baseado em seu contexto, um homem grandioso, questionador da humanidade e crente em Deus e seu poder, capaz de superar a morte em nome da verdade, já em Cervantes este construto de personagem cai por terra, sendo seu lugar ocupado por um herói decadente, refém da história e do passado de suas influências, um sonhador irracional que cai nas armadilhas da utopia. Dentro de toda obra literária, mesmo que acrônica, se inserem temas e características que remontam a seu tempo e seu contexto social. Assim, a literatura promove sua transformação, seu renascimento.

O caráter formal da obra literária é de indiscutível importância, ainda mais se levarmos em conta os estudos que se iniciam no final do século XIX e culminam na grande discussão surgida na segunda metade do século XX, acerca da representação na literatura, do conceito de história e de narrativa ficcional. Todo texto propõe interpretações, e provém de (inspir)ações, antes mesmo de ser escrito. Desta forma, ao se estudar uma obra literária contemporânea, faz-se mister buscar o percurso da literatura, suas postulações, quedas e ascensões, para objetivar as influências que permeiam a produção deste tempo e, principalmente, do corpus selecionado.

Se, com o advento da Modernidade, a instauração da tradição da ruptura se tornou corrente na produção literária, na atualidade esta premissa entra em colapso. Após um arcabouço infindável de obra originais, que se exigiam desta forma, o que se constatou foi a morte da originalidade. Seria impossível escrever sobre algo que não houvesse, de antemão, como ser encontrado em duas ou três outras obras. Daí a crise. O Modernismo, enquanto último movimento que buscasse essa ruptura com seus antecessores, escassa a produção. Não há mais o que se fazer. Eis que John Barth, em seu texto *The literature of exhaustion*, baseando-se no movimento que já vinha tomando forma, traz novas concepções para a literatura, renegando a ideia de superação do antigo, do grandioso, e reafirmando a utilização do cânone em busca de renovar, em forma de homenagem ou crítica, aquilo que já existe. O artista contemporâneo, frente a uma crise de criatividade, encontra, assim, uma possibilidade de produção sem a obrigatoriedade da originalidade, uma libertação com base na cópia, na imitação. Conceitos como reciclagem, acúmulo, sincretismo, entram em voga, tornando a produção literária um compêndio de concepções, não mais uma escolha entre estilo ou conteúdo, forma ou contexto, ou isso, ou aquilo. A conjunção de diversas possibilidades

se torna parte do processo de produção. A paródia, o pastiche, o retorno e a cópia passam a ser utilizados sem censura. Com seus passos na pop art, o uso do recortar e colar funda uma nova estética, crítica e abrangente.

Trata-se de não mais romper com o passado em nome de uma nova arte, de uma concepção de criação original. Agora, a ideia é de soma, não mais de negação. O acúmulo de tantos produtos artísticos, a literatura levada à exaustão, inspira Barth a propor esta defesa à paródia, à comunhão do antigo com o novo.

Na produção moderna, original, o autor busca, através de suas escolhas, promover o novo, o inusitado, fazendo uso de seus dons e suas ferramentas para causar o encantamento digno de Narciso. É este discurso, o narcísico, que se evidencia na originalidade de Guimarães Rosa, James Joyce, Borges, Baudelaire, Proust, entre outros. A reverberação das obras desses nomes provoca ruídos no presente, ecos de discursos idos, reminiscências que se repercutem. E é deste Eco que trata este trabalho, o eco da produção pós-moderna, este que se faz ressoar na obra de Umberto Eco.

A hermenêutica sugere um *crer*, que vai além do querer dizer ã a escrita ensaística propõe uma suposição, um viés de interpretação. Daí o papel do crítico, o de intérprete, como Édipo perante a esfinge, que precisa refletir, analisar e responder o enigma da Esfinge, *decifra-me ou devoro-te*, relacionando o escrito e o não escrito, o dito e o interdito. Ler é colher, e mais que isso, o intérprete escolhe o que será evidenciado na leitura.

É preciso que se ocupem as lacunas do texto. Cabe ao mediador recheiar esses espaços. Dentre as inúmeras possibilidades de leituras, a escolha de um determinado ponto ao qual se deseja evidenciar se torna quase desesperadora, angustiante, até. Por isso a busca quase que desenfreada pelo aprofundamento teórico do estudioso da literatura hoje. Alfredo Bosi fala a respeito do trabalho do intérprete, em seu texto *A interpretação da obra literária* (1988), que é justamente o de possibilitar ao leitor uma visão ampla da produção global da obra interpretada, abrangendo os aspectos de cada evento evidenciado, desde sua subjetividade até a amplitude de sua colocação dentro do contexto, seja aquele em que ele foi produzido, seja naquele em que se encontra sendo lido. Como afirma Eco,

Um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria potencialidade concreta da comunicação, mas também da própria potencialidade significativa. Em outros termos, um texto é emitido por alguém que o atualize, embora

não se espere (ou não se queira) que esse alguém exista concreta e empiricamente. (ECO, 1994, p. 37)

Não se pode interpretar de forma reducionista uma obra, pois isso é condená-la a uma interpretação unilateral e causal de seu conteúdo. Nas palavras de Foucault, o crítico *“deve antes analisar a obra em sua estrutura, em sua arquitetura, em sua forma intrínseca e no jogo de suas relações internas.”* (FOUCAULT, 1992, p.) Há a necessidade, então, de se permitir a pluralidade de sentido do texto, que mostra a forma refletida do evento, mantendo o texto prenhe de possibilidades, tornando-o cada vez mais rico e valioso.

Não há grande texto artístico que não tenha sido gerado no interior de uma dialética de lembrança pura e memória social; de fantasia criadora e visão ideológica da história; de percepção singular das coisas e cadências estilísticas herdadas no trato com pessoas e livros. (BOSI, 1988, p. 278).

Giorgio Agamben (2009) fala a respeito do olhar do homem contemporâneo, que é aquele que observa a escuridão de seu tempo, sem o distanciamento devido, mas com a consciência da sua proximidade, é aquele que vive o que vê e compreende seu tempo, apesar de inserido nele. Em analogia, o leitor contemporâneo, que interpreta e analisa as obras de seu tempo, deve ter alguma simpatia com este conceito de Agamben. É preciso, para este indivíduo, uma consciência de seu estado e seu momento, diferente daquela que teria se observasse o passado, com distanciamento crítico. Analisar o próprio tempo, suas produções e acontecimentos, é observar através de uma penumbra, ou uma névoa, como diria Yambo, o protagonista de nossa história.

O papel incansável da literatura é proporcionar a amplificação das vozes que falam no texto, e é graças a ela que os estudos sobre temas, formas e conteúdos dentro das obras são inúmeros e infinitos. As possibilidades de leitura são diversas e, com o aparato apropriado, torna-se possível alcançar cada vez mais interpretações, desvendando o texto e trazendo à luz inúmeras formas de compreendê-lo de forma mais acertada. Observar os mecanismos do texto, os estratos e os componentes que o formam, é encontrar facilitadores para o aprofundamento de sua compreensão, é mapeá-lo e desmembrar seus objetivos. Se a pergunta é *“por que se estuda literatura?”*, a resposta facilmente se mostra ao pensarmos nas inúmeras obras, fruto da natureza humana, que desvendam sua psique, seu comportamento histórico e social, a evolução do indivíduo e seu grupo, o reflexo das ciências, da filosofia, da religião, enfim, tudo

aquilo que evidencia o âmago do ser e tudo aquilo que buscamos encontrar, mas que ainda não conseguimos decifrar. E, como diria Eco, ãFalar do estilo significa, assim, falar do modo como a obra é feita, mostrar como foi se fazendo [...], mostrar por que se oferece a um tipo de recepção, e como e por que a suscita.ò (ECO, 2003, p. 153).

A literatura carrega consigo a memória. Não apenas a recordação da história a ser contada através das linhas ali escritas, mas também a memória da obra em si, seu percurso na história e seu valor. A narrativa pode reverter a História, pode questionar a verdade, mas, ainda assim, traz informações que alcançam o leitor e o remetem a um outro tempo, o tempo da literatura, o instante incontável do contato com o conhecimento, da obra e de si. É através da literatura que o homem entra em contato com o mundo e consigo mesmo, alcançando o máximo de verdade dentro da ficção. É o paradoxo da leitura.

O narrador é um elemento fundamental dentro do romance. Sabe-se que este componente é o que torna a narrativa passível de ser compreendida. Não existe romance sem narrador, do contrário, não se trata de romance. Assim, a evolução das estratégias narrativas no decorrer das transformações da escrita do romance é evidente a olhos atentos. Se em *Madame Bovary* (2011) Flaubert opta por um narrador distanciado, que conta a história da qual não participa, em *Em busca do tempo perdido* (2014) encontramos um narrador totalmente envolvido em suas recordações, contando a própria história, trazendo consigo toda a subjetividade do ponto de vista da primeira pessoa. É evidente que essas estratégias são imprescindíveis ao autor para causar no leitor o efeito que se deseja. Por isso, quando lemos *Dom Casmurro* (1997), conhecemos um personagem que se anuncia e do qual passamos a duvidar, paulatinamente, justamente por se tratar de um narrador em primeira pessoa contando uma história na qual mais pessoas poderiam opinar, mas não opinam. Narrador, ponto de vista, modo, entre outros elementos, nos fazem questionar a história. E é essa a ideia que se desenvolve a partir do narrador de Eco, que abre a história para que possamos penetrá-la e ampliá-la como um detetive com sua lupa. Wayne C. Booth em *A retórica da ficção* (1980) define o narrador de duas formas:

[...] chamei ao narrador *fidedigno* quando ele fala ou actua de acordo com as normas da obra (ou seja, com as normas do autor implícito) e *pouco digno de confiança* quando o não faz. [...]

Assim, os narradores pouco dignos de confiança diferem consideravelmente, dependendo da medida e direcção em que se desviam das normas dos seus autores. (p. 174, 175, grifos do autor)

A partir desse conceito, de um narrador *pouco digno de confiança*, instauramos nossa pesquisa, no intuito de comprovar que o narrador em Eco se faz não de forma dissimulada, mas claramente simulada e consciente, no intuito de forjar a realidade ou algum aspecto que necessite da confiança do leitor para que se torne crível, sendo esse leitor participante de sua forja e assim, juntamente com ele, o narrador constrói a narrativa.

Theodor Adorno, em seu texto *Posição do narrador no romance contemporâneo* (2003), fala sobre a impossibilidade de se narrar, malgrado a necessidade da narração dentro do romance. O carácter subjetivo fez com que a narrativa perdesse sua objetividade, perdendo para a reportagem a função informativa, de relato.

Diz, no texto, que a alienação torna-se um meio estético para o romance, posto que a individualização do ser torna-o mais enigmático e com isso o romance precisa de outras formas para adentrar o indivíduo. Pensando no primeiro romance do corpus, Yambo, personagem principal da narrativa, pode ser considerado como o paradoxo extremo da alienação e a retomada da necessidade de reaver os fatos para se conhecer, pois é um indivíduo tão ensimesmado que perde o contato até mesmo com seu eu, se desconhecendo por completo, e tomando contato apenas com a realidade tangível que o envolve. Assim, esse narrador desconhecedor de si e das próprias histórias precisa de ajuda para reconstruir os meandros da narrativa, encaixando peças do quebra-cabeças que, aos poucos, vai encontrando. Por isso o narrador conta com a ajuda do leitor para preencher as lacunas do texto e, assim, produzir o sentido da história, que só acontece quando esse leitor aceita o pacto de leitura, a co-construção do texto. Então, por esse motivo, esse narrador, desmemoriado e frustrado, apartado de si, retomando contato com o mundo, o mundo duro, férreo, busca, com seus instrumentos criativos, o fogo da criatividade, e juntamente com a maleabilidade do leitor, construir a narrativa de uma maneira que possibilite ao leitor que compreenda, de maneira honesta, como se forja a história, a memória, a verdade. Já não se trata mais da comprovação daquilo que aconteceu, o ãfoi assimò, mesmo que não tenha sido exatamente assim, como sugere Adorno. Trata-se agora da afirmação de que ãnão foi assim, mas pode ser que tenha sidoò.

Quanto mais firme o apego ao realismo da exterioridade, ao gesto do "foi assim", tanto mais cada palavra se torna um mero "como se", aumentando ainda mais a contradição entre a sua pretensão e o fato de não ter sido assim. Mesmo a pretensão imanente que o autor é obrigado a sustentar, a de que sabe exatamente como as coisas aconteceram, precisa ser comprovada [...]

Ainda no mesmo texto, Adorno constata que a mudança do romance tradicional, comparado a um palco italiano, para o moderno, no qual o espectador não mais é ludibriado através das técnicas narrativas de ilusionismo, é decorrente da forma de narrar, pois o narrador agora passa a ser um comentador dos fatos, procurando não corrigir sua inevitável perspectiva (ADORNO, 2003, p.60). Na perspectiva dos romances de Eco, o que se verifica é a imbricação das duas situações narrativas, pois o autor, de maneira estratégica, institui o narrador a tomar o posto de investigador e coletor de informações, as quais serão organizadas, no decorrer da narrativa, pelo leitor, até que consigam, juntos, forjar a história. Trata-se, portanto, de uma dupla interpretação, a que passa pelo ponto de vista daquele que narra, o protagonista, e a que se sustenta a partir do preenchimento das lacunas pelo leitor.

A princípio, em *A misteriosa chama da rainha Loana*, Eco elabora estratégias a partir da situação do personagem. Por se tratar de um sexagenário que perde a memória autobiográfica, a primeira ideia de desconfiança se instaura na mente do leitor, mas, aos poucos, a desconfiança se transforma em cumplicidade através da empatia que se cria entre leitor e personagem. O leitor, para Eco, é um agente dentro do texto, que pode optar por caminhos que os levará para o final do texto, de forma a interpretar aquilo que lê a partir de cada escolha que faz. Assim, na narrativa em questão, são oferecidos caminhos interpretativos, e caberá ao leitor fazer sua escolha. Dessa forma, após cada direção optada em cada bifurcação que surgir em sua frente, o leitor vai construindo, juntamente com o narrador, a narrativa que escolhe.

Silviano Santiago (1989) define o narrador pós-moderno como o indivíduo que narra a história a partir de uma perspectiva exterior, como um observador dos acontecimentos, à parte deles. A princípio, identificando o narrador de *A misteriosa chama da rainha Loana*, seria contraditório afirmar que ele se caracterizaria como tal. Mas esse questionamento pode ir mais a fundo. Sabe-se que Yambo é o narrador de sua própria história; sabe-se que este narrador é um explorador de seu próprio passado; o que pode ser considerado como prova de que este narrador é um narrador pós-moderno, então?

Yambo, apesar de ser um narrador autodiegético, toma tal distanciamento de sua própria história – pois a desconhece – que acaba por narrar uma história que não é a sua. Esse narrador, que conta a história de sua vida, a conta a partir da perspectiva de um desconhecido: ele mesmo. É um narrador em primeira pessoa, como a forma indica, mas no que tange ao conteúdo, esta pessoa fala a respeito de si como um outro, pois não conhece a história que relata. A ausência de memória revela um narrador que constrói a história na medida em que interpreta os elementos nos quais esta história está gravada. Há aí uma contradição insolúvel e característica do pós-modernismo, como confirma Linda Hutcheon (1991). Por isso, esse narrador é passível de um estudo mais aprofundado, no intuito de classificá-lo, haja vista que a ideia de narrador pouco confiável, já citada, não abrange totalmente sua definição e atuação dentro do texto.

É preciso ressaltar, também, que Yambo passeia pelo tempo de sua história dentro da narrativa. Esta característica atemporaliza seu relato e, por isso, traz consigo uma fragmentação do indivíduo dentro do tempo e em constante fluidez dentro de sua própria história. Para esse narrador, não há mais tempo definido, passado ou presente, há apenas a ideia de reconstrução da narrativa passada a partir da recontação de sua história no presente.

Assim, esse narrador fará com que o leitor o acompanhe, confiando e questionando sua palavra, se fortalecendo através do reconhecimento das histórias por detrás da história contada por ele.

Em seu texto, *Experiência e pobreza*, Walter Benjamin (1994) discute a incomunicabilidade decorrente da experiência traumática da guerra, que se alonga pelo século XX através da necessidade de restabelecimento da comunicação, a partir do recomeço, construindo uma narrativa que olha para frente, e não mais para trás. A ruptura do Modernismo passa por essa concepção. O que entra em voga é a abertura para o mais puro, livre de conceitos, a criação baseada na construção do futuro, e não na adoração do passado. O passado representa a queda, a decadência e a destruição provocadas pela guerra, e a consequência desse processo é o silêncio, a incapacidade de relatar o que essa experiência significou para o indivíduo. As experiências vivenciadas, portanto, devem ser esquecidas, e a partir de então, deve-se abrir espaço para o novo, para a não-experiência, a libertação da memória traumática produzida pela experiência.

No romance *A misteriosa chama da rainha Loana*, esta experiência se dá através do silenciamento provocado pelo trauma. O silêncio, nesse caso, é o esquecimento de suas origens, consequentemente de sua identidade. Yambo não se lembra de seu nome,

quando nasceu, quem são seus pais ou sua esposa. O lado interno está dilacerado. Em contrapartida, toda a referência de mundo, histórica e cultural, está intacta.

Daí se encontra o narrador impedido, o que sofre a tortura da incapacidade da narração de suas histórias, a perda da narrativa e a consequente busca da narrativa perdida. É então que Yambo inicia sua odisséia, na intenção de encontrar sua história, sua identidade. O importante não é onde a narrativa chega, mas como ela se dá, a investigação narrativa da qual o leitor será participante ativo, colaborando com sua construção. O processo de conhecimento ultrapassa a constatação da experiência adquirida.

A metáfora da crise da *arte de narrar* (BENJAMIN, 1994, p. 197) se dá na perda da memória de Yambo, na incapacidade deste narrador de *verbalizar sua situação*, pois este narrador não sabe sua história para poder narrá-la. Walter Benjamin explica que esta crise não significa em absoluto um sintoma de decadência, mas antes a evolução da narrativa para outro patamar, o da hibridez, da perda da característica da narrativa pura e épica para a mescla dos estilos, a produção de uma catarse literária, voltada para o objeto livro e sua relação com seu leitor. Se anteriormente a narrativa se valia da experiência do viajante, e era assim valorada, com o tempo ela passou a ter uma postura de maior ênfase ao acontecimento mais próximo, com o desenvolvimento da imprensa e o acesso à informação. Assim, o interesse do leitor se modifica, se interessando mais pelos fatos verificáveis no presente que pelas histórias épicas que remontam a tempos e espaços idos. Por isso, justifica então a deficiência da arte de narrar. A escassez de experiências a serem contadas faz com que este narrador se transforme num expectador atento, que apresenta impressões interiores da vida e dos acontecimentos que o circunda.

O personagem Yambo, adulto, possuidor de uma vida inteira, repleto de experiência, se vê impossibilitado de fazer uso delas, posto que de nada adianta a experiência sem a memória desta. A narrativa explora esse personagem duplicado, cindido, que só encontra razão para suas experiências na lembrança do garoto que um dia foi, este que vivenciou tudo o que realmente significa sua existência. Yambo só consegue dar sentido a si a partir das recordações deste que não é mais ele, mas um outro, de um outro tempo e espaço. O menino, aquele que vivenciou o presente da guerra, da educação bélica e dos traumas da morte, é quem apresenta ao senhor Giambattista todas as reais motivações de sua vida, aquilo que de fato representa para ele a própria ideia de existir. Portanto, a experiência sem recordação se torna

improdutiva, largada ao esquecimento, desprovida de vida, de alma, de ação efetiva, de sentido. É na infância que a vida faz sentido, e é nela que Yambo vai buscar sua razão de existir.

Para bom leitor, meia citação basta. Umberto Eco, em *A misteriosa chama da rainha Loana*, conta a história de um sexagenário desmemoriado que inicia uma busca por sua identidade, e para isso volta ao passado, visitando o local em que viveu sua infância e adolescência, e aos locais da memória, na tentativa de reconstruir os caminhos que suas recordações percorrem, através da re-leitura das obras lidas durante sua infância e adolescência. Não é gratuita a citação, logo ao início do romance, do comissário Maigret, em alusão ao personagem mais conhecido de Georges Simenon, escritor de contos policiais. Trata-se de uma narrativa detetivesca, como se confirmará através de outras citações.

Yambo é o detetive de si. Quer desvendar o mistério de sua origem, sua identidade, suas referências e influências. Quer entender de que é constituído, como se formou seu pensamento, suas preferências, suas opiniões e posturas. Não por acaso, também, o livro se intitula *A misteriosa chama da rainha Loana*. Cada nova sensação de uma possível recordação, ãa misteriosa chamaò, como denomina o próprio personagem, ao quase se lembrar de algo, deixa o leitor em suspenso, sentindo a necessidade de investigar, assim como Yambo, se suas suspeitas são reais ou se não passam de especulações de uma mente devaneadora.

Em alusão ao personagem detetive mais conhecido no mundo, Yambo se compara a Sherlock Holmes, dizendo:

Sherlock Holmes era eu, naquele mesmo momento, empenhado em retrair e recompor eventos remotos dos quais nada sabia anteriormente, em casa, fechado, talvez até (verificando todas aquelas páginas) em um sótão. Ele também, como eu, imóvel e isolado do mundo, a decifrar puros signos. Ele conseguia então fazer reemergir o que fora removido. Conseguiria eu também? Pelo menos tinha um modelo. (ECO, 2005, p. 155).

Yambo, esse narrador-detetive, esforça-se por encontrar vestígios de sua história, descobrir o destino de sua narrativa, em busca de si, sua identidade, dar um passo para trás para poder ter impulso para seguir adiante, como diz o próprio personagem, ainda nas primeiras páginas do romance.

Dessa forma, remonta sua história, passeando pela história da Itália do pós-guerra, que se encontra esfacelada e perdida, destituída de unidade e perspectiva. Os

questionamentos sobre a gratuidade da guerra, a destruição e perda de esperança ocasionada pela derrota no combate são associações possíveis entre a pátria destruída e este personagem fragmentado. O coma, a amnésia, a busca por uma reconstrução, a investigação de sua origem e as razões que o trouxeram até o momento em que se encontra, as dúvidas sobre o que pode ser um fato ou apenas uma leitura de um acontecimento, todas estas dúvidas são compatíveis com o contexto da Itália contemporânea, da mesma forma que o são para Yambo. Este detetive, que buscará investigar sua própria vida, no intuito de descobrir o que, de fato, o constitui, passeará por obras canônicas e revistas em quadrinhos, personagens da cultura italiana e mundial, desde clássicos a populares, refletindo a construção abrangente, fruto da globalização, das influências promovidas pelo desenvolvimento dos meios de comunicação e pela dominação dos Estados Unidos, pensando na hegemonia mundial que este país passou a exercer.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de Literatura I**. São Paulo : Duas Cidades/Ed. 34, 2003. P. 55-63.

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Argos: Chapecó, 2009.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

ASSIS, M de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Klick editora/O Globo, 1997.

AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAKHTIN, MM. **Discurso na vida e discurso na arte**. (Texto completo com base na tradução inglesa de I.R.Titunik, **Discourse in life and discourse in art i concerning sociological poetics**, publicada em V.N. Voloshinov, Freudism, New York. Academic Press, 1976. Tradução, exclusivamente para uso didático e acadêmico, de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza).

BARTH, J. The literature of exhaustion. **The Atlantic**, August 1967, v. 220, n. 2, p. 29-34.

BARTHES, R. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. **O Rumor da Língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASTIAENSEN, M. La cascina della memoria: a proposito de La misteriosa fiamma della regina Loana di Umberto Eco. In: **Tempo e memoria nella lingua e nella**

letteratura italiana: atti del XVII Congresso A.I.P.I., Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006 ĩ Civit  italiana. Bruxelles: Associazione Internazionale Professori d italiano, 2009.

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simula  o**. Trad. Maria Jo o da C. Pereira. Lisboa: Relógio d  gua, 1991.

BAUMAN, Z. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In:_____. **Magia, técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio P. Rouanet. 7. ed. Brasiliense: São Paulo, 1994. p. 197-221.

_____. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In:_____. **Magia, técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio P. Rouanet. 7. ed. Brasiliense: São Paulo, 1994. p.165-196

BERTONHA, J. F. **Itália:** presente e futuro. São Paulo: Contexto, 2011.

_____. **Os italianos**. São Paulo: Contexto, 2005.

BOOTH, W. C. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.

BORGES, J. L. **Esse  f cio do verso**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

_____. Pierre Menard, autor de Quixote. In:_____. **Fic  es**. Trad. de Carlos Nejar. Porto Alegre, RS: Ed. Globo, 1970. p. 29-38.

BOSI, A. A interpretação da obra literária. **Céu, inferno**. Ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Editora  tica, 1988. p.274-287

_____. Os estudos literários na era dos extremos. In:_____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Cia das Letras, 2002, p. 248 ĩ 256.

BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin**. Conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In:_____. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009. Col. Debates.

CARRASCOZA, J. A. A memória estilhaçada [resenha]. In: **Comunicação, m dia e consumo**. São Paulo, vol. 2, Nov/2005. p. 267 ĩ 270.

CARVALHO, A. L. C. **Foco narrativo e fluxo de consciência:** questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**. Literatura e senso comum. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2  ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DOODY, M. Dar um rosto ao personagem. In: _____. A cultura do romance. Franco Moretti (Org). Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

ECO, U. **A memória vegetal** e outros escritos sobre bibliofilia. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. **A misteriosa chama da Rainha Loana.** Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **Apocalípticos e integrados.** Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Número zero.** Trad. Ivone Benedetti. Rio de Janeiro: Record, 2015.

_____. **Obra aberta.** Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

_____. **O cemitério de Praga.** Trad. Joana angélica DôÁvila Melo. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. O leitor modelo. In: _____. **Lector in fabula.** Trad. Attilio Cancian. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004. P.35-46.

_____. **Seis passeios pelo bosque da ficção.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. Sobre o estilo. **Sobre a literatura.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2003

FIORUCI, W. R. **Leitor-modelo e Leitor-detetive:** crítica e ficção nas poéticas de Umberto Eco e Ricardo Piglia. 240 f. Tese (Doutorado em Letras) i Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007.

FLAUBERT, G. **Madame Bovary.** Trad. Lidia Davis. São Paulo: Penguin Books, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo.** Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. **O que é um autor?** Lisboa: Veja, 1992.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa.** Ensaio de método. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Ed. Arcádia, 1979.

_____. **Palimpsestes:** la littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.

GIORDANO, E. Una memoria di carta: alla ricerca della regina Loana. In: **Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana:** atti del XVII Congresso A.I.P.I., Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006 i Cività italiana. Bruxelles: Associazione Internazionale Professori d'Italiano, 2009.

GUELF, M. L. F. O tempo do clichê e a estética do olhar na ficção contemporânea. **Ipotesi**, Revista de Estudos Literários. Juiz de Fora: v. 5, n. 1, p.119 i 131. 2001.

HUIZINGA, J. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. Trad. João Paulo Monteiro. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1980.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Uma teoria da paródia**: Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

KLINGER, D. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea [tese]. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

LANDUCCI, C. A. **Arte e cultura, política e filosofia**: a crítica do contemporâneo nas crônicas de Umberto Eco [dissertação]. Assis: [s.n.], 2014.

LEAL F., I. Iconismo y narratario competente en El nombre de la Rosa. In: **Estudios Filológicos**, Concepción, n. 50, p. 57-74, 2012

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico** ã de Rosseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LODGE, D. **A arte da ficção**. Porto Alegre : L&PM, 2009.

LUKÁCS, G. Narrar ou descrever? In:_____. **Ensaaios sobre literatura**. Trad. Leandro Konder. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1965. p. 43-94.

MOISÉS, M. **A Criação Literária**. Prosa - I. Formas em prosa. O conto. A novela. O romance. São Paulo: Ed. Cultrix, 1967.

MORETTI, F. O século sério. In:_____. **A cultura do romance**. Trad. de Alípio Correa e Sandra Correa. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 823-863.

PIGLIA, R. **O último leitor**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

PLATÃO. **A república**. Trad. de Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

POE, E. A. A filosofia da composição. In:_____. **Ficção completa**: poesia e ensaios. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

PROUST, M. **Em busca do tempo perdido**. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Saraiva de bolso, 2014.

REIS, C; LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ed. Ática, 1988.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In:_____. **Texto/contexto**; ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 75-97.

SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In:_____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.

SCHOLES, R; KELLOGG, R. **A natureza da narrativa**. Trad. de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

TODOROV, T. A origem dos gêneros. In:_____. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 43-58.

VATTIMO, G. **O Fim da Modernidade**; Niilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

WATT, I. P. **A ascensão do romance**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Mitos do individualismo moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoé. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1997.

WESSELING, E. **Writing History as a prophet**. Postmodernist innovations of the Historical Novel. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company: 1991.

WILLEMART, P. **Universo da criação literária**: crítica genética, crítica pós-moderna? Trad. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. Col. Criação & Crítica, 13.

O ENSAÍSMO FICCIONAL DE MODESTO CARONE COMO EXPANSÃO DO CAMPO LITERÁRIO

EFRAIM OSCAR SILVA (D)

efraimoscarsilva8@gmail.com

Prof.^a Dr.^a Rejane Cristina Rocha (Or.)

FCLAr/UNESP

Resumo: A literatura assemelha-se cada vez menos com as suas formas particulares, que, agrupadas em gêneros ou subgêneros, são designadas como romance, conto, novela, ficção, autoficção, etc. Neste artigo busca-se demonstrar que a obra de criação de Modesto Carone não só contempla o deslizamento do literário, acercando-se de certas modalidades de ensaio, como vai ao encontro do debate teórico em curso sobre o nomadismo da arte contemporânea.

Palavras-chaves: Literatura brasileira; expansão de campo; Modesto Carone.

Um olhar abrangente sobre a produção literária do início do século XX até o presente revela que os escritores tendem a se opor à ideia de pertencerem a um único nicho, ao campo dito literário. Isso pode parecer incoerente, uma vez que o sentido de campo literário como o identificamos hoje se consolidou no século XIX. Prefere-se, aqui, compreender campo literário, em consonância com Souza (2006, p. 41), não como conceito subordinado à ideia de *campo* do poder⁴, mas como uma noção de valor metafórico. Diferentemente de autores que tomam o campo literário como sinônimo de literatura, Souza sustenta que as duas ideias não se confundem: a de campo é mais ampla, e a literatura é uma de suas possíveis manifestações.

Os escritores, ao mesmo tempo em que se beneficiaram da profissionalização advinda do estabelecimento da literatura como campo específico, receiam o confinamento no beletismo, e aspiram a um estado de livre trânsito das ideias e da subjetividade que as demarcações de território inibiriam: as fronteiras entre os campos impõem que cada qual se ocupe da sua seara e permaneça vigilante para que ela não seja invadida pelos discursos de outrem.

Um outro olhar sobre algumas obras, dessa vez em *close-up*, mostra que se constituem como híbridos de gêneros e discursos, que transgridem ou tensionam as linhas limítrofes de pertencimento a um ou outro campo. González Echevarría (2011), atendo-se ao romance latino-americano, sobretudo o do *boom* literário registrado a partir

⁴ Não se refuta, com isso, o conjunto das reflexões de Bourdieu acerca dos campos, entendidos por ele como atividades. (SOUZA, 2006, p. 41). Essas ideias subjazem quase todo o debate atual sobre a expansão do campo artístico, que é, por sua vez, uma das referências deste trabalho. Faz-se somente um ajuste fino visando a inserir a noção de campo numa perspectiva transdisciplinar. (SOUZA, 2006, p. 41).

da segunda metade do século XX, identifica uma renúncia persistente do gênero às suas origens literárias e a imitação de outros tipos de discurso. (GONZÁLEZ-ECHEVARRÍA, 2011, p. 22). Exemplifica, entre outras obras, com os romances **Los pasos perdidos**, de Alejo Carpentier (1953), que em algumas passagens se assemelha a um diário de viagem, como se reproduzisse anotações de um antropólogo, e **Cien años de soledad**, de García Márquez (1967), representativo do que o crítico denomina de ficção do Arquivo, pois faria remissões metafóricas aos mitos fundadores da América, algo presente no próprio imaginário que envolve Macondo, mito da constituição de uma cidade em meio à selva.

Embora não seja recente o empenho por parte dos escritores em criar romances e outras formas de expressão em prosa que se aproximem dos discursos não literários, ou seja, a pretensão de criar obras que não recebam o rótulo de literárias (GONZÁLEZ-ECHEVARRÍA, 2011, p. 23; 36), e embora tais experiências a rigor não se constituam em novidade absoluta, no final do século XX e nos primeiros anos do XXI essa tendência se intensificou. O movimento da literatura para fora de si passou a ser objeto de discussões teóricas que, de forma inédita, extrapolam o campo literário e transitam por outros campos e disciplinas, estabelecem relações entre a literatura e outras artes, entre o fazer literário e outros discursos, inclusive não artísticos. Uma dessas reflexões, a de Ludmer (2007), situa a literatura atual em um momento pós-autônomo. Ela aponta, em obras publicadas recentemente na Argentina, seu país de origem, escrituras que interditam as leituras literárias: “Não se sabe ou não importa se são ou não são literatura [...], se são realidade ou ficção”. (LUDMER, 2007). Discorre, também, sobre a posição diaspórica de muitas obras atuais que, ao transporem a fronteira da literatura, ficam dentro e fora. “Não se pode lê-las como literatura”, diz Ludmer, “porque aplicam à literatura uma drástica operação de esvaziamento”, que inclui a exclusão da metáfora. Ludmer associa essa tendência ao fim da autonomia literária, com implicações nos modos de ler.

Há, como se percebe, uma distopia radical no pensamento de Ludmer, ecoando a ideia de perda da aura pela obra de arte, tal como se configura no ensaio de Walter Benjamin, ou as teses de outros pensadores apocalípticos da Escola de Frankfurt, como Adorno. Mas também há a presença de um mal-estar muito comum entre alguns estudiosos de literatura na academia, a percepção de que a literatura conhecida e acalentada até aqui está desaparecendo. O que parece ter ocorrido é que a instituição literária (a cadeia autor, obra, público, editores, imprensa, universidades, etc.) criou, ao

longo do tempo, uma noção estruturada do que é uma obra literária. Forjou-se o cânone a partir de uma gama de obras eleitas como as mais significativas de cada período e as mais propensas a permanecer. A partir disso, os gêneros e os discursos das obras passaram a ter de corresponder a esse cânone para que elas pudessem receber o *status* de literárias e assim ingressar no cânone, mantendo o ciclo. Pode-se perguntar, ainda, tendo em vista o ensaio de Ludmer: Por que a obra desprovida de metáforas perde a sua especificidade como literatura?

Reflexões mais ou menos contemporâneas às de Ludmer, como as dos também argentinos Néstor Canclini e Florencia Garramuño, sendo o primeiro um leitor confesso de Ludmer, atenuam ou equilibram essa ideia de perda de autonomia pela literatura e de fim da instituição literária. A literatura não desaparece ao se mesclar a outras formas, ao incorporar outros discursos, mas não há dúvida de que se torna diferente daquilo que nos habituamos a designar como tal. Ludmer consegue, todavia, interpretar com maior precisão esse fenômeno no interior das obras.

ESCRITOR PLURAL, OBRA MÚLTIPLA

O nome de Modesto Carone (nascido em 1937, em Sorocaba, interior de São Paulo) é mais associado, pelo público leitor, ao trabalho premiado de tradução para o português brasileiro da obra de Franz Kafka, escritor canônico do século XX. O público acadêmico o associa, também, à carreira como professor de literatura em grandes universidades e à produção de crítica literária. Carone não é muito conhecido como escritor, mas a sua produção ficcional, reunida em quatro volumes de contos e uma novela, construída sem alarde (embora também premiada), vem sendo descoberta e valorizada, sobretudo a partir de 1998, quando publicou o livro **Resumo de Ana**, sua obra de criação mais conhecida e que mobiliza maior quantidade de estudos acadêmicos.

Seus livros de contos, **As marcas do real** (1979), **Aos pés de Matida** (1980), **Dias melhores** (1984) e **Por trás dos vidros** (2007)⁵, têm em comum a brevidade, a ausência de representação do discurso direto das personagens, temas como violência, loucura e burocracia, que parecem convergir e algumas leituras críticas apontam como alegorias da ditadura militar, a linguagem descarnada, quase sem metáforas e adjetivos,

⁵ Livro que consistiu na republicação dos contos incluídos nos três livros anteriores, alguns com sutis modificações, e na publicação de alguns contos inéditos em livro, mas que já haviam saído anteriormente em jornais e revistas.

um nível de objetividade que se aproxima do ensaísmo acadêmico e do jornalismo. Vários desses contos não têm enredos e sim atmosferas.

Modesto Carone parece experimentar, no momento de criar seus textos ficcionais, a imbricação das várias atividades a que se dedica dentro do campo literário. Costuma pontuar em suas entrevistas que teve uma formação ampla como leitor. Além de obras literárias, lia clássicos da filosofia e da sociologia.

Os contos de Carone costumavam aparecer em revistas acadêmicas e em suplementos de jornais antes de serem publicados em livros. Assim ocorreu também com **Resumo de Ana**: o que em livro parece ter se tornado uma única novela (para alguns outros, romance breve, mas é difícil estabelecer) surgiu originalmente como a novela ãResumo de Anaò (primeira parte do livro), na revista **Novos Estudos CEBRAP**, e como a novela ãCiroò (fragmento da segunda parte do livro), publicada anteriormente na revista **Discurso**. Ambas são revistas destinadas ao público acadêmico: publicam artigos e ensaios de sociologia, política, história, filosofia, etc. Esse processo de composição já revela uma tendência do escritor Carone, de não distinguir entre o fazer literário ou outra forma de construir conhecimento e expressar a subjetividade.

As marcas de um discurso próximo do ensaístico são perceptíveis nos contos e na novela. Eis algumas passagens que o demonstram.

O corpo estava literalmente estendido no chão, mas à vista desarmada era impossível perceber que os botões e as pregas da roupa haviam rebentado. Nem por isso o silêncio da platéia deixava de ser compacto. A única manifestação de vida vinha da galeria, onde os espectadores, sorrindo, tapavam o nariz com os dedos. (CARONE, 1979, p. 19).

Muita pouca gente percebe que eu tenho duas caras. Não que o fato me envergonhe e que por isso eu tente ocultá-lo. Em termos concretos o fenômeno se explica pela circunstância de uma cara adaptar-se à outra de tal maneira que as duas se confundem. Evidentemente não quero afirmar que elas sejam iguais: a própria necessidade que têm de se completar é a melhor prova de que se distinguem uma da outra. (CARONE, 1979, p. 33).

Isso não impede que a dicção da obra seja clara e segura, lembrando um mundo complementar à realidade histórica circundante. Pois esta vivia uma crise sem precedentes desde que a Monarquia do Danúbio perdera as bases de sua sustentação social. (CARONE, 1979, p. 39).

Quando conheci Alma o que mais me impressionou foi a excelência do seu corpo: nunca experimentei nada tão necessário. (CARONE,

1979, p. 49).

Desde que decidi não me sentar mais, a simples presença de uma cadeira me transtorna. Acho natural que seja assim, pois mesmo que não queira vejo-me instalado nela. Isto é suficiente para que meu tronco estremeça e as contorções se irradiem para o resto do corpo. [...] A verdade porém é que permaneço atento aos meus movimentos e a cada detalhe do móvel. Constato que no conjunto ele lembra uma matrona que o espaldar ereto a todo instante desmente. Além do que os braços de metal contrastam com a imagem de um colo. (CARONE, 1980, p. 13; 14).

Faz anos que passo os dias agachado debaixo da mesa. Evidentemente a posição é incômoda para quem trabalha: ainda hoje sinto uma dor aguda no meio das costas. Isso não impede que eu me adapte ao desconforto; pelo contrário, o processo de ajustamento sempre despertou em mim energias inusitadas. (CARONE, 1980, p. 17).

Quando pisei no viaduto senti que a noite tinha chegado. Pois embora eu ainda guardasse na memória a imagem de um dia cinzento, era evidente que as nuvens tinham desaparecido atrás de mim. Talvez por isso o cenário à minha frente parecesse tão nítido: os arranha-céus mantinham as luzes acesas e os faróis se multiplicavam nas pistas do vale. (CARONE, 1980, p. 39).

Abro a porta do escritório, ponho a capa no cabide e vou até a janela. O carpete abafa os meus passos, mas eu conto os segundos que me separam das vidraças fechadas. Estou só neste fim de tarde, por isso acolho como alívio a folhagem colocada no parapeito. Ainda assim entro com grande economia de gestos no foco de luz que vem da rua: primeiro os pés, depois as pernas, por fim o tronco. (CARONE, 1984, p. 17).

Eu me despedia de Débora quando notei que o ressentimento dela vinha dos dedos. É verdade que eles estavam presos nos meus e mal se mexiam; o vapor no entanto continuava a escapar pelos poros. Hoje estou convencido de que a efusão nunca deixou de existir; o que me impedia de captá-la era a cegueira para o pormenor. [...] Disposto a encarar os fatos apertei a mão de Débora com determinação. O resultado não se fez esperar porque o braço inteiro incandescceu. O estranho é que os lábios permanecessem frios e a língua não soltasse uma palavra. Desorientado pela discrepância acaricieei seu pescoço num gesto usual. (CARONE, 1984, p. 33).

Contar é o método mais eficiente que consegui desenvolver para impedir a manifestação dos urros; tanto que eles emudecem assim que o cortejo dos números parte do cérebro para a boca. O avanço é decisivo em primeiro lugar porque desmente a versão de que sou um idiota incapaz de pensar; em segundo porque é desse modo que concilio o sono. Na realidade só quem emite uma sucessão de urros na hora de dormir sabe a que ponto o fenômeno é inoportuno. No meu caso ele muitas vezes me faz pular da cama, pôr os chinelos, girar nos calcanhares e cumprir uma tarefa suficientemente clara para provar que sou um ser racional i por exemplo enumerar os reis da França ou

fazer e desfazer nós consecutivos nas quatro pontas de um lenço.
(CARONE, 2007, p. 31).

Os dez excertos foram extraídos dos quatro livros de contos de Carone. Neles é possível perceber que o discurso se despoja de subjetividade, mesmo quando a voz narradora é representativa de um eu. As figuras também são deixadas de lado. Há uma interdição da poesia, não um banimento, já que é possível pressentir certo eco de sua presença, como se as formas que a substituíram não preenchessem totalmente as lacunas primitivas.

Como já se disse há pouco, foi a instituição literária que consagrou, pela via do cânone, a literariedade, um conjunto de características que fazem com que o texto literário seja reconhecido como tal. Não há nada que impeça o ato criador de conceber um discurso no qual algumas das formas tradicionais do texto literário estejam ausentes ou embotadas. A questão não está no que pode ou não pode ser validado como literário, mas nas formas que se nominam e proclamam como não literárias. Os discursos da ciência e do jornalismo não desejam ser literários, pelo contrário: fogem de qualquer associação desse tipo, em virtude do forte vínculo entre a literatura e a ficção, o fingir, o fazer parecer verossímil, embora se possa afirmar e provar que há ficções que não são literárias e obras literárias que não se valem da ficção. De qualquer maneira, há discursos que buscam construir o seu prestígio e a sua credibilidade se afirmando como verdadeiros, pautados por certo apego ao dado real, sem o risco de terem sido livremente inventados pelos fabuladores.

Ao recorrer a formas que comumente frequentam outros discursos, como os ensaios, sejam eles literários ou acadêmicos, um discurso produzido no interior do campo ainda reconhecido como literário não somente se desloca da sua condição literária, mas também desacredita e desmobiliza o caráter não literário dos outros discursos.

Os contos de Carone estão repletos de um léxico que remete às formas ditas austeras, como as dos relatórios burocráticos e dos ensaios científicos, palavras como: excelência, contrastam, incandesceu, discrepância, etc. Mas esse efeito é obtido sobretudo com as expressões e os advérbios: o corpo estava literalmente estendido; em termos concretos; um mundo complementar à realidade histórica circundante; sem precedentes, etc. São construções atravessadas pela ironia: há de se considerar que a maioria desses contos foi escrita e publicada ainda na vigência do regime militar, quando o discurso do aparato burocrático/ autoritário se revestia dessas estruturas

linguísticas. Adotar um discurso extremamente formal era uma maneira de ostentar a autoridade e se manter a distância de quaisquer críticas. Também na ficção de Carone essa aspereza mantém o leitor a distância da matéria narrada, mas ela acabou por se impor como dicção, pois, consideradas todas as nuances, está presente em **Resumo de Ana**, publicado bem depois desses contos e já em outro contexto histórico.

Quando lemos **Resumo de Ana**, a nossa percepção, em decorrência de diversos índices presentes no livro – a maneira como a voz narradora se coloca na diegese⁶ e a dedicatória, por exemplo – é de que se trata de uma obra na qual o escritor reconstitui a memória de sua própria família, a partir das histórias de sua avó materna e de seu tio. Porém, nos paratextos editoriais, ou seja, nas informações que integram o livro mas estão à margem da matéria narrada, o escritor informa que se trata de uma obra de ficção, ãa despeito de alguns fatos, pessoas, lugares e circunstâncias serem reais, faz menção a uma bolsa que lhe foi concedida por uma fundação e lhe possibilitou escrevê-la e referencia uma fonte bibliográfica. A própria matéria revela o interesse em se aproximar dos discursos e dos produtos editoriais não literários. O discurso não está entranhado pela formalidade, como nos contos. Mas a voz narradora também se coloca a distância e narra como quem refletisse objetivamente sobre fatos que lhe são relatados por outra pessoa (a mãe, Lazineha), a maioria dos quais não presenciou. Observe-se:

Os Godoy de Almeida eram sitiantes de Itavuvu, região anexada ao município de Sorocaba. Não há documento disponível sobre suas posses, mas é provável que no correr dos anos tenham passado de proprietários a arrendatários de terras e que nas últimas décadas do século 19 tenham vivido da cultura de subsistência. Ana nasceu no sítio da família em dezembro de 1887 e ficou órfã de pai e mãe aos cinco anos de idade. Os dados a respeito dos pais são imprecisos, quando não inexistentes: ao que parece morreram na mesma época, vítimas de alguma epidemia no campo. (CARONE, 2005, p. 18).

O projeto literário que subjaz o **Resumo** é bem distinto do dos contos, tanto na forma como nas temáticas. Além de ser construído com o substrato da memória, e de fazer um movimento presente-passado-presente que inexiste nos contos, esse livro é muito mais sutil na crítica à realidade política e social: nos contos, cada construção prolixa é um dardo cheio de veneno contra o regime militar. No **Resumo**, a crítica está sutilmente embutida na leitura particular que faz das crises econômicas sofridas pelo Brasil ao longo da sua história: as personagens Ana e Ciro se veem aturdidos em meio a

⁶ Aqui se emprega a palavra no sentido de história, tal como Genette a utilizou no ensaio “Discurso da narrativa” (incluído em **Figuras III**), não como a empregou depois no **Novo discurso da narrativa**.

esse quadro social, experimentando as agruras decorrentes da ruína financeira. Os contos são, no entanto, e alguns deles em particular, etapas de um percurso muito coeso da ficção de Carone, de tal forma que a voz que narra em **Resumo de Ana** foi lapidada e ensaiada anteriormente. ãOs dados a respeito dos pais são imprecisosò, ela diz, severamente, em vez de ãpouco se sabe com relação aos paisò. Outro diferencial dessa voz é a autorreflexão, revelando as engrenagens da ficção.

Minha mãe falava sem que eu a interrompesse: as perguntas ficavam pairando no ar à espera de uma oportunidade. Ana não gostava realmente de Balila? A explicação de que aos vinte e quatro anos se considerava passada tinha peso social para a época, mas daí ao casamento ia um bom pedaço. Não havia outros pretendentes? Sem dúvida, porque desde a adolescência sua figura alinhada chamava a atenção. O filho mais velho de um comerciante árabe estabelecido na rua Barão do Rio Branco, por exemplo, costumava cumprimentá-la com um sorriso quando ela se dirigia à casa dos parentes de Júlio Prestes na rua Direita para entregar o café moído e a roupa lavada e engomada (CARONE, 2005, p. 29. O destaque é nosso.).

Ao afirmar-se que a forma da ficção de Carone se aproxima da do ensaio, tem-se em mente duas diferentes modalidades de ensaio. Difundido como um gênero no qual a expressão é mais ou menos livre e descompromissada quanto a produzir juízos duradouros, o ensaio está imbricado na história do pensamento. As acepções dos dicionários costumam aproximá-lo da literatura por se tratar de uma prosa livre, mas, seja em termos formais ou temáticos, essa liberdade não é tão plástica quanto a do romance, por exemplo.

Para discorrer sobre a forma ensaio, Adorno dedicou ao tema um ensaio, bastante difundido, no qual afirma que o paradigma do gênero não é o ensaio acadêmico, constituído de três partes rígidas e muito preocupado com a referências bibliográficas. A forma que Adorno vislumbra é a dos ensaios de Lukács, Kassner e Benjamin. (ADORNO, 2012, p. 15-16). Trata-se de um gênero que suspende o conceito de método como foi difundido ao longo do tempo, é metódico sem ter método. (2012, p. 27; 30). Filia-se, afinal, mais à retórica do que ao método científico. (2012, p. 41).

A serena flexibilidade do raciocínio do ensaísta obriga-o a uma intensidade maior que a do pensamento discursivo, porque o ensaio não procede cega e automaticamente como este, mas sim precisa a todo instante refletir sobre si mesmo. É certo que essa reflexão não abrange apenas a sua relação com o pensamento estabelecido, mas igualmente também sua relação com a retórica e a comunicação. (ADORNO, 2012, p. 44).

A autorreflexão, portanto, aproxima o fazer do ensaísta dos narradores literários. Como o ensaio acerca-se mais da retórica do que do método científico cartesiano (ADORNO, 2012, p. 41), é de se esperar que construa imagens e se permita fazer voos semelhantes aos das obras literárias.

Starobinski (1998, p. 38), como Adorno, defende a forma livre do ensaio e acrescenta que se trata, para ele, de um gênero literário. Referencia-se na mais importante matriz do gênero, a obra de Montaigne, e sustenta que o ensaio deveria aliar ciência e poesia (1998, p. 40). O fato é que, com a supremacia do discurso científico no século XX, foi lançada forte suspeição sobre o ensaio. Isso fez com que ele praticamente desaparecesse das rotinas acadêmicas, dando lugar ao artigo e à monografia.

Discutindo as mobilidades da literatura recente, Moreira (2012, p. 215) afirma que Borges aproximou a atividade intelectual de caráter reflexivo da criação literária, ao inserir textos ensaísticos em obras que se apresentavam como de ficção literária, o que ãdesloca e coloca em trânsito os espaços tradicionalmente dedicados ao pensamento e à imaginação. (MOREIRA, 2012, p. 215). Italo Calvino foi outro escritor que, com um projeto literário híbrido, deslocou as fronteiras originais da ficção e da teoria. A questão que se coloca atualmente é saber qual é o lugar da literatura na produção de um saber em trânsito (2012, p. 224), uma vez que essa literatura busca suplantar fronteiras. (MOREIRA, 2012, p. 215).

Uma ideia nebulosa do que é o ensaio persiste no meio universitário. Chama-se de ensaio o que na verdade corresponde à forma do artigo, com a estrutura tripartite que Adorno foi tão enfático ao atacar, o recurso a jargões científicos de cada disciplina e, às vezes, a estruturas sintáticas intrincadas, de difícil compreensão.

Na produção ficcional de Modesto Carone, nos contos, especificamente, a sua referência quanto à construção de um discurso ensaístico é o pseudo-ensaio, forma encontrável tanto nos artigos acadêmicos quanto nos discursos e relatórios burocráticos, como se pôde observar nos trechos reproduzidos. Os contos ãAs marcas do real e ãUtopia do jardim-de-inverno por um doutor em letras, ambos do volume **As marcas do real**, deixam essa relação ainda mais explícita. **Resumo de Ana**, por outro lado, mescla à ficção outras formas de ensaio: o literário, certamente, mas também o historiográfico, o sociológico e o econômico, cujos modelos são aqueles que, aliando rigor e estilo, deram relevo a nomes como Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr. na história do pensamento brasileiro.

Este texto é uma síntese da tese (em preparação) intitulada **Atos de equilibrista: Modesto Carone e a narrativa dos múltiplos pertencimentos**.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In: _____. **Notas de literatura I**. Tradução Jorge de Almeida. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2012. (Coleção Espírito crítico). p. 15-45.

CARONE, M. **Aos pés de Matilda**. São Paulo: Summus, 1980.

_____. **As marcas do real**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. (Coleção Literatura e teoria literária, v. 34).

_____. **Dias melhores: contos**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Por trás dos vidros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Resumo de Ana**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. **Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana**. Tradução Virgínia Aguirre Muñoz. 2. ed. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2011. (Colección Lengua y estudios literarios).

LUDMER, J. Literaturas pós-autônomas. [Publicado originalmente em **Ciberletras** i Revista de Crítica literaria y de cultura, n. 17, jul. 2007. Tradução Flávia Cera]. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>>. Acesso em: 27 nov. 2015.

MOREIRA, M. E. R. Textos móveis, exercícios do pensamento. **Aletria: revista de estudos de literatura da UFMG**, Belo Horizonte, v. 22, n. 3, p. 215-225, set.-dez. 2012.

SOUZA, R. A. de. Campo literário. In: _____. **Iniciação aos estudos literários: objetos, disciplinas, instrumentos**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Biblioteca Universal). p. 40-46.

STAROBINSKI, J. ¿Es posible definir el ensayo? **Cuadernos hispanoamericanos**, Madrid, n. 575, p. 31-40, maio 1998. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/08144163400869462975635/209767_0009.pdf>. Acesso em: 1 nov. 2017.

MARIA LUIZA: O DESLOCAMENTO NO DISCURSO DA MORAL RELIGIOSA NO PERCURSO NARRATIVO

ELISA DOMINGUES COELHO (D)

elisadcoelho@gmail.com

Prof.^a Dr.^a Juliana Santini (Or.)

FCLAr/UNESP

Resumo: A década de 30 figura, em sua numerosa prosa, com uma vastidão de personagens femininas, sempre numa mesma constituição: um narrador, uma voz masculina, em uma história em que o mesmo enredo da mulher ludibriada e desgraçada que se ãperdeò e termina miseravelmente na prostituição se repete. **Maria Luiza**, junto a**O Quinze**, desponta desse modelo ao trazer uma personagem feminina em absoluta centralidade e sem ser atravessada pelo olhar masculino, operando, na realidade, o inverso, uma vez que é o seu olhar que atravessa todas as personagens e determina o que se deve pensar delas. Seu título já antecede a singularidade do romance, que se filia àqueles que se ocupavam centralmente dos ãtemas do espíritoò, como nomeado pela crítica da época, e se iniciará em um movimento, que surgirá mais adiante em grande volume na obra de Clarice Lispector, de uma mulher em relação simbiótica com a vida doméstica. Sua subjetividade, portanto, é totalmente composta por ela e os preceitos morais que a sustentam: cindido esse pilar, toda a sua constituição espiritual desmorona e não há outra possibilidade a não ser mergulhar nesse mundo interior em ruínas. O projeto literário do livro, em sua estrutura, não deixa dúvidas do cerne da narrativa ao, em primeiro lugar, introduzir as personagens sempre em sua relação com a protagonista, o que justifica de imediato a centralidade da mesma; e, em segundo lugar, ser dividido em duas partes, a partir não das ações que compõem o enredo, mas da cisão ruína/transformação. Ao passo que a perspectiva narrativa é construída de modo a intensificar esse processo através de um percurso narrativo constituído por três trajetórias centrais: a construção da personagem enquanto fortaleza moral de si e da família; a preparação e posterior abalo dos pilares de sua subjetividade; a trajetória espiritual de questionamento das antigas certezas e reelaboração por dentro do discurso da moral religiosa.

Palavras-chaves: Literatura brasileira; romance de 30; Lúcia Miguel Pereira; Maria Luiza.

Maria Luiza é um romance da década de 30 que se filia aos romances que se ocupavam centralmente dos ãtemas do espíritoò, como nomeado pela crítica da época. Pertencendo também ao número reduzido de romances que têm uma mulher como personagem central, é um percurso narrativo ã como surgirá mais adiante em grande volume na obra de Clarice Lispector ã da mulher em relação simbiótica com a vida doméstica e os preceitos morais que a sustentam e, cindido esse pilar, toda a construção da subjetividade é posta em cheque, quando não resta outra possibilidade a não ser mergulhar em si mesma sem garantia de voltar a se encontrar.

A história da família burguesa cuja monotonia é chacoalhada por um *affaire* da matriarca ã jamais descoberto ã só existe em função da crise de consciência da personagem. O abalo da estrutura familiar muito bem solidificada até então surge como um espelho dessa subjetividade despedaçada, buscando se reerguer. Assim, o núcleo familiar figura como um pano de fundo, cujas ações e episódios do cotidiano formam a estrutura mínima da sequência narrativa e poderiam até servir para um resumo de orelha do livro, mas não reflete o princípio organizador do romance.

Desse modo, a questão central, na realidade, é Maria Luiza, o título não foi ao acaso. Toda a primeira parte do romance, consistida de acontecimentos ordinários a fim de ilustrar a família e seu cotidiano, trata-se de ilustrar, no fundo, a personagem como centro daquele núcleo de personagens. Ao apresentar os familiares, por exemplo, não é a eles que se dirige, mas à relação estabelecida entre os mesmos e Maria Luiza e como ela é quem dita o certo e o errado, o aceitável e o inaceitável e toda a ordem que organizará a vida de todos. Quando ela, impecável e infalível, erra e, portanto, recai no estatuto ãhumanoò de todos os outros, todos os acontecimentos subsequentes serão o cenário e palco de sua subjetividade cambaleante, que se destrói e tenta até o fim reconstruir essas relações ã antes tão sólidas ã e a si mesma, para que a coexistência dela, de quem fora e dos outros seja, ao menos, suportável.

Embora essa personagem seja o eixo do romance, não é sua voz que o conduz. A focalização da narrativa se dá em 3ª pessoa, sendo esse narrador onisciente, de modo a não enunciar somente as ações, mas também quem é e o que pensa Maria Luiza. Dessa forma, é através do discurso do narrador que a personagem se constrói para o leitor em suas ações, reações e pensamentos, é ele o grande maestro da cena narrativa.

Mas o ponto de vista está igualmente implicado, na estruturação da narrativa, pela seleção de uma personagem e pelo desenvolvimento de seu percurso, que assume, então, uma função de regência. (...) O que está em jogo é de maior importância, porque é em função dessa escolha que o conjunto narrativo vai se organizar e que os outros atores passarão a ocupar posições secundárias. Podemos falar nesse caso de *perspectiva* narrativa. (...) (BERTRAND, 2003. P. 114)

E, como afirma Bertrand, esse foco narrativo não diz respeito apenas à discursivização da voz de Maria Luiza⁷, mas nessa escolha estão implicados o ponto de vista desse enunciador e a perspectiva narrativa traçada por ele. Essa assumirá a

⁷ Essa escolha ã que não cabe a esse trabalho discutir ã faz parte de uma problemática maior e profundamente presente em 30: a crise de representação do outro no romance.

narrativa com um objetivo muito bem definido: apresentar a protagonista como porta voz da tradição e da moral religiosa, que guiará com rigidez seu núcleo familiar, até que muda seu lugar de fala para aquele que julgara implacavelmente. A partir de então, a construção dará espaço para a desconstrução e ressignificação e disso se ocupará toda a segunda parte do romance: as consequências dessa crise e a busca por um outro lugar dentro desse discurso, que escape aos dois anteriormente ocupados – o primeiro já impossível de ser reocupado e o segundo impossível de ser suportado por esse eu em formação –.

Quando o enunciador assume esse percurso narrativo, no contexto da representividade do outro no romance de 30 em que o texto se insere, elege a história de Maria Luiza para iluminar uma questão de fundo da qual o romance irá se ocupar: o que ocorre quando o sujeito, guiado pelos preceitos da moral religiosa e de conduta familiar e social impecável, converte-se de juiz em réu e tem de se defrontar verdadeiramente com o discurso que o formara? O que sobrevive a uma crise tão profunda que obriga a se defrontar com a sua subjetividade sem as amarras e certezas dos preceitos morais? É dessa perspectiva narrativa que nos ocuparemos agora.

Maria Luiza, atentamente, estudava a cunhada. Examinava-lhe a fisionomia, os gestos, as palavras, com um interesse cujas demasias tocavam a avidez. Buscava um indício, uma pista qualquer que a conduzisse à certeza. Não por curiosidade malsã, nem por simples malevolência. Não era esse o seu feitio. Ordinariamente, não a interessavam boatos maliciosos, nem senhoras de reputação discutida. Fechava a uns os ouvidos e às outras a porta, sumariamente. Com Lola não podia – a contragosto – proceder assim. Afinal de contas, era da família de Artur, e não tinha o direito de condená-la baseada em anônimas acusações. Por outro lado, repugnava-lhe as relações, mesmo as de mera formalidade, com uma pessoa de respeitabilidade duvidosa. (...) Pela primeira vez, via-se obrigada a hesitar. Tinha um dever a cumprir, e não sabia onde estava. E essa incerteza desagradava-lhe sobremodo. (PEREIRA, 1933. P. 18 e 19)

O romance se inicia com uma cena corriqueira que apresenta Maria Luiza entre sua rotina de deveres domésticos e ida à missa, apresentando essa obrigação religiosa como “Era um velho hábito, e ela uma senhora metódica.” (PEREIRA, 1933. P. 5) ao passo em que já introduz a inquietação de Artur, seu marido, sobre assuntos relacionados a Lola, sua cunhada, sabendo da desaprovação da esposa.

Essa apresentação das personagens já introduz um aspecto fundamental da narrativa: a centralidade que ocupam a rotina e o julgamento de Maria Luiza. A

observação sobre a ida à missa não é à toa e já anuncia como a série de obrigações assumidas pela personagem organizavam a vida familiar.

Esse aspecto, numa primeira leitura, não nos chama tanto a atenção, visto ser absolutamente corriqueiro esse papel exercido pelas mulheres dentro do núcleo familiar. No entanto, a cena que se segue e a importância que assume o conflito da personagem em relação à irrespeitabilidade da cunhada ganha nossa atenção: ali conhecemos Maria Luiza. O anterior receio de Artur da reação da esposa já nos prepara para o lugar que ela ocupa, assumindo para si o dever de julgar incorretamente as condutas alheias e se manter longe da influência de boatos, e, principalmente, sempre ter uma resposta. Seu incômodo final por ser obrigada a hesitar para com seu dever a coloca nesse lugar de chefe moral da família.

A escolha por introduzir a personagem com essa sequência narrativa que culmina nessa simbólica reflexão já diz muito sobre como o narrador quer que o leitor leia a personagem. Os capítulos que se seguem intensificam esse efeito quando é apresentada a família dela, mostrando o ambiente da infância como ambiente deprimente para dizer, como uma grande reviravolta, que, após o inesperado pedido de casamento, desentrelaçou-se a existência das duas irmãs. Maria Luiza fez-se outra, logo muito senhora, muito afeita ao novo ambiente. (...) (PEREIRA, 1933. P. 40) e, dessa forma, traçar essa matriarca como sua verdadeira essência, que só esperava a oportunidade para aflorar.

O cotidiano familiar seguirá como plano de fundo até a narrativa se encaminhar para as férias no campo, momento que é o marco da segunda etapa do romance, intitulado A montanha. No que se segue da primeira parte, temos um aprofundamento da conduta já anunciada de Maria Luiza, do qual podemos destacar duas passagens essenciais:

Ela nutria um verdadeiro horror pelo mundanismo, e pela gente elegante um completo desprezo. Nunca se lhes aproximara, aliás, nunca vira, em toda a sua vida, um grande baile.

Era uma prevenção, mas invencível. A intransigência dos juízos não prioria... são absolutos justamente porque não se verificam nos fatos.

A realidade é sempre muito complexa para caber num conceito.

- São os elementos nocivos que aparecem à tona, dizia.

E confinava-se no seu meio, muito acanhado ã mas de princípios sólidos.

Não podia acreditar honestas mulheres que cuidassem de alguma coisa além da casa e dos filhos. Confundia, na mesma condenação sumária e inflexível, as elegantes e as intelectuais. (PEREIRA, 1933. P. 68-69)

Essa primeira é simbólica como um alastramento da postura da personagem, outrora em evidência no episódio do enfrentamento da cunhada, agora revelada como uma conduta moral organizadora da sua própria subjetividade. Nesse trecho, o leitor percebe em Maria Luiza não só princípios da moral religiosa quanto à ãreputação das mulheres da época, mas uma postura muito mais cristalizada em torno da família burguesa tradicional, ocupada do lar e dos filhos, diferenciada pelos hábitos simples e ãhonestos, em que o juízo recaía muito mais sobre as mulheres, mas que podemos perceber ser um julgamento inflexível que determinava como bom e correto um perfil de família e pessoas e tudo que escapasse a ele, era condenável.

Desse modo, a personagem, por fim, é construída como uma mulher que se munia, para olhar o mundo e a si própria, de juízos a priori segundo os quais a vida e a ãmulher de família que assumira para si eram o padrão aceitável e digno de respeito. Através disso, como pilar de seu núcleo familiar, comandava a todos para que andassem segundo esses preceitos e se afastassem de tudo que ameaçasse fugir a eles.

A segunda passagem que destacamos vem para amarrar as duas pontas desse percurso de apresentação da personagem ã que é do que se trata verdadeiramente toda a primeira parte do livro ã iniciadas naquela primeira cena do romance: a moral e o hábito.

Uma pessoa que tem a vida toda regrada e se compraz nesse método; que sabe, ao acordar, todos os passos a dar e os horários a cumprir, anda metida numa engrenagem a qual nem sonha fugir. E que a governa. A sucessão ininterrupta de horas marcadas e obrigações a satisfazer absorve-lhe, via de regra, toda a atenção. E tira-lhe o ensejo de examinar a existência de um ponto de vista mais alto. O plano geral, se alguma vez existiu, fica submerso pela caudal das minúcias. E da boa execução destas decorre uma impressão de felicidade talvez superficial, mas nem por isso menos eficiente. (PEREIRA, 1933. P. 104)

A personagem ã como o narrador anuncia no capítulo de sua infância ã assumira para si de pronto a ãvida do lar. O resultado disso é um processo simbiótico em que sua existência e a sensação de felicidade estavam atreladas a sua rotina perfeitamente regrada de dona de casa, o que vinha a intensificar as certezas assumidas de que aquela

existência era a correta, a exemplar, a única possível para uma mulher respeitável. ãSua sensação de felicidadeò, vivida por anos, vinha dessa solidez que o hábito forjara no seu pensamento e rotina.

É essa Maria Luiza rígida em seus julgamentos, impecável em suas condutas, regrada e regradora da vida familiar que o narrador constrói diante dos nossos olhos, em uma ascendente, para anunciar, a pretexto do acontecimento ordinário da viagem de férias que a família fazia anualmente, a fragilidade dessa ãsensação de felicidadeò:

Tirai, porém, a um indivíduo nessas condições os andaimes protetores dos hábitos. Logo se debaterá no vazio, e ruirá por terra todo o edifício da sua tranquilidade. (PEREIRA, 1933. P. 104-105)

Terminada a sequência narrativa da introdução da personagem principal, inicia-se o segundo momento do romance, o processo que tirará Maria Luiza da proteção da rotina do lar. Essa desestabilização mais exterior é a preparação para a grande reviravolta da narrativa e é um primeiro passo fundamental para os acontecimentos seguintes.

Mas aqui, nada, a não serem o sol e a lua a se alternarem no céu, lhe marcava a fuga do tempo. Nem ao menos a missa, aos domingos. Igreja havia, na vila próxima, mas a hora seria incômoda, ou difícil a condução. Ainda não havia conseguido assistir a nenhuma, e isso lhe fazia falta.

Menos pelo ofício em si do que por ser uma obrigação constante, estabelecida, indubitável, a que nunca se furtara, mesmo no período algum tanto nebuloso, da extrema juventude, ela lhe pontuara ininterruptamente a vida de sete em sete dias. (PEREIRA, 1933. P. 107-108)

Esse novo momento da narrativa está profundamente intrincado com as últimas palavras ainda sobre Maria Luiza, em que se explica a natureza de sua ãsensação de felicidadeò. Ele estaca a existência da personagem nesse sentimento advindo das pequenas obrigações rotineiras para então retirá-la dessa proteção ao passo que não deixa o leitor desavisado: o narrador alerta que essa felicidade, verdadeira, porém superficial, é também frágil na medida que ligada à rotina e, quando essa é afetada, toda essa base de satisfação e bem-estar está em risco.

As reflexões acerca do vazio que ocupa a vida de Maria Luiza nesse início das férias vêm para ilustrar essa fragilidade da existência da personagem não só por se ver desobrigada de todos os afazeres domésticos como ao mostrar que suas ãobrigaçõesò

religiosas tampouco lhe serviriam. A exemplificação com a missa é muito significativa aqui, uma vez que a coloca muito mais próxima às ñminúciasò cotidianas e, portanto, reafirma-a como localizada no mesmo território de todos os deveres que a estadia no campo impossibilitava, anulando seu significado enquanto um suporte espiritual que lhe garantiria a solidez de sua existência.

Praticava corretamente, mas exteriormente, por assim dizer. Cumpria os preceitos, mas não os *sentia*. Seria religiosa, mas sem fé. Não que houvesse jamais duvidado do que lhe haviam ensinado, catecismo em punho, a mãe e a tia. Aceitara-o até demais. Porque o aceitara como coisa indiscutível, que não vale estar procurando entender. Para quê?

Uma vez rotulada Católica Apostólica Romana, só via um caminho a seguir: sujeitar-se a umas tantas regras, aliás facilímas para uma mulher honesta; e esperar com tranquilidade uma recompensa certa e merecida. (PEREIRA, 1933. P. 109)

A explicação que se segue a respeito da educação religiosa de Maria Luiza não apenas sanciona a ausência da religião enquanto suporte espiritual da personagem como agrava a superficialidade e fragilidade de seus princípios rígidos. Nunca dantes ela refletira sobre o que acreditava, fora educada segundo aqueles preceitos, então assumira-os por certos, fixos, inabaláveis e inquestionáveis. A consequência fatal dessa conclusão é a que o percurso que o narrador vem traçando anuncia: aberta uma fresta mínima reflexiva, todos os seus alicerces ruiriam.

Não. Era nela, que alguma coisa morreria. Alguma coisa que era o arcabouço do seu ser. A sua certeza. A certeza de não errar. De ter dirigido a sua vida pela única trilha perfeita. A certeza da superioridade que todos lhe reconheciam. E da segurança de felicidade dada por sua conduta inatacável. (...)

Não era apenas uma alma inquieta a vagar, desgarrada, por um mundo sem fim. Tinha uma família, um lar, uma situação definida, aos quais não poderia fugir.

E teve a sensação bizarra e inexplicável de que isso tudo a protegeria.

Contra quê?...

Contra o destino? Ou contra si própria?

Não o saberia... (PEREIRA, 1933. P. 110-113)

Uma briga com Artur é o anúncio da chegada dessa ruína. Ela assim figura no romance por ser Maria Luiza essa referência familiar que, não apenas guiava o marido,

como a crença inabalável de ser essa mulher corretíssima era sua própria referência. Quando, tendo o leitor sancionado essa relação do casal, surge essa grave discussão, é um acontecimento que se junta a essa trajetória de desestruturação não só pela ação narrada, mas pela continuação que a enunciação dá a esse acontecimento na subjetividade da protagonista.

Em sua inquietação interior, figura para nós, além do abalo em uma de suas crenças mais profundas, fonte de suas certezas, um primeiro momento de reflexão: esse pensamento que lhe atravessa a primeira ruína, esse questionamento, que nunca antes lhe ocorrera, da natureza dessa sensação de proteção. Afinal, qual era essa sua redoma de vidro estava claríssimo, mas qual sua razão de existir? Do que necessitava se proteger?

Uma vez construída a personagem alicerçada em toda uma esquematização rígida de princípios de valores e condutas como sua proteção e guia espiritual, esse questionamento começa a desestruturá-lo. E agora, ao se referenciar a essa proteção, voltamos a nos ater a ela com o adendo desse questionamento lançado pelo narratário: de onde vem?

Aprender a evoluir, ainda titubeante e vertiginosa, no universo malabarista do espírito, era um prazer inebriante. E toldava todas as outras faculdades.

Todas... (PEREIRA, 1933. P. 145)

O acontecimento que se segue figura não só como ponto final dessa sequência narrativa da ruína do espírito de Maria Luiza, mas também é a grande virada do romance, em que tudo que se construiu a respeito da personagem é posto em dúvida.

Como todas as ações do romance, o que ocorre em si é mínimo: ela se interessa por Flávio, amigo do marido, o que, para a moral implacável que defendia, era inadmissível. Uma leitura desatenta poderia se convencer de que a grande questão é a crise moral pelo ãadulterioò que passa a atormentar Maria Luiza, mas, atentando-se ao trecho supracitado, percebe-se que o grande acontecimento é a ãiniciação intelectualò que esse personagem opera na protagonista.

Se a ida para o campo e a briga com o marido havia aberto uma fissura no rochedo moral dela, essa será a gota d'água para não só terminar de ruir, mas ocupar a solidez com o ato reflexivo. Essa reflexão será a morte daquela ãsensação de felicidadeò e responde, por fim, ao questionamento que se lançara ao leitor e, quando a proteção dos

deveres e da família é finalmente dilacerada, surge o despertar dessa nova consciência. Ela se abre e se perde para sempre.

A segunda parte do romance, ãA montanhaò, não anuncia uma marcação espacial ou temporal no enredo, antes inicia a última sequência narrativa, o percurso que a personagem traçará através do questionamento e descrença de toda a construção de seu espírito.

O mal-estar inicial que marca a transformação da personagem retoma e sanciona a derrocada do que ela vai chamar de ãseu antigo euò, a mulher acima dos erros e, portanto, que nunca havia estado sob o julgo da doutrina que adotara sem questionar e ãaplicaraò sem perdão. A consequência imediata de seu novo estatuto, para além de um superficial e passageiro medo de ser descoberta pela família, é se defrontar com a ideia do Deus, que antes ãrepresentavaò, agora que ela também era uma ãpecadoraò.

E o seu horror se estendia a tudo o que a rodeava. Por todos os lados, só via miséria e instintos soltos.

Muito distante, no céu inatingível, um Deus vingador assistia e esses desmandos, esperando a sua hora, a hora terrível em que haverá choro e ranger de dentes. (PEREIRA, 1933. P. 160)

Do mesmo modo que antes vivera na certeza de que, sendo uma mulher ãcorretaò, estava do lado do ãbemò e a justiça divina lhe sorria automaticamente, confrontava-se com o outro lado da moeda desse julgo divino e nele mergulhava. Nunca dantes tendo que lidar com o Deus que punia os pecadores, agora, ele a engolia, esse era o efeito do discurso religioso em si: ao se deslocar do lugar de representante do discurso punidor, vê o mundo dominado pelo mal e a figura divina absolutamente opressiva. Esse momento é a revelação do que era para ela o lugar da religião: julgar e punir.

E para que lutar? O destino estava traçado, desgraçadamente traçado.

Reerguimento? Reabilitação?

Palavras sem sentido, mentiras com que se satisfaz a hipocrisia dos homens.

O perdão?

A máscara virtuosa da covardia e da fraqueza.

Tudo era mentira... (PEREIRA, 1933. P. 161)

O segundo momento desse deslocamento no discurso é a destruição da crença anterior. Se o primeiro movimento da personagem foi reverter seu julgamento implacável contra si, o passo seguinte não será se libertar dele para desconstruir todos os preceitos de outrora, mas intensificar a certeza dessa mão punitiva com a outra certeza de que o contrapeso do julgamento – o perdão e a benevolência – eram pura falsidade para a humanidade lidar com sua podridão.

O bem não era senão o manto usado pelos homens para disfarçar a nudez dura e feia da realidade a que chamavam mal. Uma convenção, um hábito de civilidade como o aperto de mão ou outro qualquer. Variável de povo a povo, e de época a época. (PEREIRA, 1933. P. 208)

A convenção social surge nessa etapa da desencrença como sistematização da predominância do mal e farsa do bem, esse manto que cobriria todo esse horror que agora ela via para que os homens em sociedade lidassem com ele. Nesse instante, ela vê cada sociedade formulando a seu modo a mentira da benevolência divina e o acobertamento do domínio da vileza.

Artur se acusava, porque errara... humilhava-se diante da sogra.

Por quê? Que força o fazia agir?

Essas perguntas martelavam-lhe surdamente o cérebro entorpecido pela surpresa, o cérebro que não conseguia coordenar um raciocínio.

Então, ele acreditava numa justiça... ela o guiava, mesmo quando lhe desobedecia... existia, fora das ações humanas. Além delas. Acima delas.

Era uma realidade.

E uma realidade terrível, que crescia para ela e a dominava. (PEREIRA, 1933. P. 219)

Essa nova filosofia, resultante enfim do processo de desconstrução da sua antiga doutrina, se não serve de alívio, é uma visão amarga que substitui a opressão do medo do julgamento divino, restando, em alguns momentos, um receio que a família lhe descobrisse. Quando escuta uma conversa entre seu marido e sua mãe e descobre que ele tinha plena convicção na sua culpa na mudança operada no espírito dela, o que deveria vir como alívio vem como condenação: traz novamente a sombra do

julgamento, agora com a força da convicção de Artur nele e toda a nova visão de mundo que a redimia vira pó.

Dessa reviravolta, surge um derradeiro momento de desespero que culmina na ação fundamental para o desfecho dessa sequência narrativa: Maria Luiza vai à missa e, na busca por ser ouvida, consegue transpor os dois abismos que havia se formado dos fragmentos resultantes da desconstrução de sua antiga doutrina.

Esse é o momento em que a tensão dessa última sequência narrativa começa a se resolver: depois de redirecionar todo o julgamento contra si e o ressignificar nesse julgo impiedoso sua antiga crença ã o que, por sua vez, operou uma quebra quase definitiva entre a humanidade e o divino pela impossibilidade de conciliar seu novo eu ãpecadorõ com esse novo Deus ãvingadorõ ã ela compreende enfim o que dantes apenas aceitara como norma de conduta.

Não era uma exaltação mística que a arrebatava... não era a ideia de Deus que a deslumbrava...

Era o sentido da vida, da vida terrena e da vida eterna ã a mesma vida, no fundo ã que começava a perceber.

Como tudo era claro, como tudo se explicava...

Era, afinal, a compreensão de tanta coisa cujo desconhecimento a cegara.

O entrelaçamento misterioso do bem e do mal... a justiça que perdoa, e a bondade que permite o sofrimento... a relatividade da culpa e do mérito... a mesquinhez dos julgamentos humanos, e a vaidade infinita das virtudes humanas.

A força dos fracos porque se sabem fracos, e a fraqueza dos fortes porque se creem fortes... a esterilidade dos que pensam em si, e a riqueza dos que cuidam dos outros. (PEREIRA, 1933. P. 292-293)

Nesse novo momento, essa mão tão pesada da punição não apenas surge, agora, transfigurada em uma força divina benevolente como perde o protagonismo quando enuncia que não era a figura desse Deus, outrora vingador e impiedoso, que importava, mas a ideia maior de justiça e equilíbrio. Esse desenlace final retoma a crença anterior e, após sua desconstrução e desfacelamento, refere-se ela e a ressignifica.

Desse modo, o que antes figurava como doutrina punitiva e que se revertera na autoflagelação da protagonista, surge como compreensão da relação entre esse mal, que antes parecera absoluto, e esse bem, que antes parecera hipocrisia social.

No percurso narrativo do romance, temos essa reflexão como símbolo do equilíbrio final das sequências narrativas anteriores: a apresentação da personagem a localiza na crença da divisão inquestionável entre o bem e o mal e, no percurso da primeira para a segunda, opera-se esse deslocamento do bem para o mal, um sempre anulando o outro. Aqui, eles se amarram e figuram no discurso do narrador como a única possibilidade para a redenção, que a protagonista buscava, a compreensão do bem que habita o mal e o mal que habita o bem, indissociáveis.

Cheia de confiança e cheia de humildade, repetia as palavras da ceguinha, as palavras que não compreendera:

- Não faz mal... não foi desta vez, mas há de ser outra... (PEREIRA, 1933. P. 303)

Esse trecho, que encerra o romance, vem sancionar a crença da complexidade do bem e do mal: Maria Luiza, após preencher de crença genuína a anterior convenção, não encontra a paz, não a que iniciara essa segunda parte buscando, pois ela não é feita apenas do bem e nunca será, sendo absolutamente coerente com o percurso narrativo que o texto termine em aberto.

Dentro da perspectiva da enunciação desse romance, norteadas pelo discurso religioso, o que fica para o leitor, através do percurso narrativo percorrido pela personagem, é que, no caminho de descoberta da crença genuína, o bem possível é a resignação da consciência do mal praticado e a confiança na justiça divina do equilíbrio do bem e do mal que não se anulam, mas coabitam em todos.

Os romances da década de 30, de modo geral, trataram da representação do outro em uma trajetória de crise social e, como sugere a postura militante dos intelectuais de então, apontaram caminhos para sua época através da literatura. Diante disso, o encadeamento das três sequências narrativas e sua resolução expõem, como em um espelho d'água, o caminho para essa crise de 30 presente na perspectiva narrativa intencionada pelo enunciador, iluminada pela escolha dessa personagem feminina, consideravelmente simbólica como porta-voz e perpetuadora da tradição e da moral religiosa.

REFERÊNCIAS

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru, SP: EDUSC, 2003;

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1999;

_____. **Elementos da análise do discurso**. 13 ed. São Paulo: Contexto, 2005;

TATIT, Luiz. **Semiótica à luz de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ateliê editorial, 2010.

O FEMININO NO CINEMA OLIVEIRIANO: DIALÉTICAS E ESPELHISMOS

FERNANDA BARINI CAMARGO (M)

fernanda.barini.camargo@gmail.com

Prof.^a Dr.^a Renata Soares Junqueira (Or.)

FCLAr/ UNESP

Resumo: O longo cineasta português Manoel de Oliveira (1908-2015) ficou bem conhecido na história mundial do cinema pelas suas originais transposições de textos literários para a sétima arte. Dentre as suas mais produtivas parcerias está, a par da que manteve sempre com o presencista José Régio, a da prolífica escritora Agustina Bessa-Luís, nortenha também ela. Neste trabalho, pretendemos lançar luz sobre alguns aspectos relevantes da construção de personagens femininas que Manoel de Oliveira extraiu de narrativas de Agustina, nomeadamente no seu díptico cinematográfico constituído pelos filmes **O princípio da incerteza** (2002) e **Espelho mágico** (2005), respectivamente inspirados nos romances agustinianos **Joia de família** (2001) e **A alma dos ricos** (2002). Veremos como elementos específicos da linguagem cinematográfica – a exploração da cor em diversas tonalidades, a iluminação, o enquadramento, o *close-up*, a movimentação ou a fixação da câmara, a articulação de banda sonora às imagens, o corte e a montagem dos planos etc. – dão azo a que o cineasta acentue ou transforme características mais ou menos evidentes das protagonistas dos romances, e como ele inverte ludicamente os perfis dessas personagens em **Espelho mágico**, filme que, como o nome indica, reflete especularmente (invertidos, portanto) os mesmos arquétipos do feminino (o da santa e o da devassa) que víamos em **O princípio da incerteza**, encarnados nas mesmas atrizes nas duas películas: Leonor Baldaque e Leonor Silveira, grandes musas do cinema oliveiriano. Pretendemos lançar luz sobre as especificidades de cada linguagem (do texto literário e do texto cinematográfico), acentuando as potencialidades fílmicas mobilizadas por Oliveira na produção do díptico. Que tipo de interpretação dos textos de Agustina Bessa-Luís, entendendo os efeitos de sentido produzidos pela literatura da ficcionista portuguesa quanto aos avatares femininos, essas inversões especulares do cineasta sugerem, é o que esperamos apontar, evidenciando assim como cinema e literatura podem reciprocamente iluminar-se.

Palavras-chave: Literatura, Manoel de Oliveira, Agustina Bessa-Luís.

As relações especulares entre *O princípio da incerteza* (2002) e *Espelho mágico* (2005)

Os anos 2001, 2002 e 2003 foram marcados, na obra de Agustina Bessa-Luís, pelo lançamento de sua trilogia **O princípio da incerteza**. Ao encerrar a produção do *Porto da sua infância*, de que também participou Agustina, Manoel de Oliveira decide recriar o primeiro volume da romancista em seu ecrã. Metonimicamente, não lhe atribuiu o título do romance (**Joia de família**), escolhendo o nome do todo para o seu longa-metragem: **O princípio da incerteza**. Em 2005 ousa ainda mais, pois ao inspirar-se em **A alma dos ricos**, lhe nomeia de maneira completamente nova: **Espelho Mágico**.

Vejamos o primeiro enredo.

A câmera enquadra, em frontalidade, uma capela num dia de chuva. Este cenário é sobreposto pelos créditos de **O princípio da incerteza** até que são interrompidos por uma figura que furtivamente entra na capela: é Camila (Leonor Baldaque). Intrigados pelo que se passa dentro da capela, somos impedidos de entrar, porque a câmera de Manoel de Oliveira ali nos deixa, fora dela. Tal atmosfera de incerteza ali se instaura e será o tom da narrativa fílmica do realizador.

Sucede esta sequência uma outra, a qual traz os irmãos Roper, dois intelectuais do Porto que como dois narradores nos atualizam acerca de informações sobre a trama por meio de diálogo, como num teatro. A partir daí as mulheres tomam o ecrã e ganham relevo no longa-metragem. Celsa Adelaide, a ardilosa criada da casa, temerosa do relacionamento do rico jovem António Clara com Vanessa, uma cafetina envolvida em negócios escusos, trama o casamento do rapaz com Camila, moça de rosto angelical, filha de uma família em ruína financeira. Antes da consumação do casamento, o filho de Celsa (a criada), José Luciano, declara seu amor por Camila. Diante da revelação, ela lhe diz que as palavras dele eram tudo o que sempre quisera ouvir, já podia casar-se descansada, uma vez que não fora seduzida por António, fora convencida.

Camila finalmente torna-se a figura central da narrativa cinematográfica. Incapaz de sentir amor, ódio, ou sofrimento, ela torna-se a tentação masculina e feminina (intriga Vanessa, por exemplo, a opacidade emocional de Camila). Vanessa, úma devassaô segundo Celsa, é quem na verdade sofre ã a falta de status social, a falta de poder sobre Camila, a decadência de seus negócios, a dependência da assinatura da rival. Ela nunca terá o que a esposa de António possui: um radicalismo existencial, uma absoluta passividade diante das convenções sociais e de seu destino (um casamento sem amor e a humilhante presença da amante em sua casa).

Todas as outras personagens veem-se perplexas diante da humilhante sina de Camila. A máscara da santa esconde uma oportunista extremamente diabólica. À certa altura do filme, Manoel de Oliveira nos permite retornar à capela de abertura, que contém um santuário com Joana DôArc empoeirada, santa que recebe toda a devoção de Camila. Todos os acontecimentos parecem então articular-se sob o controle dela: sua assinatura é decisiva para que Vanessa se salve de uma séria dívida de negócios (assinatura que ela não dará) e António morre num incêndio na boate da amante e todos os indícios apontam para Camila como responsável pelo crime. Contudo, ela escapa da justiça ileso. Os sujeitos ao redor são meras marionetes de seu jogo existencial. De fato,

livre ao fim da vida do marido, ela renasce, se transforma num ser volitivo, conquistando seu lugar ao sol no mundo do prazer e da abundância.

No segundo longa-metragem do díptico, Manoel de Oliveira excluiu e quase todas as personagens do primeiro volume ou do primeiro filme. Todavia, as primeiras sequências fílmicas (cenas da prisão) trazem alusões à narrativa anterior, construindo um tipo de resumo dos acontecimentos prévios. Mas as identidades mais importantes de **O Princípio da Incerteza** não estão presentes em **Espelho Mágico**. Entretanto, uma personagem cruza a fronteira entre um filme e outro: José Luciano, o "Touro Azul" (filho da criada Celsa), cuja existência na segunda película tem a função de nos conduzir à Senhora Alfreda, uma arrogante aristocrata, que obsessivamente deseja **ter** a aparição de Nossa Senhora por alimentar a ideia de a santa imaculada era, como ela, uma senhora rica. Não lhe basta ter um carro importado na garagem, a casa apalaçada e a impressionante fartura à mesa. Com um casamento de aparências, em que o casal dorme em camas separadas e o marido *ñ*ão lhe é capaz de encher o ventre (segundo palavras da própria protagonista), Alfreda insiste na ideia de ver Maria. Assim, José Luciano se une a um falsário e ambos se tornam criadores de um tipo de conjura da aparição. Também são os inventores de Abril, mulher paga por eles que ensaia para se tornar a Virgem. Contudo, nada acontece: Abril nunca chega a, de fato, encenar Maria e a singular aparição a que assistimos é a de Luciano a Alfreda, antes de que a personagem se entregasse à doença e ao coma. O falsário nada falsifica e figuras ligadas à religião e à história circulam pelas sequências com longos diálogos sobre grandes temas e a atmosfera de uma grande falta de respostas nos absorve nesse enredo. A constituição das personagens femininas, para Manoel de Oliveira, desenvolve-se sob uma lógica sintático-semântica da incerteza. Camila e Alfreda caminham na esteira de uma incessante busca, de um momento de revelação (ou epifania) que as transforme. Nesse sentido, há nessas mulheres um ensimesmamento que as mantém em suspenso nas suas relações com o mundo, cada qual à sua maneira. A história de ambas se orchestra pelo jogo dramatizado entre essas mulheres sujeito e suas respectivas mulheres-pares, que denominamos personagens-objeto, do que resulta uma duplicidade na consciência que temos das protagonistas, e uma tensa oscilação entre o bem e o mal.

Oliveira cria um jogo estético de elementos duplicados para cada um dos filmes e os recria, como num espelho invertido, na relação entre o primeiro filme e o segundo *í* elevando tal atmosfera de incerteza ao seu máximo expoente. O alicerce de tal efeito de sentido edifica uma narrativa cinematográfica lacunar, ou seja, tomada por curiosidades

do espectador sempre insatisfeitas pelo cineasta. Muito da ação chega a nosso conhecimento apenas por sua menção em diálogos (como ocorre no teatro) e pouco temos de acesso ao íntimo dos pensamentos das protagonistas – sabemos delas pelas impressões que as demais personagens manifestam sobre essas mulheres. Para que as possamos compreender, temos de, num processo de recomposição, costurar os retalhos de fragmentos de impressão.



Fragmentos de impressões das demais personagens fílmicas em **O princípio da incerteza**.

Fonte (fragmentos de imagem): O Princípio da Incerteza. Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa filmes, Portugal/ França, 2002, DVD (133 min.).

Composição nossa.

Há, tanto em Agustina Bessa-Luís quanto em Manoel de Oliveira, uma determinação de comunicar a existência humana sob um aspecto enigmático. Ambos os artistas exigem de seu leitor ou espectador a disposição de penetrar na obra e deixar-se conduzir pelo olhar calculista de ambos na recomposição dos fragmentos de enredo, como observa Aniello Avella:

O ñvisualò de Agustina e o ñaudívelò de De Oliveira coincidem e até mesmo fundem-se, criando uma sinestesia na qual os cinco sentidos, as faculdades intelectuais e as intuitivas são contemporânea e totalmente envolvidos: na condição do emissor artista, no acto de criar; na do fruidor, na recepção da obra. (AVELLA, 2007, p. 29)

A estudiosa Patrícia da Silva Cardoso, comenta a recepção das obras de ambos os artistas:

Grande parte do trabalho de Manoel de Oliveira baseia-se em tensionar a relação entre palavra e imagem, e mesmo entre as muitas imagens que compõem um filme, de maneira a tirar o espectador da confortável posição de receptor de imagens, exigindo dele uma participação activa na atribuição de um sentido para o que se lhe apresenta. Nessa opção do realizador pode-se ver outro ponto de ligação com a escrita de Agustina, que igualmente se recusa a facilitar a experiência de seu leitor, apoiando-se em narradores que Wayne Booth classificaria como muito pouco dignos de confiança. (CARDOSO, 2010, p. 223)

O esforço em juntar os fragmentos de impressões sobre a protagonista e as elipses que envolvem a sua personalidade nos conduzem à reflexão de Daniel Roper, personagem de **O Princípio da Incerteza**: "Sempre nos defendemos de qualquer coisa que não temos a certeza se é bom ou mau. Até Deus não temos a certeza se é bom ou não". Além de nos trazer a principal dialética do longa-metragem, as palavras de Roper também dão o tom trágico da narrativa fílmica no longa-metragem. Esteticamente, ele é criado pela paleta de cores em que se destacam tons avermelhados e tons escuros. A esse efeito de mistério soma-se a duplicação de figuras que ocupam o centro dos planos. Camila, por exemplo, tem seu eu real refletido em imagem na vidraça do trem. Outrossim tem seu duplo em Vanessa em diversos momentos em que dialogam, embora não se encarem. A posição das atrizes é de uma ao lado da outra, como uma imagem duplicada. Joana D'Arc, símbolo da mulher virago à qual a protagonista dedica sua devoção, também tem sua imagem em sombra na parede da capela. As estátuas na casa dos Roper, posicionadas atrás das personagens, também se configuram como duplos dessas figuras ficcionais. Contudo, o ápice da ideia do feminino ambíguo, que condensa o bem e o mal, será a montagem de planos que Oliveira arquiteta num *close-up* do sorriso de Camila, seguido do *close-up* de um anjo barroco cujas feições são diabólicas, diabólicas como a trilha sonora do violino mefistofélico de **Niccolò Paganini**, o qual potencializa o efeito de sentido de perversidade da moça. A referida sequência traz a complexidade deste enigma feminino: na santa, o diabólico.

Este imenso enigma da complexidade do feminino, em que o bem e o mal são dimensões inseparáveis também está em **Espelho mágico**. A afirmação da monja que se encontra com Alfreda, pode nos servir de fio condutor à reflexão até então desenvolvida sobre **O Princípio da Incerteza**: "Eu só sei do mal que se deve evitar viver perto do rio:

a água é boa para a sede, mas é má para os ossos. A mesma coisa pode ser salvação e castigo".

O tom trágico da narrativa cinematográfica anterior é substituído aqui por um viés mais cômico e leve. A paleta avermelhada é substituída por tons mais claros que tendem para o azul e o branco, encontradas na fachada da casa de campo aristocrática de Alfreda e as cores do manto de Nossa Senhora, santa imaculada que substitui a virilidade de Joana D'Arc. O anjo barroco tem, nesse filme, feições delicadas. Com traços doces e afetivos, ele é contraposto a um plano em que Alfreda observa pensativa um ninho vazio, como o seu ventre. Além de tais recursos, a ideia de duplo também constitui **Espelho Mágico**. Os efeitos duplicados das personagens serão, aqui, orquestrados por um novo enquadramento. Há, não mais o enquadramento frontal de duplos, pois o que toma o centro do plano serão as imagens refletidas nos espelhos, precisamente, nos espelhos do guarda-vestidos de Alfreda. Na narrativa fílmica anterior, os corpos físicos ocupavam o maior espaço do plano, ao passo que era destinada aos reflexos uma relevância menor. Nesta, o desenho do enquadramento é modificado, sendo inúmeros os planos constituídos em maior porção pelos reflexos e em menor pelas presenças físicas dos atores.

A especularidade desses planos retoma uma reflexão sobre o que seria não princípio da incerteza, trazida à tona por José Luciano: a morte como espelho do nascimento e o nascimento como espelho da morte. Camila renasce, Alfreda sucumbe.

Ao enxergar a morte como possível trajetória rumo à santidade, Alfreda se mantém desligada do mundo. Nem mesmo uma viagem à Veneza, muito desejada por ela e realizada pelo marido, que a narra, será capaz de retirá-la do seu estado de ensimesmamento. A revisitação às memórias da viagem a Veneza é, seguramente, uma das sequências singularmente belas do longa-metragem. A câmera subjetiva de Manoel de Oliveira reproduz um olhar que até vê, embora seja incapaz de apreender qualquer coisa; um olhar voluntariamente entregue à morte. Apesar da existência do desenlace trágico, o que se configura no desfecho é uma grande celebração da vida. Ainda que a revelação sagrada não aconteça, outras aparições se realizam, aparições da beleza do universo mundano: um pôr do sol singular, a luz do dia que se reflete na água, um casal que surge, as travessuras de uma criança, a música, as memórias da existência. Num dos diálogos finais, o sorriso do filho de Abril a correr pelo jardim simboliza a elaboração semântica da morte apenas como um ciclo da vida.

Os espelhismos que percorrem os filmes em si mesmos e se invertem de um para o outro, encontram seu momento fulcral na sequência em que a enfermeira cuidadora de Alfreda, fitando-se nos espelhos, diz: "Eis a inefável presença do nosso inevitável eu." Manoel de Oliveira constrói mais uma vez um cinema sobre a complexidade existencial, encarnada no seu eterno feminino e nas dialéticas constitutivas de seus arquétipos: a santa e a mártir, o trágico e o cômico, o bem e o mal, o sagrado e o profano, a santa e a devassa.

Leonores do cinema de Manoel de Oliveira: espelhismos na representação

Ao acompanharmos a trajetória do cinema oliveiriano, podemos observar a recorrência de um elenco que atravessa a sua obra. Nomes como Luís Miguel Cintra, Leonor Silveira, Diogo Dória, Isabel Ruth, João Bénard da Costa, Ricardo Trêpa, Michel Piccoli, Leonor Baldaque, Catherine Deneuve, John Malkovich, Júlia Buisel e Bulle Ogier são faces que podemos encontrar em mais de uma produção do cineasta e algumas delas, em vários filmes.

*Isso significa reforçar a ideia que vimos acima, trazida à tona por Bénard da Costa, de que um ator, antes de se tornar determinada personagem oliveiriana, já foi inúmeras outras. Leonor Silveira, por exemplo, como lembra o crítico de cinema, amigo e parceiro de trabalho do realizador, antes de encarnar a cortesã Vanessa, fora o centro da triangulação amorosa em **Os Canibais** (1988), representou a Eva e a santa em **A divina comédia** (1991), protagonizou um dos mais belos trabalhos do realizador, encarnando a Bovarinha portuguesa em **Vale Abraão** (1993), atuou em **O convento** (1995), como a misteriosa Piedade, foi Leonor em **Party** (1996) e a sedutora atriz Judite, em **Viagem ao princípio do mundo** (1997), viveu a pobre prostituta Suze em **Inquietude** (1998) e, em seguida, a freira confidente em **A carta** (1999), também interpretou outra prostituta em **Porto da minha infância** (2001) e para chegar em Vanessa (2002), encarnando no ano seguinte a professora universitária de história Rosa Maria (**Um filme falado**), até que voltou ao díptico oliveiriano como **Alfreda** (2003) e realizando, com o diretor, outros trabalhos subsequentes. Em entrevista, Manoel de Oliveira fala de Leonor Silveira: "Ela trabalhou com outros realizadores. É excepcional. É muito bonita, muito inteligente. Tem uma intuição correcta e memoriza perfeitamente tudo o que deve fazer" (OLIVEIRA apud BAECQUE & PARISI, 1999, p.*

115). Ao ser questionado sobre a maneira pela qual *definiria a atriz ideal*, o artista responde:

A atriz ideal é a atriz mais adequada para um dado papel. Pode ser perfeita para um determinado papel e se lhe confio outro, será da minha parte um erro imperdoável. Se o actor não é bem escolhido, o filme falha. O meu maior sofrimento é o momento da escolha dos actores, porque se cometo um erro, será impossível repará-lo. Uma vez escolhida a distribuição, fico tranquilo. (OLIVEIRA apud BAECQUE & PARSI, 1999, p. 115)

Mais adiante, na mesma entrevista, Manoel de Oliveira afirma que, no momento em que escreve o roteiro, já elabora uma imagem mental de componentes fílmicos, tais como a locação e, principalmente, os actores. Ao falar sobre a rede de actores que trabalham consigo, o realizador diz pedir ao elenco que não represente, reaja e prossegue: não posso dar livre curso à espontaneidade de cada um. É um grande trunfo. Claro que se há um excesso, o corrijo, senão deixo prosseguir (p. 116).

Fica-nos claro que o cineasta, pelo conhecimento da equipe com a qual trabalhou ao longo de toda a sua obra, conhecia muito bem os seus actores e os seus corpos, os seus gestos e, por isso, sempre valorizou a identidade atoral. Guimarães (2012) lança luz sobre a relação de determinados directores, cujo cinema caminha na direcção da opacidade fílmica, com os seus actores. O pesquisador afirma que nos filmes destes cineastas, que refutam o conceito de *mimesis*, a representação orquestrada não permite que as instâncias personagem e ator sobreponham-se. Cita, em sua explicação, um testemunho do ator Luís Miguel Cintra cuja presença é fundamental na obra de Oliveira segundo o qual o realizador filmaria antes de tudo os actores e não as personagens (CINTRA apud GUIMARÃES, 2012, p. 167). Pedro Maciel Guimarães prossegue: não entanto, a separação total entre ator e personagem não passa de ilusão (p. 168), esclarecendo que Manoel de Oliveira filma, na verdade, actores e personagens, os actores ao lado das personagens, num jogo que pressupõe complementação e lateralidade, em vez de anulação ou sobreposição (p. 168).

A seguir, o estudioso da obra oliveiriana ilumina a interpretação acerca do díptico **O princípio da incerteza** (2002) e **Espelho mágico** (2005), pondo em relevo a precisa escolha dos mesmos actores para ambas as películas, em que, contudo, representam personagens cujos caracteres do primeiro filme são contrários aos do segundo:

Assim, Leonor Silveira passa da pérfida Vanessa à ñsantaò Alfreda; Luís Miguel Cintra vai do gentleman Daniel Roper ao falsário Filipe; e Leonor Baldaque transforma-se da supostamente doce Camila (na verdade, uma manipuladora) na aparentemente oportunista Abril/Vicenta (que nada mais é do que uma mãe preocupada com o futuro do filho). (GUIMARÃES, 2012, p. 169)

Além das observações acerca da natureza do mesmo elenco no primeiro e no segundo filmes, o pesquisador ainda chama a atenção ao ñjogoò orquestrado por Oliveira ao fazer com que os atores, sob a pele das figuras ficcionais do segundo longa-metragem mencionem as suas identidades fictícias no primeiro, ñcom uma ponta de ironia e sarcasmoò:

ñVocê ainda pensa na Vanessa, não é, José Luciano?ò, pergunta maliciosamente Alfreda (Leonor Silveira) sobre a personagem interpretada por ela mesma no filme anterior; ñEste vestido pertenceu a Camila e já que a Vicenta tem o mesmo corpo...ò, sentencia José Luciano, já que Camila e Vicenta são interpretadas por Leonor Baldaque; ñCamila se casou com o advogado são representados por Ricardo Trêpa. Além de jogar com o corpo e a ñpersona cinematográficaò dos seus intérpretes, Oliveira acaba nesse filme com toda possibilidade de uma leitura psicológica das suas personagens, outro ponto que singulariza o seu trabalho com os atores. (GUIMARÃES, 2012, p. 169-170)

Outros filmes de Manoel de Oliveira merecem relevo pela articulação ator-personagem. **Belle toujours** (2006), por exemplo, propõe uma continuação ao mistério buñueliano de **Belle de jour** (1967). Diante da recusa da estrela de Buñuel, Catherine Deneuve, para reviver a intrigante Séverine Serizy, o realizador português convida outra atriz francesa (Bulle Ogier) para interpretar a personagem. Na trama oliveiriana, a personagem de Michel Piccoli, Henri Husson, procura insistentemente Séverine, hipoteticamente para revelar a ela o que ele teria dito ao marido dela, anos atrás. Diante da insistência do antigo conhecido, a personagem repete que não era mais a mesma mulher, era outra. De fato, outra atriz. Em **O dia do desespero** (1992), os atores Mário Barroso e Teresa Madruga não apenas mostram-se como os intérpretes que, respectivamente, atuarão como Camilo Castelo Branco e Ana Plácido, como constroem as personagens diante da câmara e, portanto, dos olhos do espectador. Em **Espelho mágico**, a ligação ambígua de Alfreda e José Luciano, que oscila entre relação maternal e sexual, nos é sutilmente reforçada por uma sequência em que um fio do roupão da senhora cai e ele o recolhe. A cena assemelha-se aos planos de abertura em **A divina comédia** (1991), outrossim protagonizados por Leonor Silveira em nu frontal, em que a

atriz encarna Eva ao fazer com que Adão morda o fruto proibido. Outro diálogo interfilmes recorrente no que diz respeito ao trabalho com o ator aparece no riso de Camila, vivida pela atriz Leonor Baldaque. A referência primeira deste riso seria o modo como rira Joana DôArc no cemitério. Todavia, Fisalina, personagem interpretada pela mesma atriz em **Inquietude** (1998), tem o mesmo riso em seu momento de revelação. Leonor Baldaque, antes de viver Camila e Abril, também teve diferentes identidades no ecrã oliveiriano: foi a jovem que se tornou figura mística (Fisalina) em **Inquietude** (1998), a segunda prostituta em **Porto da minha infância** (2001), entre outras.

O insólito modelo de representação do cinema oliveiriano, que dialoga com aquele esteticamente explorado por Bertolt Brecht em seu teatro, corrobora a temática desenvolvida nos dois filmes: um grande jogo de espelhismos, os quais refletem a grande imprevisibilidade de seu eterno feminino.

Referências bibliográficas:

AVELLA, Aniello Angelo. **Um concerto em tom de conversa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques. **Conversas com Manoel de Oliveira**. Porto: Campo das Letras, 1999.

BESSA-LUÍS, Agustina. **Joia de família**. Porto: Guimarães Editores, 2001.

_____. **A alma dos ricos**. Porto: Guimarães Editores, 2002.

CARDOSO, Patrícia da Silva. A estrutura do invisível: palavra e imagem em Manoel de Oliveira. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). **Manoel de Oliveira: uma presença**. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.217-234.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. O ator ao lado da personagem: os intérpretes de Manoel de Oliveira. In: FERREIRA, Carolin Overhoff (org.). **Manoel de Oliveira: novas perspectivas sobre a sua obra**. São Paulo: Editora Unifesp, 2012, p. 165 ã 182.

Referências audiovisuais:

O Princípio da Incerteza. Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa filmes, Portugal/França, 2002, DVD (133 min.).

Espelho mágico. Direção: Manoel de Oliveira, Instituto do cinema, audiovisual e multimídia, Portugal, 2005, DVD (137 min.).

AFLIÇÕES MODERNAS E CONTEMPORÂNEAS EM *SATURDAY* E *MRS. DALLOWAY*

ISAÍAS ELISEU DA SILVA (D)

isaiaseliseu@gmail.com

Prof.^a Dr.^a Maria das Graças Gomes Villa da Silva
FCLAr/UNESP

Resumo: Um dos principais romances da literatura modernista, *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, foi publicado pela primeira vez em 1925 e traz em seu enredo as aventuras e as reflexões de um dia na vida da protagonista Clarissa Dalloway. A narrativa desenrola-se no contexto do período entreguerras e traz personagens afetadas pelos efeitos da primeira guerra mundial e pela estrutura social da Inglaterra no início do século XX. Uma das características mais notáveis em *Mrs. Dalloway* é o tratamento dado à forma por apresentar uma narrativa não-linear, avessa às convenções do tradicional romance realista, e por utilizar-se do fluxo de consciência em um trabalho de exploração da memória das personagens. *Saturday* é um romance escrito por Ian McEwan e publicado em 2005. Notadamente inspirado no romance de Woolf, *Saturday* narra um dia na vida do neurocirurgião Henry Perowne na Londres contemporânea e dramatiza, através das personagens, as aflições presentes nos grandes centros urbanos do século XXI. O pano de fundo do enredo é composto pelos ataques terroristas aos Estados Unidos em nove de setembro de 2001 e pelos protestos contra a invasão americana ao Iraque realizados em Londres em janeiro de 2002. No romance de McEwan, predomina o modo de narrar realista e o enredo se desenrola de forma linear e sem experimentalismos. Por conta das conexões entre uma obra e outra, propõe-se, nesta comunicação, a abordagem dos referidos romances com vistas à percepção de como as aflições das personagens e o modo de narrar são diferentes quando comparadas uma obra modernista e outra contemporânea. Para tanto, propõe-se como metodologia a revisão bibliográfica baseada na fundamentação teórica fornecida por Matei Calinescu e Marshall Berman sobre a modernidade e pelos textos de Zygmunt Bauman e Jean-François Lyotard a respeito da contemporaneidade.

Palavras-chave: Mrs. Dalloway; Saturday; Modernismo; Literatura contemporânea.

É comum que, numa análise diacrônica de obras literárias, perceba-se a presença da intertextualidade entre obras de períodos distintos e que essa seja uma estratégia frequente para fazer reviver, em textos posteriores, um texto concebido no passado. Harold Bloom (1997), eminente crítico americano, declara em sua obra **A angústia da influência** que a história poética é indissociável da influência poética e postula que grandes poetas mal interpretam-se uns aos outros de modo a criar espaços de imaginação para si próprios. Fato é que a leitura do cânone traça rumos e ancora balizas na concepção da obra de qualquer autor e os ecos do passado, sem dúvida, reverberam no presente, mesmo que com cores e matizes alteradas, a apontarem um fio condutor

que inevitavelmente conecta um autor do presente a uma influência do passado, numa relação que se faz quase genética.

Neste artigo, busca-se apontar como as angústias modernas e contemporâneas foram estetizadas nos romances *Mrs. Dalloway* e *Saturday*, considerando o contexto histórico ao qual cada romance se refere e a intertextualidade presente no texto de McEwan que se reporta à obra de Woolf.

Uma das precursoras do movimento modernista na Inglaterra, Virginia Woolf é conhecida pelo desprezo do enredo tradicional, de molde realista, e por sua afeição pela atmosfera e pelo fluxo de consciência. Em seus romances, o trabalho psicológico das personagens sugere estados que dão vida à obra e movimentam os acontecimentos da trama, ainda que o enredo seja mínimo. Produzindo numa época que ainda vivia os efeitos das descobertas de Freud sobre o inconsciente, Woolf tem como ponto alto de seu processo criativo a habilidade de apoderar-se dos mecanismos da então incipiente psicanálise e, através deles, transformar em arte os eventos cotidianos de sua época.

Ian McEwan é autor contemporâneo e, como não poderia deixar de ser, herdeiro de uma genealogia de escritores da qual se destaca a própria Virginia Woolf. McEwan escreve narrativas e seus primeiros contos publicados em *Primeiro amor, últimos ritos* e em *Entre os lençóis*, acrescidos de seu primeiro romance, *O jardim de cimento*, renderam-lhe o apelido de Ian McAbre (Ian McAbro) no circuito literário britânico, pois seus temas tocavam o gótico e versavam sobre a morte, o estupro e a violência.

A conexão entre esses dois autores dá-se, de maneira bastante evidente, nos romances *Mrs. Dalloway* e *Saturday*, dado que, assim como o primeiro, o segundo apresenta uma trama ambientada em Londres e, em ambas as obras, o tempo que circunda as ocorrências do fio principal das narrativas equivale ao período de um dia. *Saturday* rememora *Mrs. Dalloway*, mas as conexões não são tão profundas a ponto de imiscuírem-se ou tornarem-se sequências de um mesmo enredo. Ann Marie Adams (2012, p. 552; tradução nossa) entende que *Saturday* não oferece uma renúncia à obra-prima de Woolf, nem sequer uma homenagem inocente a ela, mas uma renovação inteligente da visão de Woolf adaptada para a época presente. A aproximação é, portanto, muito forte no tratamento do tempo e do espaço, bem como na construção dos protagonistas de cada obra, pois são indivíduos eminentes na Londres de suas respectivas épocas, mas há evidentes divergências formais entre um texto e outro.

Mrs. Dalloway foi publicado, pela primeira vez, em 1925, sete anos após o fim da Primeira Guerra Mundial e traz em sua tessitura a carga cultural prevalente naquele

período. Na forma, rompe com o tradicional estilo narrativo num ímpeto de negação de um passado recente e, sob a influência de trabalhos freudianos, esquadrinha o interior das personagens, sua memória e de lá revela os sentimentos que lhes perpassam, provocados pelo contexto em que estavam imersos e pelos eventos que os circundavam. É um dos principais títulos do Modernismo e, para além da escola literária, coincide com o período da modernidade e destaca detalhes da vida do indivíduo situado nessa época.

Matei Calinescu (1987) sustenta que a modernidade se divide em histórica e estética e entende que o Modernismo é uma das manifestações artísticas daquele período histórico. Ao conceber sua obra alinhada às prescrições do Modernismo, Woolf renega técnicas narrativas herdadas do realismo e constrói um texto mais hermético e pouco inteligível para o leitor que buscava apenas a fruição. Era mesmo uma espécie de resistência levantada por artistas do início do século XX com o propósito de reconstrução conceitual da arte. Woolf, portanto, foi moderna no fazer artístico e na abordagem histórica de *Mrs. Dalloway*.

Marshall Bermann (2007) percebe a modernidade como um grande período dividido em três fases: a primeira, estende-se do século XVI a fins do século XVIII e constitui-se dos primórdios, de uma modernidade incipiente e que tem pouca ou nenhuma consciência de si própria. A segunda, desde a Revolução Francesa, em 1790, até o fim do século XIX, marcada por uma era convulsiva nos planos pessoal, social e político e essa efervescência acaba por desencadear a terceira fase, que ocorre no século XX, oriunda da modernização e da expansão do saber tecnológico.

Sob ambos os prismas teóricos, tanto o de Calinescu quanto o de Berman, é possível atribuir a **Mrs. Dalloway** a componente da modernidade e, como consequência disso, dizer que seus personagens são autenticamente modernos.

Virginia Woolf elabora, na narrativa de um dia no qual Clarissa Dalloway planeja dar uma festa, um panorama do sentimento da época através dos temas do romance. Enquanto sai para comprar flores, a protagonista reflete sobre a vida e o narrador informa: *“She had a perpetual sense, as she watched the taxicabs, of being out, out, far out to sea and alone; she always had the feeling that it was very, very*

*dangerous to live even one day*⁸ (WOOLF, 1996, p. 6). Freud (2011, p. 61), ao escrever **O mal-estar na civilização**, discorre sobre o indivíduo moderno e diz:

De fato, o homem primitivo estava em situação melhor, pois não conhecia restrições ao instinto. Em compensação, era mínima a segurança de desfrutar essa felicidade por muito tempo. O homem civilizado trocou um tanto de felicidade por um tanto de segurança.

O homem civilizado de Freud é o próprio homem moderno e o cenário descrito pelo psicanalista é justamente aquele vivido pela personagem Clarissa Dalloway, que, imersa na metrópole moderna, hesita e não se sente à vontade na caminhada que faz por seu bairro.

Ao referir-se ao sentimento daquele momento histórico, o narrador comenta: *“This late age of world’s experience had bred in them all, all men and women, a well of tears. Tears and sorrows; courage and endurance; a perfectly upright and stoical bearing”*⁹ (WOOLF, 1996, p. 7). É importante ressaltar que a Primeira Guerra Mundial havia deixado marcas indeléveis do horror na vida de cada indivíduo e, pela primeira vez, um conflito armado avolumara-se tanto e apoderara-se da tecnologia de forma intensa para fins hediondos. Esse ponto coincide com a posição de Berman (2007), que vê, na terceira fase da modernidade, a expansão desenfreada da modernização a ponto de conflitar com a ideia de progresso.

Decorre dos desdobramentos do horror da guerra a personagem Septimus Smith, duplo de Clarissa Dalloway, que ocupa um fio narrativo paralelo ao da protagonista e condensa a representação do trauma deixado no indivíduo pelo conflito. Septimus adquirira um problema mental depois de ter lutado no *front* e divide-se entre momentos de lucidez e outros de completa insanidade, entregue aos cuidados da esposa Rezia:

She [Rezia] frowned; she stamped her foot. She must go back againto Septimus since it was almost time for them to be going to Sir William Bradshaw. She must go back and tell him, go back to him sitting there on the green chair under the tree, talking to himself, or to that dead man Evans, whom she had only seen once for a moment in the shop. He

⁸ “Tinha uma sensação constante, enquanto olhava os táxis, de estar fora, longe, muito longe no mar e sozinha; sempre tinha a sensação de que era perigoso, perigosíssimo viver mesmo que fosse um único dia” (WOOLF, 2012, p. 14).

⁹ “Essa época recente da experiência do mundo tinha criado em todos eles, homens e mulheres, um poço de lágrimas. Lágrimas e dores; coragem e resistência; uma conduta perfeitamente correta e estoica” (WOOLF, 2012, p. 16).

*had seemed a nice and quiet man; a great friend of Septimus's, and he had been killed in the War*¹⁰ (WOOLF, 1996, p. 65).

Septimus é, certamente, representante do indivíduo moderno, cindido entre as certezas a que procura agarrar-se e a realidade da vida empírica que, muitas vezes insiste em solapá-las. Lutara pelo nacionalismo, pela defesa da causa patriota, mas ao fim e ao cabo, suicida-se, sem esperanças.

Clarissa e Septimus, personagens centrais na narrativa não chegam a encontrar-se, mas o suicídio dele é comentado na festa dos Dalloway e funciona como um ponto de contato entre os dois, a partir do qual Clarissa parece despertar-se para uma epifania: *Oh! thought Clarissa, in the middle of my party, here's death, she thought*¹¹ (WOOLF, 1996, p. 186)¹¹.

A cidade moderna e todo o aparato urbano também oferecem pistas para a compreensão da composição do cenário da modernidade no romance. Na porção inicial da obra, lê-se a seguinte reflexão do narrador:

*In people's eyes, in the swing, tramp, and trudge; in the bellow and the uproar; the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs; in the triumph and the jingle and the strange high singing of some aeroplane overhead was what she loved; life; London; this moment of June*¹² (WOOLF, 1996, p. 2).

Na cidade moderna abundam os feitos humanos, as invenções e as máquinas, conforme apontam as referências no excerto retirado do romance. Essa efervescência denota vida e vigor e traduz um dos principais valores da modernidade: a veneração do progresso e do desenvolvimento científico.

Há um espectro de esperança, trazido pelo fim da guerra, que se mistura à desconfiança e à desolação deixadas pelo trauma do conflito:

The War was over, except for someone like Mrs. Foxcroft at the Embassy last night eating her heart out because that nice boy was killed and now the old Manor House must go to a cousin; or Lady

¹⁰ Franzia [Rezia] o cenho; bateu o pé. Tinha de voltar de novo até Septimus, pois era quase hora de irem ver Sir William Bradshaw. Precisava voltar e lhe dizer, voltar até ele sentado ali na cadeira verde sob a árvore, falando sozinho ou com aquele morto Evans, que ela só tinha visto uma vez rapidamente na loja. Parecia um homem calmo e tranquilo; um grande amigo de Septimus, e tinha morrido na guerra (WOOLF, 2012, p. 78).

¹¹ Oh!, pensou Clarissa, no meio da minha festa aparece a morte, pensou ela (WOOLF, 2012, p. 208).

¹² No olhar das pessoas, no andar ondulante, no passo firme ou arrastado; na gritaria e tumulto; nas carroças, automóveis, ônibus, furgões, homens-cartaz gingando e arrastando os pés; nas bandas e realejos; na marcha, no refrão e na estranha cantoria aguda de algum avião lá em cima estava o que ela amava: a vida, Londres, este momento de junho (WOOLF, 2012, p. 10).

Bexborough who opened a bazaar, they said, with the telegram in her hand, John, her favourite, killed; but it was over; thank Heaven ĩ over
¹³ (WOOLF, 1996, p. 2).

Notam-se as marcas profundas provocadas pela morte em decorrência do combate sangrento de 1914 e, apesar de todas as perdas, ainda há espaço para a esperança. A modernidade provoca sentimentos alvissareiros e nutre a expectativa de que a ordem possa trazer segurança e consolidar o progresso. Essas sensações ficam evidentes no seguinte trecho: *ñThe King and Queen were at the Palace. And everywhere, though it was still so early, there was a beating, a stirring of galloping ponies, tapping of cricket bats; Lords, Ascot, Ranelagh and all the rest of it [é]* ¹⁴ ò (WOOLF, 1996, p. 2-3).

O romance, portanto, revela um enredo mínimo, centrado nas preocupações de Clarissa para a festa daquela noite, em memórias revividas pelas personagens e no suicídio que abala o clima festivo daquela ocasião. As personagens vivem sua modernidade, ancoradas naquilo que acreditam ser seguro para o indivíduo daquele tempo. Clarissa, presa à vida doméstica, conclama o leitor para a reflexão sobre a liberdade e o papel da mulher naquela sociedade, mas opta pela segurança de um bom casamento e Septimus, dedicado à causa nacional, morre pelo seu ufanismo.

Saturday, de Ian McEwan foi publicado 80 anos após *Mrs. Dalloway*, em 2005, e narra a história de um neurocirurgião londrino que, num sábado, ao sair para jogar squash, envolve-se num acidente de trânsito, discute com o outro motorista e, mais tarde, no fim daquele mesmo dia, vê-se refém de seu oponente, junto de sua família em sua própria casa. O tema do romance decorre de ocorrências características de outros tempos, quando comparado a *Mrs. Dalloway*. Uma guerra mundial não é mais a ameaça que perturba a tranquilidade de todos, mas o risco de um ataque terrorista é o novo espectro que ronda a rotina de moradores de grandes centros urbanos. O onze de setembro é pano de fundo para essa narrativa que ocorre no dia 15 de fevereiro de 2003, quando Henry Perowne, o protagonista, tendo perdido o sono no fim da madrugada,

¹³ ñA guerra tinha acabado, exceto para aqueles como Mrs. Foxcroft na embaixada na noite anterior consumindo-se porque aquele bom garoto foi morto e agora o velho solar terá de passar para um primo; ou Lady Bexborough que inaugurou um bazar beneficente, dizem, com o telegrama na mão, John, seu favorito, morto; mas tinha acabado; graças aos céus ĩ tinha acabadoò (WOOLF, 2012, p. 10-11).

¹⁴ ñO rei e a rainha estavam no palácio. E por toda parte, embora fosse ainda tão cedo, havia uma vibração, um bulício de cavalos a galope, de tacadas de críquete; Lordôs, Ascot, Ranelagh e todos os demais [...] (WOOLF, 2012, p. 11).

avista, de sua janela, um objeto móvel e incandescente no céu e imagina poder ser um avião tomado por terroristas.

O anúncio de novos tempos ocorre logo no prólogo da obra em que se lê um trecho do romance **Herzog**, do escritor americano Saul Bellow (apud McEwan, 2005a, p. 0):

*Well, for instance, what it means to be a man. In a city. In a century. In transition. In a mass. Transformed by science. Under organised power. Subject to tremendous controls. In a condition caused by mechanization. After the late failure of radical hopes*¹⁵.

A trama de **Saturday** ocorre em um tempo imediatamente posterior à virada do século XX para o XXI, também influenciado pela tecnologia, mas dessa vez, impulsionado pela tecnologia computacional, mais intensa e veloz em desenvolvimento se comparada às técnicas do início do século XX. O fracasso das esperanças radicais citado por Bellow refere-se ao fim da modernidade, entendido por Lyotard (2008) como a queda da crença nas grandes narrativas tais como o Comunismo, a Psicanálise e o Cristianismo. Em consonância com **Mrs. Dalloway**, em **Saturday** também há uma consideração do narrador a respeito do espírito de época, ao referir-se à rotina do protagonista Henry Perowne: *And now, what days are these? Baffled and fearful, he mostly thinks when he takes time from his weekly round to consider*¹⁶ (MCEWAN, 2005a, p. 4). Os tempos contemporâneos também trazem suas angústias e aflições, pois, conforme postula Stuart Hall (2006), o sujeito tem sua identidade fragmentada já por tantas experimentações e pelo desapego às verdades outrora consolidadas. Perowne é ateu, não admira a metafísica e rejeita a literatura. Reflete a imagem de um típico burguês contemporâneo e, a despeito de todos os recursos à sua disposição, vê-se sujeito a um dos medos mais prevalentes nas cidades cosmopolitas de hoje: a insegurança e a sensação de vulnerabilidade a um ataque violento vindo do desconhecido. Bauman (2009, p. 46-47) destaca:

Todos sabem que viver numa cidade é uma experiência ambivalente. Ela atrai e afasta; mas a situação do cidadão torna-se mais complexa porque são exatamente os mesmos aspectos da vida na cidade que

¹⁵ ãBem, por exemplo, o que significa ser um homem? Numa cidade. Num século. Em transição. Em uma massa. Transformado pela ciência. Sob o poder organizado. Sujeito a mecanismos de controle tremendos. Num estado decorrente da mecanização. Após o último fracasso das esperanças radicais (MCEWAN, 2005b, p. 7).

¹⁶ ãE agora, que dias são estes? Desconcertantes e assustadores, é como ele os avalia, em geral, quando tira um tempo da sua jornada semanal para pensar (MCEWAN, 2005b, p. 11).

atraem e, ao mesmo tempo ou alternadamente, repelem. A desorientadora variedade do ambiente urbano é fonte do medo, em especial entre aqueles de nós que perderam seus modos de vida habituais e foram jogados num estado de grave incerteza pelos processos desestabilizadores da globalização.

Todas essas características estão presentes no romance de McEwan, pois o enredo é concebido sobre o espaço da Londres do século XXI, uma metrópole dinâmica, incluída no capitalismo global e abastecida pelo que há de mais avançado em tecnologia. Sobre aquele ambiente estão todos os dispositivos capazes de atrair pessoas ao convívio citadino, mas também de afastá-las dele. A percepção de que a contemporaneidade difere-se da modernidade passa pelo que se enfrenta no hospital onde Henry trabalha: *“There’s to be a new look i there’s always a new look i at the hospital’s Emergency Plan”*¹⁷ (MCEWAN, 2005a, p. 11) e, em seguida, o narrador traz à tona o feitio desses novos tempos no que tange à intensificação da violência: *“Simple train crashes are no longer all that are envisaged, and words like ‘catastrophe’ and ‘mass fatalities’, ‘chemical and biological warfare’ and ‘major attack’ have recently become bland through repetition”*¹⁸ (MCEWAN, 2005a, p. 12).

Muito do medo que se espalha pelo espaço representado na obra decorre da emblemática ocorrência de nove de setembro de 2001 em Nova Iorque, fato que se instala no imaginário dos contemporâneos como o símbolo do medo no século XXI. O objeto incandescente no céu de Londres, visualizado pelo protagonista, recobra essa memória coletiva:

*But the scene construed from the outside, from afar like this, is also familiar. It’s already almost eighteen months since half the planet watched, and watched again the unseen captives driven through the sky to the slaughter, at which time there gathered round the innocent silhouette of any jet plane a novel association. Everyone agrees, airliners look different in the sky these days, predatory or doomed”*¹⁹ (MCEWAN, 2005a, p. 16).

¹⁷ “É preciso dar uma nova fisionomia i sempre há uma nova fisionomia i ao Plano de Emergência no hospital” (MCEWAN, 2005, p. 19-20).

¹⁸ “Simples desastres de trem não são mais tudo o que se deve esperar, e palavras como ‘catástrofe’ e ‘morte violenta em massa’, ‘guerra química e biológica’ e ‘ataque em grande escala’ se tornaram amenas, ultimamente, por conta da repetição” (MCEWAN, 2005, p. 20).

¹⁹ “Mas a cena construída de fora, de longe, como agora, é também familiar. Já faz quase oito meses desde que metade do planeta assistiu, e assistiu mais uma vez, aos sequestrados invisíveis sendo carregados pelo céu rumo à carnificina, momento em que se agregou uma inédita associação à inocente silhueta de qualquer avião a jato. Todos concordam, os aviões de passageiros, no céu, hoje em dia, têm um aspecto diferente, predatório ou funesto” (MCEWAN, 2005b, p. 25).

A intensa presença da mídia e do espetáculo, expediente contemporâneo, também pode ser observada na obra, já que o objeto avistado por Perowne, antes do amanhecer, acaba tornando-se assunto na TV e nas rádios e transforma-se em espetáculo midiático até descobrir-se que se trata de um avião com o motor em chamas que conseguira pousar sem danos para os tripulantes:

*It's time for the news. Once again, the radio pulses, the synthesised bleeps, the sleepless anchor and his dependable jaw. And there it is, made real at last, the plane, askew on the runway, apparently intact, surrounded by firefighters still spraying foam, soldiers, police, flashing lights, and ambulances backed up and ready. Before the story, irrelevant praise for the rapid response times of the emergency services. Only then is it explained. It's a cargo plane, a Russian Tupolev on a run from Riga to Birmingham*²⁰ (MCEWAN, 2005a, p. 35).

Zygmunt Bauman (2009, p. 13) ainda afirma: ãNos últimos anos, sobretudo na Europa e em suas ramificações no ultramar, a forte tendência a sentir medo e a obsessão maníaca por segurança fizeram a mais espetacular das carreiras. Mesmo habitando um dos bairros mais ricos da capital inglesa, bandidos penetram a casa dos Perowne, no fim do dia, e querem vingar-se do médico pela ocorrência no trânsito algumas horas antes. Bauman (2009) ainda acrescenta que, em tempos contemporâneos, a solidariedade fora substituída pela competição e esse poderá ter sido o fator motivador do entrevero entre Henry e Baxter no trânsito londrino. O romance se encerra com a Vitória de Perowne sobre Baxter que cai da escada da sala, sofre um traumatismo craniano e é operado pelo próprio Henry. Ao final, o médico respira aliviado pelo fim daquele dia:

He falls backwards, with arms outstretched, still holding the knife in his right hand. There's a moment, which seems to unfold and luxuriously expand, when all goes silent and still, when Baxter is entirely airborne, suspended in time, looking directly at Henry with an expression, not so much of terror, as dismay. And Henry thinks he sees in the wide brown eyes a sorrowful accusation of betrayal. He, Henry Perowne, possesses so much of the work, money, status, the home, above all, the family of the handsome healthy son with the strong guitarist's hands come to rescue him, the beautiful poet for a daughter, unattainable even in her nakedness, the famous father-in-law, the gifted, loving wife; and he has done nothing, given nothing to

²⁰ ãEstá na hora do noticiário. De novo, o rádio pulsa, o sintetizador apita, o locutor insone e a sua mandíbula que transmite confiança. E lá está, transformado em realidade, enfim, o avião, tombado na pista, aparentemente intacto, rodeado por bombeiros que ainda esguicham espuma, soldados, polícia, luzes fortes e ambulâncias a postos. Antes da notícia, um elogio irrelevante à presteza da reação da equipe de emergência. Só então se explica. É um avião de carga, um Tupolev russo, numa viagem de Riga para Birmingham (MCEWAN, 2005b, p. 49).

*Baxter who has so little that is not wrecked by his defective gene, and who is soon to have even less*²¹ (MCEWAN, 2005a, p. 227-228).

Assim como Clarissa, em *Mrs. Dalloway*, tem seu momento de epifania com a notícia da morte de Septimus, Henry Perowne parece experimentar uma revelação diante do abatimento de Baxter. Percebe-se um burguês abastado, detentor de bens materiais e imateriais e sente-se partícipe da falta de solidariedade contemporânea sobre a qual refletiu Bauman.

Saturday, diferentemente de *Mrs. Dalloway* é escrito como um romance realista, não há fluxos de consciência ou exploração da memória das personagens. Segundo Flávio Carneiro (2005), o retorno da forma realista é mais uma marca da literatura contemporânea, que se desvencilha do abstrato e privilegia o empírico e o palpável.

Portanto, a filiação de *Saturday* a *Mrs. Dalloway* revela um veio da linhagem literária de Ian McEwan e também estipula que o moderno e o contemporâneo ligam-se por características que ora se aproximam e ora se distanciam. É impossível ler *Saturday* sem reportar-se à influência maior que o viabilizou. A distância de oitenta anos entre uma obra e outra responde pelo fato de uma carregar traços modernos e a outra ligar-se à pulsão contemporânea. No projeto moderno, ainda havia esperança para o indivíduo que se adequasse ao *status quo*: Clarissa casara-se, levava uma vida eminentemente doméstica, reprimira eventuais amores antigos e, então, contava com a segurança oferecida pela modernidade aos que assim procediam. Na contemporaneidade, Perowne não escapa ao inesperado. Mesmo imaginando-se protegido em seus luxuosos abrigos – o carro ou a casa – está sempre vulnerável à possibilidade de um ataque que lhe romperá a segurança e o tomará de assalto.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Ann Marie. Mr. McEwan and Mrs. Woolf: how a Saturday in February follows this moment of June. **Contemporary literature**. Madison, v. 53, n. 3, p. 548-572, 2012. Disponível em:

²¹ Baxter cai de costas, com os braços estendidos, ainda com a faca na mão direita. Há um momento, que parece desdobrar-se e expandir-se com exuberância, durante o qual tudo fica em silêncio e parado, em que Baxter se encontra inteiramente no ar, suspenso no tempo, olhando para Henry com uma expressão, não tanto de terror, mas de desalento. E Henry acha que vê, nos grandes olhos castanhos, uma dolorosa acusação de traição. Ele, Henry Perowne, possui tanta coisa – trabalho, dinheiro, posição, o lar, acima de tudo, a família –, o filho bonito e saudável com as mãos fortes de guitarrista para salvá-lo, a linda poeta que é sua filha, inatingível mesmo em sua nudez, o sogro famoso, a esposa amorosa e talentosa; e não fez nada, não deu nada para Baxter, que tem tão pouca coisa que não foi afetada pelo seu gene defeituoso e que está prestes a ter ainda menos (MCEWAN, 2005b, p. 274).

<http://muse.jhu.edu/journals/contemporary_literature/v053/53.3.adams.html>. Acesso em: 21 nov. 2012.

BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BLOOM, Harold. **The anxiety of influence**: a theory of poetry. 2. ed. New York/Oxford: Oxford University Press, 1997.

CALINESCU, Matei. **Five faces of modernity**: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism. Durham: Duke University Press, 1987.

CARNEIRO, Flávio. **No país do presente - ficção brasileira no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics e Companhia das Letras, 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 10. ed. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

MCEWAN, Ian. **Saturday**. Londres: Vintage, 2005a.

MCEWAN, Ian. **Sábado**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2012.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Londres: Penguin Books, 1996.

PÓS-COLONIALISMO E IDENTIDADE EM NIKETCHE: UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA, DE PAULINA CHIZIANE

JÉSSICA FABRÍCIA DA SILVA (M - Capes)

jefabricia@hotmail.com

Prof.^a Dr.^a Elena Brugioni (Or.)

IEL/UNICAMP

Resumo: Este trabalho pretende observar, por meio da perspectiva de Rami, narradora do romance *Niketche: uma história de poligamia*, da moçambicana Paulina Chiziane, como as mulheres moçambicanas são construídas no enredo. A história narrada por Rami mostra sua posição enquanto mulher dentro da sociedade moçambicana e dentro de seu casamento, no qual a instituição selada pelos votos católicos não é respeitada, visto que seu marido, o comandante da polícia Tony, possui quatro amantes: Julieta, Luísa, Saly e Mauá Saulé. É interessante notar que as relações extraconjugais de Tony funcionam como uma ãcolcha de retalhosõ de Moçambique, já que cada mulher representa uma região e, dessa forma, uma cultura diferente deste país. Destarte, buscar-se-á análises que dissertem sobre pós-colonialismo e identidade, partindo da visão da narradora para demonstrar as outras mulheres de Tony.

Palavras-chaves: Texto texto; texto texto; texto texto; texto texto.

Paulina Chiziane nasceu em junho de 1955, em Manjacaze, na província de Gaza, localizada ao sul de Moçambique. Aos 18 anos, a escritora fez parte do movimento social de militância FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), que reivindicava, na época, a independência moçambicana, marcando a autora para sempre. Em consequência do casamento aos 19 anos e do nascimento dos primeiros filhos, não pode finalizar o curso de Linguística que frequentava na Universidade Eduardo Mondlane.

A professora especializada em literaturas africanas, Ana Mafalda Leite, em seu livro *Oralidades & escritas pós-colônias* (2013), faz um longo estudo de como esse fenômeno é aderido à literatura escrita e suas consequências no sistema linguístico como um todo. Para ela, a língua deve ser pensada e analisada nos textos literários africanos, pois são evidentes neles os processos de identificação dos autores: ã[...] a relação com o corpo linguístico começa por manifestar-se pelas diferentes ófalasõ com que os escritores africanos se assenhorearam da ãlínguaõ (p.19-20). Dessa forma, a

língua passa por uma espécie de africanização em diversos níveis, subvertendo um dos instrumentos de poder mais importante do colonizador.

As literaturas africanas de língua portuguesa encenaram, deste modo, desde muito cedo, a criação de novos campos literários, fazendo coexistir na maleabilidade da língua, a escrita com a oralidade, numa harmonia híbrida, mais ou menos imparável que os textos literários nos deixam fruir. (LEITE, 2013, p.21).

Entretanto, um fato interessante que a estudiosa afirma é que a oralidade é [...] resultante de condições materiais e históricas e não uma resultante da ónatureza africana [...] (LEITE, 2012, p.20). Esse fato também é observado pelos professores Rejane Vecchia da Rocha e Silva e Ubiratã Roberto Bueno de Souza (2015) no artigo "Literatura moçambicana e oralidade: uma postura crítica e uma fundamentação teórica". Eles explicitam que é errôneo admitir que exista, em todo território do continente africano, uma "tradição oral".

Em inúmeras entrevistas, Paulina Chiziane faz questão de (re)afirmar que as técnicas narrativas de suas obras são calcadas na oralidade, chamando a si mesma de "contadora de histórias":

O meu ponto de partida é a oralidade, e todos os meus trabalhos até hoje são baseados na tradição oral, daí que eu não gosto de dizer que fiz um romance, uma novela ou seja o que for. **Eu conto uma história e ao contá-la acrescento um ponto.** E ela pode ser grande ou pequena. Essa é a minha primeira receita. (MANJATE, 2004, p.2, grifos nossos).

Destarte, nos livros da escritora moçambicana, a escolha pelo modo de como serão narradas as histórias possui um elo fundamental com a temática apresentadas nos textos, pois, como já dito, Chiziane busca evidenciar as práticas e os costumes das sociedades moçambicana. Logo, percebe-se a existência de cunho moralizante [...] do acto narrativo, [...] essencialmente comunitário e social, característico da oratura (LEITE, 2013, p.78). Todavia, deve-se ressaltar, novamente, que esse processo é proposital.

Percebe-se, em Paulina Chiziane, uma conscientização da importância da escrita enquanto instrumento de luta e reivindicação, de possibilidade de fala do sujeito subalterno, pois a escritora reafirma em suas entrevistas e ensaios o quão significativo foi poder lançar seu primeiro livro, *Balada de Amor ao Vento* (1990):

Reencontrei na escrita o preenchimento do vazio e incompreensão que se erguia à minha volta. A condição social da mulher inspirou-me e tornou-se meu tema. Coloquei no papel as aspirações da mulher no campo afectivo para que o mundo as veja, as conheça e reflita sobre elas. Se as próprias mulheres não gritam quando algo lhes dá amargura da forma como pensam e sentem, ninguém o fará da forma como elas desejam. Foi assim que surgiu a minha primeira obra, *Balada de amor ao Vento*, tornando-me deste modo uma das poucas escritoras do meu país. (CHIZIANE, 2013, p.202-203)

Em *Niketche, uma história de poligamia*, percebe-se que Paulina chega ao ápice de seu fazer literário, consagrando-se como cânone em uma tradição narrativa de crítica a poligamia (LEITE, 2012).

A história é narrada por uma personagem-protagonista, ou seja, em primeira pessoa, Rami, que não estava satisfeita com o seu casamento com o comandante de polícia Tony. Criada conforme os princípios da religião católica, Rami honrava a posição de esposa a qual estava imbuída: era uma mulher submissa, que relegava os seus desejos. Todavia, mesmo renunciando as suas ânsias em pró do marido, Tony não se incomodava em descumprir os votos matrimoniais, traindo Rami e sempre se ausentando do lar. Exausta em ser preterida, a narradora-protagonista move-se à casa de Julieta, a quem as vizinhas dizia ser amante de Tony, e, chegando à moradia, uma discussão principia-se. Rami apanha e é humilhada por Julieta; entretanto, surge entre elas um certo respeito-mútuo, pois Ju confessa que também está sendo traída por Tony e não sabe onde ele se encontra. Assim, de casa em casa, e de discussão em discussão, sendo humilhada, Rami descobre que seu marido possui mais três amantes: Luísa, Saly e Mauá Saulé.

Assim, dentro desse romance a prática da oralidade é visível em grande parte da narrativa, já que Paulina faz uso de frases curtas e rimas internas, trazendo à prosa o toque da poesia, ou melhor, o toque do canto dos mais-velhos, canto este tomado para si pela narradora, pois como ela diz, ñNessa coisa de cantar, tenho as minhas raízes. Sou de um povo cantadorò (CHIZIANE, 2004, p.17).

Como afirma Cândido Rafael Mendes da Silva,

Os jogos articulados pelos saberes que a tradição oral, constantemente evocada e recriada por Paulina Chiziane, instaura no romance podem ser comparados àqueles estabelecidos pelo pacto firmado entre o público à volta da fogueira e o contador de estórias. Esse jogo é estabelecido pela atuação de um narrador principal, que ñfingeò ser um contador, e interage com as várias vozes com as quais dialoga ao longo da narrativa. (2008, p.40).

Para salientar esta narração-oral-poética de Chiziane, o trecho seguinte se mostra essencial: ã[...] Como é que o Tony me despreza **assim**, se não tenho nada de errado em **mim**? Obedecer, sempre **obedeci**. As suas vontades sempre **fiz**. Dele sempre **cuidei**. Até as suas loucuras **suportei** (CHIZIANE, 2004, p.16, grifos nossos). As rimas propõe, dessa forma, uma possibilidade de se guardar na memória as palavras da protagonista Rami, que também faz uso de técnicas que remetem a dramatizações, como no fragmento após se encontrar com Julieta: ãSento-me na cadeira em segurança, e respeito fundo. Uf, mas que sova tão valente eu levei! (CHIZIANE, 2004, p.29). Ou seja, o hibridismo no romance não se faz apenas por meio da linguagem, mas sim pela mescla de recursos de gêneros literários distintos.

Também se estabelecem como um processo da oralidade, dentro romance, as metáforas, que são articuladas por meio de digressões e redundâncias do discurso da narradora. ãFala-se em *digressão* sempre que a dinâmica da narrativa é interrompida para que o narrador formule asserções, comentários ou reflexões normalmente de teor genérico e transcendendo o concreto dos eventos relatados [...] (REIS & LOPES, 1988, p.237, grifos dos autores). Há, em *Niketche*, grandes metáforas que causam pausas na narrativa, algumas ocupando capítulos inteiros. Como afirma Leite (2012, p.102), ã[...] a matéria narrativa concentrada, que poderia corresponder a um conto, [...] se alonga, por digressão e encaixe, em variantes, redundância, desmesura e variação. Ademais, essas metáforas se formulam como aspectos da escrita poética de Paulina, trazendo à tona, no romance estudado, pequenos pensamentos e conselhos da narradora, como no trecho a seguir:

Desperto-me na vã esperança de receber uma mão cheia de carinho,
mas o sol deixou-me e partiu. O meu amor é fugidio como a sombra
do sol.

A minha vida é um rio morto. [...] Sou um rio sem alma, não sei se a
perdi e nem sei se alguma vez tive uma. Sou um ser perdido,
encerrado na solidão mortal. (CHIZIANE, 2004, p.20).

Claramente essas metáforas fazem parte de uma estrutura narrativa muito mais ampla, o monólogo interior.

Apesar de o uso ser menor, há trechos em que a narradora constrói um diálogo entre ela e seu público: ãVocês sabem o que dói ser tratada com altivez por quem vos rouba o marido? (CHIZIANE, 2004, p.23, grifos nossos).

Além disso, existem três pequenas, mas extremamente importantes, passagens que marcam a presença de lendas, mitos e costumes dentro de *Niketche*. A primeira trata-se de uma conversa de Rami, a protagonista-narradora, com a sua tia Maria, anciã que viveu um relacionamento poligâmico em seus tempos de juventude:

ĩ Era ainda espiga, os meus olhos ainda reflectiam sol e lua. Não conhecia ainda o significado da amargura. Éramos um grande rebanho de mulheres aguardando cobertura. [...]

[...]

ĩ No nosso mundo não havia haréns ĩ explica-me ela. ĩ Eram famílias verdadeiras, onde havia democracia social. Cada mulher tinha a sua casa, seus filhos, suas propriedades. Tínhamos o nosso órgão ĩ assembleia das esposas do rei ĩ onde discutíamos a divisão de trabalho, decidíamos quem iria cozinhar as papas matinais do soberano, quem ia preparar os banhos e esfregar os pés, cortar as unhas, massajar a coluna, aparar a barba, pentear-lhe o cabelo e outros cuidados. Participávamos na feitura da escala matrimonial de Sua Majestade, que consistia numa noite para cada uma, mas tudo igual, igualzinho. E ele cumpria à risca. Ele tinha que dar um exemplo de Estado, um bom modelo de família. Se o rei cometesse a imprudência de dar primazia a uma mulher em especial, tinha que suportar as reuniões de crítica dos conselheiros e anciãos [...]. (CHIZIANE, 2004, p.72-73).

É a partir desta conversa que Rami começa a questionar se a luta contra as esposas de seu marido se faz realmente necessária, já que fica evidente que na poligamia instituída há direitos das mulheres que devem ser respeitados. Torna-se nítido o que Tania Macêdo e Vera Maquêa (2007) explicitam sobre as personagens femininas de Chiziane: mesmo que não exista dentro do universo literário dessa escritora moçambicana personagens femininas que rompam com a tradição e com o espaço no qual estão inseridas, há ã[...] pequenos atos de rebeldia [...]ò (p.83).

Como já explanado, *Niketche ĩ uma história de poligamia* é uma narração autodiegética, ou seja, a narradora participa da história como protagonista. Logo, é a partir do olhar de Rami que o leitor conhece a sociedade moçambicana, a vida das esposas de Tony e a vida da personagem-narradora. A narração inicia-se já com a utilização de um discurso indireto-livre, marcando um distanciamento da matéria narrada: ãUm estrondo ouve-se do lado de lá. Uma bomba. Mina antipessoal. **Deve ser a guerra a regressar outra vez.**ò (Chiziane, 2004, p.11, grifos nossos). Não é possível, nesse primeiro momento, reconhecer a voz da narradora. E, quando essa voz se faz

presente no segundo parágrafo, não há caracterizações da personagem, deixando o relato em aberto.

Apesar dessa pequena incógnita sobre quem está contando a história, sabe-se que o tempo da narrativa se encontra no presente.

Penso em esconder-me. Em fugir. O estrondo espanta os pássaros que voam para a segurança das alturas. Não. Não deve ser o projectil de uma bala. Talvez sejam dois carros em colisão pela estrada fora. Lanço os olhos curiosos para a estrada. Não vejo nada. Apenas silêncio. Sinto um tremor ligeiro dentro do peito e fico imóvel por uns instantes. Um bando de vizinhas caminham na minha direção. (CHIZIANE, 2004, p.11).

É visível, no fragmento supracitado, que a narração acontece de forma dinâmica: o leitor se encontra nos pensamentos da narradora, mas também no espaço da narrativa e com personagens secundárias da cena. Isto graças à narração, ã[...] que traduz a simultaneidade história/narração, ou seja, a irrupção, sem interposição mediadora do narrador, do fluir dos pensamentos da personagem, enunciados por ela simultaneamente à sua eclosão (Reis & Lopes, 1988, p.116).

O tempo verbal no presente propicia a utilização de monólogos interiores, perceptível no trecho acima.

Entro num delírio silencioso, profundo. Rajadas de ansiedade varrem-me os nervos como lâminas de vento. Este acidente enche-me de dor e de saudade. Meu Tony, onde andas tu? Por que me deixas só a resolver os problemas de cada dia como mulher e como homem, quando tu andas por aí?

Há momentos na vida em que uma mulher se sente mais solta e desprotegida como um grão de poeira [...]. (CHIZIANE, 2002, p.12, grifos nossos).

É interessante notar que o leitor tem acesso ao mundo interior da narradora no momento em que ela se encontra em um ãdelírio silencioso, profundo. Além disso, é possível afirmar que há uma fratura entre o eu da história e o eu da narração: apesar de narradora e personagem ocuparem o mesmo espaço e tempo na narrativa, em algumas situações elas se dividem e assumem posições diferentes. Tal constatação pode ser observada no fragmento acima: nota-se uma diferença de sensações nas falas da protagonista, nas frases destacadas. Pode-se entender, então, que é o monólogo interior que possibilita essa fragmentação de Rami.

Ora, Paulina Chiziane efetua de modo ainda mais profundo essa divisão da narradora quando se encontra, a partir de um Outro, no espelho:

Vou ao espelho tentar descobrir o que há de errado em mim. Vejo olheiras negras no meu rosto, meu Deus, grandes olheiras! Tenho andado a chorar muito por estes dias, choro até de mais. **Olho bem para minha imagem.** Com esta máscara de tristeza, pareço um fantasma, **essa aí não sou eu.** Titubeio uma canção antiga daquelas que arrastam as lágrimas à superfície. [...]

Paro de chorar e volto ao espelho. Os olhos que se reflectem brilham como diamantes. É o rosto de uma mulher feliz. Os lábios que se reflectem traduzem uma mensagem de felicidade, **não, não podem ser os meus, eu não sorrio, eu choro.** Meu Deus, **o meu espelho foi invadido por uma intrusa,** que se ri da minha desgraça. **Será que essa intrusa está dentro de mim?** (CHIZIANE, 2004, p.16-17, grifos nossos).

Fica evidente o não-reconhecimento de Rami ao se ver no espelho ã[...] e, no afã de tentar considerar-se o Outro, coloca a experiência espetacular, entre a percepção e a significação, além do verbal. Aqui a voz poética assume a memória e a profecia (Palo, 2008, p.30).

A narradora-personagem não acredita que possa existir uma Rami que seja feliz e que sorri, essa Rami que se direciona ao leitor e assume a narrativa em alguns momentos, tentando não dar tanta importância para seus os ímpetus subjetivos. Nota-se, além disso, que esse fato se constrói de forma irônica: ora, para que Rami consiga abafar os seus sentimentos, ela recorre ao seu eu-profundo, ao inconsciente que a concebe enquanto indivíduo. Ou, como afirma Leite, ãRami [...] convoca um duplo de si (simbolizando-a a ela e todas as mulheres) que questiona, interpela, convoca e ouve, reiteradamente, no decorrer da narração (Leite, 2013, p.80).

E é esta Outra-Rami que, com conselhos esporádicos, ajuda a personagem a depreender que as amantes de Tony não são rivais, mas sim companheiras de sofrimento e desamparo:

ï **Pode-se roubar uma pessoa viva, ainda por cima um comandante da polícia?**

ï Um marido rouba-se, nesta terra.

ï **Não sejas criança, gémea minha. Ele cansou-se de ti e partiu.** (CHIZIANE, 2004, p. 18, grifos nossos).

ï Espelho, espelho meu, veja o que fizeram de mim!

ĩ Fizeram-te o que mereceste, amiga minha.

ĩ Achas que fiz mal?

ĩ Agrediste a vítima e deixaste o vilão. Não resolves nada (CHIZIANE, 2004, p.29, grifos nossos).

ĩ Oh, espelho meu, o que achas de mim? Devo renovar-me?

ĩ Renova-te, sim. Mas antes, procura uma vassoura e varre o lixo que tens dentro do peito. Varre as loucuras que tens dentro da mente, varre, varre tudo. Liberta-se. Só assim viverás a felicidade que mereces.

ĩ Diz-me, espelho meu: onde foi que eu errei? Serei feliz algum dia, com essas mulheres à volta do meu marido?

ĩ Pensa bem, amiga minha: serão as outras mulheres as culpadas desta situação? Serão os homens inocentes? (CHIZIANE, 2004, p.34-35, grifos nossos).

Também se deve atentar ao fato de que, além de uma narradora autodiegética protagonista e uma narradora autodiegética ñintrospectivaò, há uma narradora autodiegética que assume, por meio de uma voz na primeira pessoa do plural, uma coletividade feminina, com o propósito de reafirmar, mais uma vez, a situação da mulher moçambicana:

Nós, mulheres, vivemos num poço silencioso e profundo e julgamos que o céu tem o diâmetro do nosso ponto de mira. Mas um dia descobrimos que as águas que nos cobrem têm a cor do céu. Os nossos sonhos crescem à altura das estrelas. Descobrimos que os gritos dos homens são o marulhar das ondas, não matam. E a grandeza dos homens simples coroa de pavão. Descobrimos que há coisas extraordinárias no mundo proibido que merecem ser provadas. Descobrimos que os lírios dos campos têm perfume divino e que o amor verdadeiro tem gosto de liberdade. Por isso voltamos a ser crianças (CHIZIANE, 2004, p.313, grifos nossos).

Desse modo, segundo Silva, é possível compreender que ñ[a]o longo da leitura do texto de Paulina, percebemos a constante presença dessas três vozes em concomitânciaò (Silva, 2008, p.43).

No que tange à focalização empregada pela narradora, pode-se observar o predomínio da focalização interna, em que seus sentimentos são colocados em primeiro plano ao leitor. Isto é algo que é esperado de um narrador autodiegético, ainda mais quando a narração é simultânea. Entretanto, há alguns momentos em que Rami se volta

para as amantes de Tony e é então que se pode ver uma tentativa de focalizar o que elas estão sentindo, como no trecho, em que a narradora observa os sentimentos de Julieta:

A minha rival desce da catedral, fecha os olhos e baixa a cabeça. Do fundo do ser brotam lágrimas em cascata que correm como chuva ácida. [...] Infelizmente muitas de nós, mulheres, agimos assim. Subimos ao alto do monte e só quando estamos no ar compreendemos que não temos asas para voar. (CHIZIANE, 2004, p.26).

Assim, essa focalização interna da personagem de Julieta é feita por meio da utilização da perspectiva da narradora autodiegética coletiva, que, por causa desse aspecto, pode adentrar o que há de comum entre ela e as outras mulheres.

Há, ainda, por meio do discurso indireto-livre, a possibilidade de se adentrar uma focalização interna coletiva que não pertence à narradora, mas sim a algumas mulheres moçambicanas, isso graças à etnia de que cada uma faz parte, pois cada amante de Tony pertence a comunidades e localidades diferentes: sena (Luíza), macua (Mauá), maconde (Saly), changana (Julieta) e ronga (Rami); sendo que há ainda a rejeitada Saluá (nhanja) e, na narrativa, não há especificações das sociedades das quais Eva e Gaby fazem parte.

Desse modo, é possível compreender esse processo na cena em que Mauá defende as tradições do norte de Moçambique, local a qual pertence, mostrando a liberdade para as mulheres:

ï A nossa sociedade do norte é mais humana ï explica a Mauá. ï A mulher tem direito à felicidade e à vida. Vivemos com um homem quanto nos faz feliz. Se estamos aqui, é porque a harmonia ainda existe. Se um dia o amor acabar, partimos à busca de outros mundos, com a mesma liberdade dos homens.

As vozes das mulheres do norte censuram em uníssono. No sul a sociedade é habitada por mulheres nostálgicas. Dementes. Fantasma. No sul as mulheres são exiladas no seu próprio mundo, condenadas a morrer sem saber o que é amor e vida. [...] **Somos mais alegres**, lá no norte. Vestimos de cor, de fantasia. Pintamo-nos, cuidamos-nos, enfeitamo-nos. Pisamos o chão com segurança. [...] No norte, ninguém escraviza ninguém, porque tanto homens como mulheres são filhos do mesmo Deus. (CHIZIANE, 2004, p.175, grifos nossos).

A narração começa com a narradora transpondo em um discurso direto a fala de Mauá. A partir de ñas vozes das mulheres do norte censuram em uníssono (Chiziane, 2004, p.175), não é possível identificar quem está dirigindo a narrativa: Mauá ï advinda da região de Nampula, norte de Moçambique ï ou Rami. Essa questão se complica

quando a narração parte para uma primeira pessoa do plural: ñsomos mais alegres, lá no norteò (Chiziane, 2004, p.175), e, então, a narração torna-se enevuada: afinal, quem está falando?

Destarte, observa-se que tais movimentos narrativos são realizáveis em *Niketche* devido ao recurso de oralidade usado por Paulina Chiziane.

As diversas vozes de *Niketche*, costuradas pelo discurso de Rami, centro do ñpolígono polígamoò, remetem à singularidade que essa ñnarradora performáticaò assume no romance, comportando-se como uma exímia contadora de estórias. Rami conta sua vida e, a partir das experiências das outras mulheres, reflete acerca de sua identidade e sobre o lugar feminino na sociedade moçambicana. (SILVA, 2008, p.47).

REFERÊNCIAS

CHIZIANE, P. [Testemunho] Eu, mulher... por uma visão do mundo. Revista **Abril**, Niterói, v. 5, n. 10, p.199-205, 2013. Disponível em: <<http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/114/73>>. Acesso em: 13 set. 2016.

_____. **Niketche**: uma história de poligamia. Lisboa: Caminho, 2004.

LEITE, A. M. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. 2ª ed. Lisboa: Colibri, 2013.

_____. **Oralidades & escritas pós-coloniais**: estudos sobre literaturas africanas. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

MACÊDO, T., MAQUÊA, V. **Literaturas de língua portuguesa**: marcos e marcas ñ Moçambique. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

MOREIRA, J. ñEscrevo Estas Coisas e Fico Arrepiadaò. **Expresso**, Lisboa, 4 dez. 1999.

PALO, J. P. Confluências discursivas no romance **Niketche** de Paulina Chiziane: faces e vozes na reeducação de uma escritura denunciada. IN: Congresso Internacional da ABRALIC, 11, 2008, São Paulo.

ROBERT, B. K. **A consciência da subalternidade: trajetória da personagem Rami em Niketche de Paulina Chiziane**. 2010. 105 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) ñ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SILVA, C. R. M. Xibonini: **a metáfora dos espelhos em Niketche, de Paulina Chiziane**. 2008. 118 f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas ñ Literaturas Portuguesa e Africanas) ñ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

UM ESTUDO DO VERSO ãALEXANDRINOò

JOÃO FRANCISCO PEREIRA NUNES JUNQUEIRA (D - Capes)

jfpnjunqueira@yahoo.com.br

Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira (Or.)

FCLAr/UNESP

Resumo: O presente texto apresenta a visão dada pelo poeta-crítico Péricles Eugênio da Silva Ramos (1919-1992) ao verso alexandrino, ou verso de doze sílabas poéticas. Partindo de seu ensaio ãO verso alexandrinoò, presente em *O verso romântico e outros ensaios* (1959), analisaremos as possibilidades de construção desta medida de verso. Para isto, colocaremos em debate o alexandrino arcaico (ou também denominado espanhol), verso que foi utilizado na poesia brasileira antes da reforma métrica de Castilho (1851), e cujo número total de sílabas poéticas pode chegar a quatorze, com o alexandrino clássico (ou francês), verso popularizado nas letras poéticas brasileiras após o *Tratado* de Castilho. Dois são os objetivos deste texto: o primeiro deles é mostrar as várias facetas do verso alexandrino, e como o desconhecimento de uma delas pode gerar juízos errôneos sobre o verso de alguns poetas da literatura brasileira, principalmente do período romântico, momento em que o uso concomitante do alexandrino arcaico e clássico, em um mesmo poema, chegou a gerar algumas confusões de leitura; o segundo objetivo é colocar em discussão o pensamento crítico-teórico do poeta paulista Péricles Eugênio da Silva Ramos em relação ao verso alexandrino. Este segundo ponto parte de uma pesquisa mais ampla de nossa parte, cuja função é resgatar e recolocar em circulação a obra poética, tradutória e as abordagens crítico-teóricas do escritor lorenense Péricles Eugênio da Silva Ramos.

Palavras-Chave: Péricles Eugênio da Silva Ramos; Verso Alexandrino; Versificação; Poesia.

O presente trabalho é resultado de uma comunicação preparada para o XVIII Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. O objetivo do texto é apresentar a visão dada pelo poeta-crítico Péricles Eugênio da Silva Ramos (1919-1992) ao verso alexandrino, ou verso de doze sílabas poéticas, como é comumente conhecido. Partimos de seu ensaio ãO verso alexandrinoò, presente no livro *O verso romântico e outros ensaios* (1959). O autor discute em seu ensaio as diferenças entre o verso alexandrino arcaico ou espanhol (que possui 14 sílabas poéticas), verso que foi utilizado na poesia brasileira antes da reforma métrica de Castilho (1851), e que os últimos cultuadores desta medida na poesia brasileira foram poetas românticos como Castro Alves e Fagundes Varela e até mesmo em um poeta parnasiano como Magalhães Azeredo, que o utiliza como ãmetro bárbaroò, e, por outro lado, o alexandrino clássico (ou francês), verso popularizado nas letras poéticas brasileiras após o *Tratado* de Castilho.

Nossos objetivos com este texto são dois: o primeiro deles é mostrar algumas faces do alexandrino arcaico descrito por Péricles Eugênio, e como o desconhecimento de uma delas pode gerar juízos errôneos sobre o método de versificação de alguns poetas da literatura brasileira, principalmente do período romântico, momento em que o uso concomitante do alexandrino arcaico e clássico, em um mesmo poema, chegou a gerar algumas confusões de leitura; o segundo objetivo é colocar em discussão o pensamento crítico-teórico do poeta paulista Péricles Eugênio da Silva Ramos em relação ao verso alexandrino.

Segundo Péricles Eugênio, o alexandrino de 14 sílabas é um verso arcaizado e se analisado sob o viés corrente de versificação, torna-se um verso esquisito. E como exemplo desta perspectiva, cita uma nota dada por Sérgio Buarque de Holanda, em sua *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Colonial*, em que afirma, em relação ao alexandrino arcaico, que ele não tem ñobediência a algum princípio métrico verdadeiramente uniforme, pois abrange, em sucessão arbitrária, versos de 12, 13 e 14 sílabas, tudo dependendo do primeiro hemistíquio, que pode ser indiferentemente agudo, grave ou esdrúxulo (HOLANDA, 1979, p. 500-501). Entretanto, observa Péricles Eugênio que

não podemos aplicar ao alexandrino arcaico, sob pena de desentendê-lo, as regras métricas de que ora nos servimos; e, se lhe aplicarmos os princípios anteriores a Castilho, veremos que ele obedece a um princípio métrico verdadeiramente uniforme, não abrangendo versos variáveis de 12, 13 e 14 sílabas, mas de 14 sílabas invariáveis. (RAMOS, 1959, p. 39)

E qual seria o princípio anterior a Castilho? Os versos eram designados com uma sílaba a mais, assim, dizia-se que o decassílabo tinha 11 sílabas, a redondilha maior 8 sílabas. Ou seja, era contada uma sílaba a mais depois da tônica final de cada verso, mesmo que o verso tivesse terminação aguda ou esdrúxula, o padrão, portanto, era o grave. Neste sentido,

o alexandrino arcaico era uma duplicação do heróico quebrado, ou seja do verso de 7 sílabas (atual de 6); depois da 6ª sílaba ñ acentuada ñ contava-se pois uma sílaba, existisse ou não existisse, ou fossem duas, e o mesmo sucedia após a tônica final do verso: donde o alexandrino de tipo espanhol possuir regular, uniforme e invariavelmente 14 sílabas: 7 + 7. (RAMOS, 1959, p. 40)

Para colocarmos em prática um exemplo de escansão do alexandrino arcaico, reproduzimos abaixo os cinco versos do poema ñInfância e velhiceò, do poeta romântico

Fagundes Varela, que Péricles Eugênio utiliza como exemplo desta medida métrica. Nosso intuito é escandi-los com o padrão espanhol, e, em seguida, com o padrão francês estabelecido por Castilho em seu *Tratado* de 1851:

O anjo tutelar que o sono lhe protege;
 Seus lábios entreabertos parece que respiram;
 E a mão rugosa e trêmula levanta-se e abençoa;
 Depois ela envelhece, as ilusões se esvaem;
 O lírio é menos cândido, a neve é menos pura.
 (RAMOS, 1959, p. 40)

Nossa escansão com o princípio espanhol ficou assim disposta:

O/ an/ jo/ tu/ te/ **lar**/ | que o/ so/ no/ lhe/ pro/ **te**/ ge;
 1 2 3 4 5 6 (+1) 1 2 3 4 5 6 (+1)
 (14 síl.)
 Seus/ lá/ bios/ en/ trea/ **ber**/ tos | pa/ re/ ce/ que/ res/ **pi**/ ram;
 1 2 3 4 5 6 (+1) 1 2 3 4 5 6 (+1)
 (14)
 E a/ mão/ ru/ go/ sa e/ **trê**/ mula | le/ van/ ta/ -se e a/ ben/ **ço**/ a;
 1 2 3 4 5 6 (+1) 1 2 3 4 5 6 (+1)
 (14)
 De/ pois/ e/ la en/ ve/ **lhe**/ ce, | as/ i/ lu/ sões/ se es/ **va**/ em;
 1 2 4 5 6 (+1) 1 2 3 4 5 6 (+1)
 (14)
 O/ lí/ rio é/ me/ nos/ **cân**/ dido, | a/ ne/ ve é/ me/ nos/ **pu**/ ra.
 1 2 3 4 5 6 (+1) 1 2 3 4 5 6 (+1)
 (14)

Portanto, versos rigorosamente versificados com 14 sílabas poéticas. E não com a possível variação de 12, 13 ou 14 sílabas, como dizia Sérgio Buarque.

Entretanto, tem razão Sérgio Buarque se os versos forem escandidos com o princípio pós-Castilho, realmente estes versos comportariam uma variação métrica, vejamos na escansão:

O/ an/ jo/ tu/ te/ **lar**/ | que o/ so/ no/ lhe/ pro/ **te**/ ge;
 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

(12 síl.)

Seus/ lá/bios/ en/trea/**ber**/|tos/ pa/re/ce/ que/ res/**pi**/ram;

1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 7

(13)

E a/ mão/ ru/go/sa e/ **trê**/|mu/la/ le/van/ta/-se e a/ben/**ço**/a;

1 2 4 5 6 1 2 3 4 5 6 7 8

(14)

De/pois/ e/la en/ve/**lhe**/|ce, as/ i/lu/sões/ se es/**va**/em;

1 2 3 4 6 1 2 3 4 5 6

(12)

O/ lí/rio é/ me/nos/ **cân**/|di/do, a/ ne/ve é/ me/nos/ **pu**/ra.

1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 7

(13)

O fato de ocorrer a presença de vocábulos proparoxítonos no final dos primeiros hemistíquios (ñtrêmulaò / ñcândidoò) já é um sintoma de uma diferença formal do alexandrino arcaico, pois este evento não ocorre no alexandrino clássico. As sílabas que ñsobramò no primeiro hemistíquios não perfazem muitas vezes a sinalefa com a primeira sílaba do segundo hemistíquio, o que gera esta variação métrica. Entretanto, para o alexandrino espanhol esta questão não é relevante. Sobre este aspecto Péricles Eugênio afirma que ño problema de saber se nos dois últimos casos havia sinalefa, ou ao contrário hiato, era claramente insubsistente, isto é, não se propunha: interessava simplesmente a justaposição, num só, de dois versos: 7 + 7ò (RAMOS, 1959, p. 40).

O alexandrino arcaico é um verso antigo, foi utilizado, por exemplo, já em fins do século XII e meio do século XIII, pelo poeta Gonzalo de Berceo (1198-1264), que na seguinte quadra utilizou versos com terminação aguda, grave e esdrúxula:

Recudió el Señor, dixo palavras tales:

- Madre, mucho me duelo de los tus grandes males,
Muevenme tus lágrimas, los tus dichos capdales,
Má me amarga eso que los golpes mortales.

(RAMOS, 1959, p. 41)

Recudió el Señor, | dixo palavras tales:

(Aguda)

-Madre, mucho me **duelo** |de los tus grandes males,

(grave)

Muevenme tus **lá**grimas, | los tus dichos capdales,
(esdrúxula)

Nos cancioneros galaico-portugueses também podem ser encontrados exemplares do alexandrino arcaico. Como, por exemplo, na sextilha abaixo de Rodrigo Eanes de Vasconcellos (1230-1279):

ñPreguntei ua dona eu como vos direi.
ñSenhor, filhastes orden? E ia por em chorei!ò
Ela enton me disse: - ñEu non vos negarei
De comœu filhei orden, assi Deus me perdon!
Fez-môa filhar mia madre, mais o que lhe farei?
Trager-lhi-ei os panos, mais no coraçon!..ò
(RAMOS, 1959, p. 41)

Interessante é o fato de o alexandrino francês poder, provavelmente, ser ainda mais antigo. Pois dele já existiam exemplares em fins do século XI. Esta forma de alexandrino é definida por Maurice Grammont da seguinte maneira:

O alexandrino era na origem um verso silábico composto de dois membros iguais ou hemistíquios, separados por uma cesura. Cada hemistíquio contava seis sílabas, das quais a última obrigatoriamente acentuada; mas era suscetível de conter uma sétima sílaba, que tivesse por vogal um ñeò inacentuado, na terminação da palavra à qual pertencia a 6.^a sílaba. Essa 7.^a sílaba na contava no metro e sua pronúncia se incluía na ñpausaò que separava um verso do seguinte ou na que comportava a cesura. (RAMOS, 1959, p. 42)

Os dois versos abaixo do *Voyage de Charlemagne en Orient* são exemplos do afirmado acima, datados de fins do século XI, o primeiro verso tem apenas 12 sílabas, o segundo possui duas sílabas não computadas, uma em cada hemistíquio:

Lôemperere le vit, // hastivement li dist.
Et pregent une cu / ve / que seît grande e parfon / de.
(RAMOS, 1959, p. 42)

Em Portugal, o primeiro poeta a empregar o alexandrino clássico, ou francês, teria sido Bocage (1765-1805), mas sem deixar seguidores, que apenas surgiram com Antonio Feliciano de Castilho (1800-1875). Segundo Péricles Eugênio:

O autor de *Escavações Poéticas* (Lisboa, 1844) não só o considera um verso rebelde e quase desconhecido nos trabalhos dos poetas de Portugal, como o usa e afirma que o domesticou. Depois, em 1851, no seu *Tratado*, dá regras sobre como compor o alexandrino clássico,

sem fazer a mínima referência ao alexandrino arcaico. (RAMOS, 1959, p. 42-43)

Do mesmo modo que Castilho, no *Tratado de versificação* de Olavo Bilac e Guimaraens Passos não há o menor comentário sobre o alexandrino arcaico ou espanhol, ao contrário, para aumentar ainda mais o desconhecimento do leitor, existe uma nota com o seguinte conteúdo: ãO verso alexandrino, que não é usado na métrica italiana, nem espanhola, só depois de Bocage começou a ser empregado na portuguesa. É uma criação francesaò (BILAC; PASSOS, 1956, p. 66). Portanto, ocorre uma generalização do alexandrino francês como única forma possível deste metro. Em outra conhecida obra de consulta, a *Teoria Literária* de Hênio Tavares, o autor defini o alexandrino espanhol como ãversos de 12 sílabas escritos com 13. Foi principalmente praticado pelos românticos. Na soma de dois versos de 6 sílabas, o verso final ficou com 13 por não ocorrer a sinérese no interior do mesmoò (TAVARES, 1969, p. 191). A definição de Tavares aproxima-se daquela dada por Sérgio Buarque, embora este indique uma variação métrica de 12 a 14 sílabas no alexandrino espanhol. Outro ponto que chama a atenção nesta definição de Hênio Tavares é o fato de ele utilizar o termo ãsinéreseò, que prevê uma ditongação no interior de um mesmo vocábulo, quando acreditamos que seria melhor empregado o termo ãsinalefaò, como propõe outros manuais. Tratamento diferente dado ao alexandrino arcaico é o de Rogério Chociay em sua *Teoria do verso*. Servindo-se em vários pontos do artigo de Péricles Eugênio em discussão, Chociay explora as várias possibilidades do alexandrino, entre elas a do arcaico ou espanhol (que ele também denomina como ãalexandrino antigoò).

No Brasil, o primeiro poeta a utilizar o alexandrino clássico, e isto quem nos diz é Alberto de Oliveira, em carta de 1914 a Alberto Faria, teria sido o poeta romântico Teixeira de Melo (1833-1908), no poema ãÀ M.ò presente em *Sombras e Sonhos*, de 1858. Mesmo assim, para Alberto de Oliveira, dois versos do poema (de um total de 64 alexandrinos) fugiriam da regra clássica de formação. Diz Péricles Eugênio, que ãprocurando esses dois, achei apenas um: ãDe minha triste infância, de minha mocidadeò o outro é talvez ãDe tudo quanto há ã doce e casto e belo e puroò no qual Alberto pode ter sido enganado pelo travessão, lendo *quanto há* com hiato. Na verdade, o primeiro hemistíquio é ãDe tudo quanto há-doceò sendo regular o alexandrino. Abaixo segue os versos citados:

41 Se às vezes penso em ti recordo-me de Deus,

42 De minha meiga mãe, de tudo quanto amei,
 43 Da terra em que nasci, dos brincos todos meus,
 44 Das dores que sofri, das quãda sofrerei;
 45 De minha triste infância, de minha mocidade,
 46 De tudo quanto há ã doce e casto e belo e puro!
 (RAMOS, 1965, p. 254)

Realmente, o verso ãDe minha triste infância, de minha mocidadeò apenas por possuir um proparoxítono (ãinfânciaò) finalizando o primeiro hemistíquio já é um índice da presença de um alexandrino arcaico e não o clássico. O segundo verso problemático também não parece ser o indicado por Péricles Eugênio, como ele próprio aponta. Entretanto, encontramos no poema outro verso que em nossa opinião poderia ser este verso fora do padrão clássico. Trata-se do verso 62: ãSou como a alcion que geme sem saber por queò. Tentamos diferentes escansões dele na busca dos dois hemistíquios. Abaixo reproduzimos duas escansões que entendemos mais plausíveis. Vejamos a primeira tentativa:

Sou/ co/mo al/cion/ que/ **ge/** || me/ sem/ sa/ber/ por/**que/**
 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 (12 Síl.)

Esta escansão tem a vantagem de manter o verso dentro do padrão alexandrino, pois computamos um total de 12 sílabas poéticas, porém o pronome relativo ãqueò e a primeira sílaba de ãgemeò, pertencentes sintaticamente ao segundo hemistíquio, permanecem no primeiro hemistíquio, quebrando a idéia original dos dois hemistíquios independentes, o que nos outros versos do poema ocorre de forma satisfatória. Mas neste caso, seria melhor denominá-lo dodecassílabo, ao invés de alexandrino.

Nossa segunda tentativa separa sintaticamente os dois hemistíquios, mas o segundo ficará com mais de 6 sílabas poéticas, no caso 8 sílabas:

Sou/ co/mo a/ al/ci/**on/** || que/ ge/me/ sem/ sa/ber/ por/ **que/**,
 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 7 8
 (14 Síl.)

O verso 62 parece não se ajustar em nenhum dos dois padrões, tanto o clássico quanto o arcaico. O interessante de toda esta discussão, se este for o verso, foi Péricles Eugênio não ter observado esta irregularidade, vindo de um leitor tão competente como

ele. Dito isto, sobra-nos três opções: ou não estamos executando corretamente a escansão do verso; ou trata-se uma gralha; ou uma desatenção de Péricles Eugênio.

Machado de Assis também foi um cultuador do alexandrino francês, desde sua primeira obra poética, *Crisálidas*, de 1864. Entretanto, se um Castro Alves ãtinha perfeita noção do que estava fazendo, quando usava o verso de 14 sílabasò, pois quando ãacusado de fazer errados os seus alexandrinosò, respondia ãque assim procedia Espróncedaò (RAMOS, p. 44), já Machado de Assis, para Péricles Eugênio, ãou ignorava as regras da formação do alexandrino arcaico, ou resolveu ignorá-las para adequar-se ao figurino de Castilho e aos moldes francesesò (RAMOS, P. 44). Diz isto, por Machado de Assis afirmar, em resenha ao *Salto de Lêucade* de Joaquim Serra, as seguintes palavras:

Dissemos um dia, falando dos versos alexandrinos do sr. Fagundes Varela, que havia entre eles alguns a que faltava a cesura dos hemistíquios, regra indispensável a todos os versos alexandrinos. Esta observação cabe a alguns versos de sr. Serra, sem dúvida esquecidos na rapidez do trabalho. (RAMOS, 1959, p. 44)

Foi com comentários como este, ou com aquele outro de Sérgio Buarque, que levaram a condenação como errôneo o alexandrino arcaico em muitas situações. Assim, conclui Péricles Eugênio: ão alexandrino arcaico não era, pois um verso errado ou imperfeito; tinha apenas regras particulares de formação, como de resto as possui o alexandrino clássicoò (RAMOS, 1959, p 45).

Esperamos que este texto, mesmo rápido e conciso, possa ter clareado algumas diferenças entre a formação do alexandrino arcaico ou espanhol em relação ao alexandrino clássico ou francês. Se nos manuais de versificação as informações sobre o alexandrino clássico são profusas e eivadas de exemplos, já sobre o arcaico pairam poucas informações - quando aparecem -, e muitas vezes não dão conta do verdadeiro funcionamento desta medida de verso.

REFERÊNCIAS

BILAC, Olavo; PASSOS, Guimaraens. **Tratado de versificação**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1956.

CHOCIAY, Rogério. **Teoria do verso**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **O verso romântico e outros ensaios**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1959.

_____. **Poesia romântica: antologia**. São Paulo: Melhoramentos, 1965.

TAVARES, Hênio. **Teoria literária**. Belo Horizonte: Bernardo Álvares S. A., 1969.

MORTE E VOZ NARRATIVA EM O NÁUFRAGO E ÁRVORES ABATIDAS ï UMA PROVOCAÇÃO, DE THOMAS BERNHARD

JOSÉ LUCAS ZAFFANI DOS SANTOS (D - Capes)
zaffanilucas@gmail.com

Prof.^a Dr.^a Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas (Or.)
FCLAr/UNESP

Resumo: Os romances do escritor austríaco Thomas Bernhard possuem como característica marcante um narrador anônimo que, após a morte de alguém próximo, conduz um ininterrupto solilóquio acerca de suas memórias. Estas estão sempre ancoradas na Áustria, país que os narradores bernhardianos abandonam para tentar criar um novo sentido para suas vidas em outros lugares. O tema da morte também é constante nas narrativas do autor e esse fato serve de motivo para que se inicie o relato. A frieza das relações humanas e os atos fortuitos que determinam a vida e a morte são questões abordadas incansavelmente. Partindo desses elementos, nossa proposta é verificar como o estatuto da morte configura o espaço literário em duas obras de Bernhard, a saber, **O náufrago** (1983) e **Árvores abatidas ï uma provocação** (1984). Na primeira, o narrador passa a discorrer sobre sua juventude, quando conhecera e se tornara amigo de Wertheimer e Glenn Gould ï ambos já mortos no presente da narrativa. No entanto, é somente após o suicídio de Wertheimer que o narrador passa a empreender sua fala monológica. Na segunda obra, o dia do enterro de Joana coincide com o ñjantar artísticoò que o casal Auersberger oferecerá para recepcionar um célebre ator do Burgtheater de Viena. A narrativa inicia-se com o narrador já na casa dos Auersberger, depois de muito considerar se deveria ou não comparecer. Sentado em uma poltrona, ele rememora o período em que convivera com a maioria das pessoas ali presentes, as quais ele considera artistas medíocres. Essas lembranças são entrecortadas pelas reflexões do narrador acerca do suicídio de Joana. Para tratar desse aspecto, utilizaremos como fundamentação teórica o **Seminário 10 ï A angústia**, livro em que Jacques Lacan aponta o suicídio (ou passagem ao ato) como uma forma encontrada pelo sujeito para sair de uma cena a qual ele não conseguiria mais sustentar pela palavra. Desse modo, em um primeiro momento, abordaremos como o contato com a morte reverbera na subjetividade desses narradores, inserindo-os, novamente, no espaço em que eles tanto batalharam por se desvencilhar. É também a partir da morte dos amigos que esses dois narradores passam a olhar para si próprios refletindo, assim, sobre os caminhos que encontraram para dar significação a suas existências.

Palavras-chave: Thomas Bernhard; literatura alemã; narrador; morte.

Literatura e Morte

Um dos maiores enigmas da existência humana, a morte configurou-se, aos poucos, um tabu, assunto sobre o qual a maioria prefere não comentar. Nas sociedades ocidentais, até o final do século XIX, o homem lidava de forma mais tranquila com sua mortalidade sendo que o momento da morte ocorria quase sempre em casa, ao lado de familiares e amigos. Aos poucos, esse acontecimento foi sendo transferido para o

espaço hospitalar, onde, inicialmente, havia a tentativa de prolongar a vida do enfermo. Os hospitais e lugares similares passaram então a sediar o evento da morte, retirando-a do campo de visão do espaço privado.

Ao lado da morte tida como *ñnatural*, o suicídio também sempre esteve presente na esfera humana. A depender da época e do contexto social, o conceito de suicídio passou por inúmeras interpretações. Pôr fim à própria vida já foi considerado *ñmá sorte*, um ato profanador ao corpo. Nas sociedades cristãs, o cadáver dos suicidas não recebia a bênção sacerdotal e não era enterrado no mesmo cemitério que os demais. Somente a partir do final do século XIX, começou-se a conjecturar causas que poderiam levar o indivíduo a cometer suicídio. Em 1897, Émile Durkheim publica **O suicídio**, resultado de uma análise sociológica em que considera o ato uma denúncia individual de uma crise coletiva.

Independentemente do modo em que se dá, a morte funciona como estímulo à imaginação daqueles que permanecem e que passam a criar um mundo simbólico a fim de amenizar o vazio deixado pela existência de outro indivíduo. A literatura sempre teve certo fascínio pela morte, que, ao lado do amor, figura como um de seus temas mais recorrentes. Refletindo acerca dos estreitos laços entre literatura e morte, Edgar Morin assinala.

O espectro da morte assediara a literatura. A morte, até então mais ou menos envolta nos temas mágicos que a exorcizavam, ou recolhida na participação estética, ou camuflada sob o véu da decência, aparece nua. [...] obras inteiras, como as de Barrès, Loti, Maeterlink, Mallarmé e Rilke serão marcadas pela obsessão da morte (MORIN, 1997, p. 265-266).

Os romances do escritor austríaco Thomas Bernhard apresentam essa obsessão de indivíduos em torno da morte de pessoas que foram importantes em suas trajetórias. A morte surge sempre como um *leitmotiv*, pois é a partir desse acontecimento que os narradores passam a rememorar fatos de suas vidas, associando-os com os do falecido. Nas obras de Bernhard, a morte perpassa os espaços, o tempo, os sujeitos e até o ato de narrar. Ao mesmo tempo em que escrevem sobre a morte de alguém, os narradores tentam lidar com o sentimento de finitude que os invade. A escrita configura-se como processo de aprendizagem da morte e é mediada por narradores anônimos que escrevem seus relatos sem endereçamento. Apenas como forma de refletirem acerca do passado. Este ensaio versa sobre a instância da morte nos romances **O naufrago** (1983) e

Árvores abatidas ã uma provocação (1984), de Thomas Bernhard, enfatizando as relações entre morte e narrador.

Thomas Bernhard e sua poética da morte

Falecido em 1989, o austríaco Thomas Bernhard é considerado um dos autores mais importantes da literatura de língua alemã do século XX, ao lado de Günter Grass, Heinrich Böll e, de expoentes da literatura austríaca, como Elfriede Jelinek e Peter Handke. Uma leitura mais superficial da vasta obra de Bernhard encontrará temas que remetem, obsessivamente, à Áustria. Embora o espaço de suas histórias restrinja-se a esse país, podemos constatar a presença de temáticas universais em camadas mais profundas de significação. Temas que vão desde a crítica às origens familiares e o espírito identitário de uma nação até questões que perpassam o imaginário humano, como os sentidos que damos aos eventos traumáticos e ao encontro com a vida diante da morte.

Por volta dos dezesseis anos, Thomas Bernhard inicia sua produção literária publicando poemas e um pequeno conto, *ñVor eines Dichters Grabò* [ñNa tumba de um poetaò], em um jornal de Salzburgo, no começo dos anos 1950. Nessa fase de sua vida, o autor desenvolve pleurisia, doença que o levará a várias internações e que será a causa de sua morte. A doença ñé mais que uma temática em seus livros, é fundamento criativo e fonte de inspiração que se reflete na própria linguagem bernhardianaò (GOUBRAN apud BOHUNOVSKY, 2014, p. 17). Além de poesia e conto, o autor também escreveu roteiros de cinema, peças de teatro, minidramas, autobiografias e romances.

Os críticos começaram a se interessar pela escrita de Bernhard apenas no começo dos anos 1960, quando foi publicado **Frost** (1963) ã seu primeiro romance. A estrutura dessa obra servirá de base para as narrativas futuras: um artista enfermo que vive isolado perto da região dos Alpes. Ademais, outros elementos característicos da prosa bernhardiana já se encontram nesse romance como um narrador masculino que segue, ininterruptamente, um monólogo acerca de temas como arte, vida e morte ã ña narrativa sobre a morte é sempre a evidência constante da sobrevivência, uma sobrevivência através de uma escrita grotescamente triunfante e, às vezes, cômica (ANDERSON, 2014, p. 185).

Por não se adequarem ao ambiente onde nasceram, os narradores de Bernhard optam, ainda jovens, por se exilarem da Áustria. É a partir de um novo lugar que eles lançam seu olhar para a terra que deixaram. Tendo se frustrado em suas aspirações artísticas, esses narradores elegem seu país de origem como matéria de sua escrita.

Contudo, a escritura inicia quando eles são convocados a retornarem após a morte de alguém. Desse modo, podemos dizer que a morte é a causa do retorno à pátria, servindo de fio condutor para que o narrador desenrole os fatos passados que ainda reverberam no presente. Nos textos de Bernhard, portanto,

a morte sempre acontece para um personagem familiar ao narrador, mas não a ele mesmo. Ela arranca o narrador de um bloqueio anterior de escrever e põe em funcionamento uma espécie de máquina automática e denotativa de prosa, que parece funcionar sem a intervenção ativa ou mesmo consciente do narrador. [...] os textos de Bernhard narram o *suicídio de outras pessoas*, simulando a própria morte do narrador e desencadeando uma tentativa imediata de recontá-la, de modo obsessivo, por meio de fragmentos intermináveis (ANDERSON, 2014, p. 184-185).

Tema que interessa para a discussão que pretendemos tratar aqui, a morte traz vida ao narrador, pois ela atua como pulsão capaz de ativar o processo criativo desse sujeito. No caso das duas narrativas que traremos à baila, o suicídio de um amigo é tratado como tema de investigação filosófica. Conforme o narrador discorre acerca de traços da personalidade do suicida, notamos que determinadas características também habitam nesse narrador, levando o leitor a pensar que ele também seria um potencial suicida. Embora o narrador possua uma ideação suicida, pode-se inferir que, no exílio, ele tenha encontrado certo fôlego para continuar ressignificando sua existência. Essa ideia que fica nas entrelinhas é suscitada à medida que são mencionados fatos ocorridos na vida do suicida após o exílio do narrador. Estrutura-se, assim, uma comparação entre a vida daquele que permaneceu no mesmo lugar e daquele que ousou deixá-lo. Entretanto, vale frisar que o narrador pouco informa sobre a nova morada, pois seu foco continua sendo o passado vivido na Áustria.

O suicídio em cena

A teoria psicanalítica contribuiu enormemente para a compreensão das possíveis causas do suicídio. Uma vez que as narrativas aqui estudadas ancoram-se na questão da morte, iniciaremos esta discussão por um artigo clássico de Freud. Publicado em 1917, **Luto e melancolia** investiga esses dois estados que intitulam o texto, destacando o aspecto natural do primeiro e o caráter enigmático que envolve o segundo.

De acordo com Freud, o luto afeta todos os indivíduos em algum momento da vida e pode ser descrito, via de regra, como ãa reação à perda de uma pessoa amada ou

de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal etc. (FREUD, 2010, p. 128). O luto é o mecanismo de elaboração da perda para que, em um segundo momento, o sujeito possa procurar objetos substitutos que preencham o lugar do que foi perdido.

Quanto à melancolia, ela é descrita por Freud como um desânimo profundamente doloroso oriundo de uma suspensão de interesse pelo mundo externo, agravado pela diminuição da autoestima, podendo, inclusive, chegar a uma expectativa delirante de punição. Outro aspecto relevante na análise da melancolia diz respeito à identificação do melancólico com o objeto perdido, ou seja, em que ãa sombra do objeto caiu sobre o eu, e a partir de então este pôde ser julgado por uma instância especial como um objeto, o objeto abandonado (FREUD, 2010, p. 133). Na identificação melancólica, o eu é modificado e, ao ser devorado pelo objeto, resta empobrecido.

Nessa linha de pensamento, Freud destaca, na divisão do eu, a inserção do sadismo como possível explicação para o suicídio, posto que o eu ãsó pode se condenar à morte se puder tratar a si mesmo como um objeto, um objeto a quem seria dirigido forte contingente de ódio e hostilidade (EDLER, 2014, p. 36-37). Essa hostilidade volta-se ao próprio eu do sujeito ocasionando uma confusão entre ele e o objeto e, dessa ação sádica, resultaria o ato suicida como forma de destruição do eu pela identificação inconsciente com o objeto.

Do ponto de vista da perda, pode-se dizer que, enquanto no luto há uma procura por tentar ressignificar essa experiência, na melancolia, a perda não possui condições de ser simbolizada, ou seja, o melancólico não consegue efetuar nenhum tipo de cicatrização. A melancolia comporta-se como uma ferida aberta, atraindo energias de investimento de todos os lados, esvaziando ão eu até o completo empobrecimento (FREUD, 2010, p. 137). A dor constante causada pela ferida não cicatrizada deixa o eu indisponível, impossibilitando-o de investir no amor e nas coisas do mundo. Considerando a conversão do melancólico na sua própria perda, ele se identifica ao nada, a algo sem valor. Disso advém ideias de abandono, desvalorização, empobrecimento e ruína. Na visão do melancólico, ele próprio não possui valor algum.

No **Seminário 10 ã A angústia**, Jacques Lacan opõe-se à ideia de símbolo encontrada no sintoma, amplamente pesquisada por Freud. Uma vez que a expressão sintomática é repetida inúmeras vezes ao longo da história de um sujeito, ela não pode ser reconhecida por sua qualidade simbólica. Essa expressão dá-se por meio de atos: estes sim providos de sentido, pois são considerados no contexto de uma cena. Dentre

as muitas formas de expressão sintomática (atos-falhos, lapsos, inibições etc.), Lacan detém-se no *acting out* e na passagem ao ato. A distinção proposta por Lacan baseia-se na posição do sujeito em relação à cena do conflito. Enquanto o *acting out* seria a criação e sustentação da cena, em um nível de demonstração bastante intencional (mesmo sendo inconsciente), a passagem ao ato seria a queda do sujeito para fora da cena, interrompendo seu curso.

Iniciando a distinção entre *acting out* e passagem ao ato, Lacan destaca que o fato de que *acting out* é o oposto da passagem ao ato (LACAN, 2005, p. 136). O *acting out* seria algo que se mostra na conduta do sujeito e se orienta em direção ao Outro²², como se o sujeito clamasse por um espectador apto para interpretá-lo. Assim como o sintoma, o *acting out* demonstra um desejo desconhecido pelo sujeito, sendo, portanto, passível de interpretação. Lacan, entretanto, estabelece uma clara diferenciação entre ambos ao afirmar que não que a análise descobre no sintoma é que ele não é um apelo ao Outro [...]. O sintoma, por natureza, é gozo (LACAN, 2005, p. 140).

Segundo Lacan, o momento da passagem ao ato é o do embaraço maior do sujeito, com o acréscimo comportamental da emoção como distúrbio do movimento (LACAN, 2005, p. 129). Essa emoção seria responsável por impulsionar o sujeito para fora da cena que ele vinha sustentando. Na passagem ao ato, a saída do sujeito do campo de visão do Outro teria como intenção o desmonte da cena. Dessa forma, pode-se depreender que a passagem ao ato não é endereçada a alguém para que seja decifrada, mas sim a retirada do sujeito da cena diante da impossibilidade de simbolização do afeto. Essa seria a própria estrutura da passagem ao ato. Enquanto forma de passagem ao ato, o suicídio seria a ruptura radical do laço social. O suicídio escancara a estrutura do ato, pois nele foi abandonado o recurso à palavra como possibilidade de simbolização.

²² Com o conceito de *Grande Outro*, Lacan pretende abarcar as diversas formas por meio das quais a palavra nos constitui: da cultura, que é essencialmente feita de linguagem, ao discurso familiar. Segundo Lacan, todos somos resultados do efeito da incidência da linguagem sobre nossos corpos. A grafia da palavra Outro (*Autre*, em francês), com O maiúsculo, designando, portanto, o lugar da palavra que nos determina, é feita para diferenciar de *outros*, com o minúsculo, que são as pessoas com as quais nos relacionamos, nos identificamos e, por vezes, nos confundimos. Desse modo, o Outro como lugar da palavra possui uma autonomia que faz com que ele não possa reduzir-se ao que os outros (indivíduos comuns) enunciam.

Evidentemente que a teorização acerca do ato suicida não se esgota nessa curta explanação. No entanto, as nuances ressaltadas acima dão conta, nesse momento, do tema do suicídio presente nas duas obras das quais trataremos.

O suicídio do personagem Wertheimer em O náufrago

O romance **O náufrago** (1983) é a tentativa de um narrador anônimo superar a morte de dois amigos, o recém-falecido Wertheimer e o canadense Glenn Gould. Após o funeral de Wertheimer, o narrador recorda fatos que poderiam ter contribuído para o suicídio desse amigo. Wertheimer, Glenn Gould e o narrador conheceram-se há vinte e oito anos no Mozarteum em Salzburgo, quando foram estudar piano com o professor Vladimir Horowitz. Wertheimer e o narrador tinham em mente tornarem-se grandes pianistas. Entretanto, eles desistem da carreira ao verem Glenn executar magistralmente as *Variações Goldberg*, de Bach: ñse não tivesse conhecido Glenn Gould, provavelmente não teria desistido do piano. [...] Quando conhecemos o melhor de todos, temos que desistirò (BERNHARD, 2006, p. 12).

Desde a juventude, havia certo ar melancólico no semblante dos rapazes, assim como um fascínio pela morte voluntária. Os três cultivavam o hábito de frequentar o Mönschsberg, também conhecido como ñmorro dos suicidasò, lugar de onde pulavam toda semana de três a quatro pessoas. Embora o narrador já tivesse visto Glenn no Mozarteum, foi somente no Mönschsberg que eles de fato se conheceram. Nessa primeira conversa, o narrador afirma que estava diante de um homem inteligentíssimo e que, desde esse instante, eles desenvolveram uma amizade espiritual. Dois dias após esse encontro, Wertheimer se junta a eles. Em seu texto, o narrador evidencia o fascínio que os suicidas do Mönschsberg lhe despertavam.

Sempre me fascinaram os que se arrebetam no chão da rua, e eu próprio (como, aliás, Wertheimer também) subi várias vezes o Mönschsberg, a pé ou de elevador, com a intenção de me jogar de lá de cima, mas não me joguei (e Wertheimer também não!). Várias vezes cheguei a me colocar em posição para pular (Wertheimer também!), mas, como Wertheimer, não pulei. Dei meia-volta (BERNHARD, 2006, p. 12).

A partir dessa citação, fica claro que tanto o narrador quanto Wertheimer possuíam certa ideação suicida. O mesmo, entretanto, não é mencionado a respeito de Glenn, que apenas passeava pelo morro. O personagem de Glenn era extremamente focado nos estudos de piano, sendo autodisciplina sua palavra preferida. Ele ensaiava

dia e noite em busca da perfeição, sem cometer um único erro, *glennialmente*, como dizia Wertheimer. Nessa narrativa, o canadense Glenn pode ser visto como o estrangeiro que vem, temporariamente, afastar a ideia de morte que rondava Wertheimer e o narrador, pois seu estilo de vida e amor à música encantava seus amigos austríacos.

Outro aspecto da personalidade inebriante de Glenn é que, segundo o narrador, ele possuía o dom de ver por dentro e de imediato todos que conhecia. Ao captar a essência de Wertheimer e do narrador, Glenn os nomeia, respectivamente, *náufrago* e filósofo, oferecendo-lhes, inclusive, a justificativa para assim passar a designá-los.

Glenn sempre se dirigia a Wertheimer com um *Meu caro náufrago*; [...] ele sempre o chamara apenas de *náufrago*, e a mim, muito secamente, de *filósofo*, o que não me incomodava. Para Glenn, Wertheimer, o *náufrago*, seguia sempre afundando, ininterruptamente; de mim, achava que eu vivia falando a palavra *filósofo*, e é provável que com uma regularidade insuportável (BERNHARD, 2006, p. 18).

Ao mesmo tempo em que essa nomeação marca o (re)nascimento de Wertheimer e do narrador, ela também promove suas sentenças de morte, uma vez que eles parecem incorporar o teor que tais denominações carregam. Depois de abandonarem a música, Wertheimer e o narrador investiram na carreira acadêmica: o primeiro, na escrita de aforismos, o segundo, em filosofia. No entanto, a narrativa carece de informações a respeito de suas carreiras acadêmicas, como por exemplo, se eles já publicaram alguma coisa. Ao leitor é revelado apenas que ambos escrevem há algum tempo textos em que abordam sua amizade com o mundialmente famoso Glenn Gould. Residindo em Madri, o narrador é quem se considera uma testemunha competente da extraordinária existência de Glenn, ocupa-se em escrever um ensaio intitulado *Sobre Glenn Gould*, que consiste em inúmeros esboços os quais ele destrói e reescreve. Wertheimer dedica-se também à escrita de um texto cujo título é *O náufrago*, justamente o apelido que ele ganhara de Glenn. Esse texto, composto de milhares de ideias anotadas em pedaços de papel, é constantemente corrigido e, ao final, destruído, restando somente seu título.

Após concluir os estudos no Mozarteum, Wertheimer trancara-se no casarão de Traich, onde mora com a irmã, com quem vive uma relação completamente abusiva. Cada dia mais sorumbático, assumindo assim a máscara do *náufrago*, Wertheimer persegue e controla todos os passos da irmã, proibindo-a de sair de casa e de conhecer outros homens, atribuindo-lhe a função de serviçal. Franz, um empregado da casa, relata ao narrador que Wertheimer tratava muito mal a irmã e menciona que, constantemente, devido à insônia, o patrão a fazia levantar-se de madrugada e ir até seu quarto tocar

Händel. No dia seguinte, ele lhe dizia que ela havia tocado de forma insuportável. Por mais de duas décadas, Wertheimer tiranizou a irmã, porém ela casou-se com um industrial suíço e foi morar com o marido em Zizers, na Suíça.

A partida da irmã transformara o pensamento suicida de Wertheimer em um estado constante, e a morte de Glenn intensificara essa decisão. Segundo Blanchot, não que há de deliberado no suicídio, essa parte livre e dominadora pela qual nos esforçamos por permanecer nós mesmos, serve sobretudo para nos proteger do que está em jogo nesse evento (BLANCHOT, 2011, p. 107). Uma vez que a carreira artística de Glenn chegara ao fim via morte natural, consagrando ainda mais o artista, e que sua irmã o abandonara, Wertheimer não conseguiria mais sustentar a cena que vinha mantendo. Desse modo, ele compra uma passagem para Zizers e enforca-se a poucos metros da casa da irmã: ãum suicídio calculado com grande antecedência, pensei, e não um ato espontâneo de desespero (BERNHARD, 2006, p. 46). Essa frase que serve também de epígrafe ao romance, além de antecipar o suicídio presente na narrativa, desvela que Wertheimer nunca se desvencilhou de uma ideia suicida. Nessa passagem ao ato, Wertheimer não submerge conforme o significado do epíteto naufrago indica, mas morre enforcado, sem ar, incapaz de recorrer à palavra como forma de simbolizar seus afetos.

Depois do funeral, o narrador vai à casa de Wertheimer onde o empregado Franz lhe revela que ajudara o patrão a queimar todos os seus manuscritos antes de viajar para Suíça. O romance encerra com a seguinte frase: ãPedi ao Franz que me deixasse sozinho por um tempo no quarto de Wertheimer, e pus para tocar as *Variações Goldberg* de Glenn, que já tinha visto no toca-discos ainda aberto de Wertheimer (BERNHARD, 2006, p. 140). Pode-se dizer que, se a intenção inicial do narrador era escrever um ensaio sobre Glenn, o que se tem, ao final, é um relato sobre o naufrágio de Wertheimer. Dessa maneira, o narrador consegue, em certa medida, circunscrever a personalidade de Wertheimer, ao passo que a genialidade de Glenn permanece intraduzível.

O suicídio da personagem Joana em *Árvores abatidas* ã Uma provocação

Publicado em 1984, o romance ***Árvores abatidas* ã Uma provocação** inicia-se com um narrador também anônimo sentado em uma *bergère*, onde permanecerá boa parte da narrativa, na casa do casal Auersberger, em Viena. Nesse móvel, o narrador reflete acerca dos motivos que o teriam levado a aceitar o convite dos Auersberger para

comparecer ao seu jantar artístico, evento realizado com certa periodicidade em que se reúnem artistas, do qual o narrador fora assíduo frequentador há quase trinta anos, antes de se mudar para Londres.

Em um canto escuro da sala, o narrador observa de longe os convidados sobre os quais tece inúmeros comentários. Muitos desses convidados, em sua maioria artistas de Viena, foram, no passado, amigos do narrador. Todos ali aguardam a chegada de um renomado ator do Burgtheater de Viena em cartaz, naquele momento, com a peça *O pato selvagem*, de Henrik Ibsen. Isolado, mas presente, resmungando e, em alguns momentos, dormindo, a posição física do narrador é determinante para o desenrolar da ação, assim como o espaço ãbem delimitado e claustrofóbico, esboçado como se fosse uma prisão física e psicológica. O procedimento de se mover constantemente ã no tempo, pela linguagem ã, porém sem sair do lugar, é um *topos* da prosa bernhardianaò (FLORY, 2006, p. 81).

Durante boa parte da obra, devido à imobilidade do narrador, o olhar constitui-se como elemento essencial no relato. É por meio daquilo que vê que o narrador descreve o que se passa nesse jantar. Logo, parte da narrativa é resultado estrito do campo visual do narrador. É a partir disso que ocorre o encadeamento dos fatos narrados, portanto, sem lógica de nexos causais, apenas idas e vindas por lugares e tempos, contribuindo para a instauração do monólogo interior. Uma vez que o texto é constituído por um grande bloco, sem parágrafos, pode-se dividir a narrativa em duas partes, sendo a primeira aquela que apresenta o narrador escondido no escuro, observando os convidados de longe. A segunda inicia-se com a chegada do ator do Burgtheater em que se percebe uma mudança de perspectiva, uma vez que o espaço se amplia para a sala de jantar e, em seguida, de música. Nessa parte, nota-se a intromissão dos outros personagens, cujas falas são controladas pela voz do narrador, que organiza quem e quando se fala.

A narração do jantar artístico é frequentemente entrecortada por pensamentos do narrador acerca do suicídio de sua amiga Joana, cujo enterro se dera na tarde que antecede o jantar. É no funeral que ocorre o reencontro entre o narrador e o casal Auersberger, resultando no convite para o jantar artístico. Joana e o narrador conheceram-se através dos Auersberger há mais de trinta anos, em uma festa de aniversário oferecida a Fritz, então marido de Joana. Quando ainda morava em Kilb, interior da Áustria, Joana já sonhava em ser atriz de teatro e bailarina. Nascida Elfriede Slukal, é somente ao se mudar para Viena que ela adota o nome de Joana, seguindo o conselho de um amigo que lhe dissera que o nome Joana era exótico em Viena, ãmas ela

errou totalmente, pensei sentado na *bergère*, também com o nome Joana, Elfriede Slukal não fez carreira, como se vê (BERNHARD, 1991, p. 23). Ainda na juventude, encantado com a figura de Joana, o narrador, aspirante a escritor, escrevia pequenas peças de teatro para dois atores para que apenas ele e Joana as representassem sozinhos na casa dela.

O que me excitara não fora *a sua aparência*, mas *seu jeito de falar*. E foi o conhecimento e depois a amizade com Joana que simplesmente me levaram a ter contato com a arte e o artístico, depois de tanto tempo de má vontade. Ela e tudo nela para mim era teatro, e seu marido pintava, isso me deixou fascinado, me atraiu desde o começo [...] (BERNHARD, 1991, p. 34).

Os narradores bernhardianos, sempre indivíduos masculinos, praticamente não comentam a respeito de sua vida particular, sobretudo, de seus relacionamentos amorosos. No caso específico de **Árvores abatidas**, durante o jantar, o narrador se diz incomodado por estar sentado diante da escritora Jeannie Billroth, com quem mantivera uma relação bem próxima no passado, sugerindo que foram amantes. Contudo, a proximidade com Joana despertara no narrador uma paixão platônica. Conhecendo Joana já casada com o pintor Fritz, o narrador novamente compõe uma amizade triangular, aos moldes do que cultivara com Jeannie e seu marido Ernstl, e com o casal Auersberger. Dessa maneira, o narrador assume certa propriedade ao relatar como era o casamento de Joana e Fritz, apontando o divórcio como um possível desencadeador do suicídio da amiga.

Na visão do narrador, Joana teria sido uma grande artista – atriz ou bailarina –, se não tivesse se doado excessivamente a Fritz. Era como se todo o talento dela tivesse se concentrado no marido, que lhe era, no começo, totalmente devotado. No ateliê de artes que montaram em sua casa na Sebastianplatz, em Viena, Joana e Fritz procuravam desenvolver suas carreiras artísticas. Tendo abandonado o sonho de ser atriz, Joana focara-se no balé, ou no que ela denominava arte do movimento, e oferecia oficinas a preços módicos para artistas iniciantes que sonhavam com a fama. Após desistir da pintura, Fritz torna-se tecelão, recebendo, em meados dos anos 60, um prêmio na Bienal de São Paulo por um de seus tapetes. O narrador pontua que o sucesso de Fritz era devido ao charme de Joana, que por atrair muita gente ao seu redor, tornou os tapetes do seu tapeceiro, famosos primeiro em Viena, depois na Europa, finalmente também na América (BERNHARD, 1991, p. 28). E ainda, Joana estimulou Fritz a subir porque

não podia forçar a si mesma a subir, portanto Fritz era o adequado a ter uma *fama* internacional, e não elaò (BERNHARD, 1991, p. 71).

No auge da fama, Fritz fugiu com a melhor amiga de Joana para o México, com quem se casou, mas, meio ano depois, ele se divorciou para casar-se com uma mexicana, filha de um ministro. Após a partida de Fritz, Joana entrara em colapso, entregando-se à bebida e sobrevivendo da venda de alguns tapetes que o ex-marido lhe deixara. Enquanto os convidados do jantar estão totalmente voltados para o ator do Burgtheater, desconsiderando o fim trágico de Joana, o narrador recupera a última lembrança que guarda da amiga.

[...] quando eu vi Joana pela última vez *na Torre*, ela tinha rosto inchado e pernas edemaciadas, [...]. Uma voz *embriagada*, teria dito qualquer um. Um tapete de parede do seu ex-marido pendendo sobre a cama ainda lembrava a ela que fora feliz um dia, com aquele homem. Sua casa estava cheia de roupa suja e fedor. O gravador que tinha ao lado da cama [...] estava estragado. Tudo coberto de poeira. No chão havia dúzias de garrafas vazias de vinho branco [...] (BERNHARD, 1991, p. 38).

O fato é que Joana nunca mais se recuperou da separação, mesmo vivendo um novo relacionamento com John, cujo nome era Friedrich. Por odiar esse nome, ela o chamava de John. Percebe-se nesse ato a tentativa de Joana fazer com John o mesmo que fora feito com ela. Proveniente de Schwarzach Sankt Veit, um centro ferroviário em Salzburgo, Joana altera o nome de Friedrich para John, renegando a tradição germânica em prol do estrangeiro, como forma de se destacar e ter sucesso na capital Viena. Reconhecendo que não havia como salvar Joana, John apenas tentava oferecer algum apoio à mulher, cada vez mais melancólica e entregue ao alcoolismo. Certa tarde, ela se despede do marido e viaja para a casa dos pais em Kilb, onde acaba se matando: ãJoana deve ter-se enforcado entre três e quatro horas da manhã, [...], informara o médico que aliás cortara com as próprias mãos, [...], a corda que Joana prendera numa viga do teto sobre a entrada da casaò (BERNHARD, 1991, p. 31).

Ao final do jantar artístico, a Sra. Auersberger acompanha o narrador até a porta e este lhe diz que ãa Joana teve de morrer, teve de se matar, para que nos encontrássemos de novoò (BERNHARD, 1991, p. 165). Depois de abraçar e dar um beijo na testa da Sra. Auersberger, o narrador desce correndo as escadas em direção à rua. Enquanto vagueia pelo centro da cidade, ele decide que, ao chegar em casa,

escreverá alguma coisa a respeito do jantar artístico do qual acabara de participar, antes que seja tarde demais.

O homem diante da morte

Os narradores dos dois romances aqui apresentados conservam certa semelhança no que tange seu contato com a morte. Imersos em um longo período de bloqueio criativo, eles utilizam-se do suicídio dos amigos para dar início ao relato. Mesmo que esse relato possa ser visto como uma tentativa de elaboração do luto, ele revela o sucesso do narrador em conseguir não apenas escrever, mas também finalizar um texto, figurando, portanto, na morte do outro, a frase inicial, da qual ele tanto ansiava.

De acordo com Blanchot, ño escritor é então aquele que escreve para morrer e é aquele que recebe o seu poder de escrever de uma relação antecipada com a morte (BLANCHOT, 2011, p. 96). Percebe-se tanto em **O náufrago** quanto em **Árvores abatidas** que o narrador possuía e ainda possui, no presente da narrativa, certo fascínio pelo indivíduo recém-falecido. Tal fato emparelha narrador e suicida, em uma espécie de relação especular, uma vez que ambos parecem experimentar traços semelhantes de dor e melancolia. A concretização da passagem ao ato eleva o suicida a protagonista do relato, mas, ao mesmo tempo, indica que o narrador certamente não sucumbiu devido ao fato de ter se exilado e perseguir a ideia de um fazer artístico. O futuro do narrador permanece incerto, pois o leitor sabe apenas que, diferentemente daquele que se matou, o narrador realizou-se na sua busca artística enquanto autor do relato, podendo ou não ter também se matado em seguida, o que seria plenamente verossímil ao espaço literário dos personagens de Bernhard.

Esses dois romances encenam manifestações da dor e da melancolia, da perda como estímulo à escrita e à narração, cuja presença é constante na literatura contemporânea. É por meio da escrita que se busca estabelecer sentido em meio a um tempo que se dispersou, criando-se, assim, uma narrativa da dor, em que a construção de uma história é resultado do trabalho laborioso da memória e da linguagem. Na obra de Bernhard, é possível vislumbrar os desdobramentos da pós-modernidade literária e artística que ñcria espaços em que a dor é, não excluída, não travestizada nem espectralizada, mas serenamente convocada (BARRENTO, 2006, p. 18), evidenciando que a dor e a morte são parcelas inalienáveis da condição humana.

Referências

ANDERSON, Mark M. Fragmentos de um dilúvio: O teatro da prosa de Thomas Bernhard. In: KONZETT, Matthias (ed.). **O artista do exagero:** a literatura de Thomas Bernhard. Organização da tradução e introdução de Ruth Bohunovsky. Curitiba: Ed. UFPR, 2014. p. 181-202

BARRENTO, João. Receituário da dor para uso pós-moderno. In: _____. **O arco da palavra: ensaios.** Org. Floriano Martins. São Paulo: Escrituras, 2006. p. 11-18

BERNHARD, Thomas. **Árvores abatidas** ã uma provocação. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. **O naufrago.** Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário.** Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOHUNOVSKY, Ruth. Thomas Bernhard, o artista do exagero ã uma introdução. In: KONZETT, Matthias (ed.). **O artista do exagero:** a literatura de Thomas Bernhard. Organização da tradução e introdução de Ruth Bohunovsky. Curitiba: Ed. UFPR, 2014. p. 13-35

EDLER, Sandra. **Luto e melancolia:** à sombra do espetáculo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014 (Para ler Freud).

FLORY, Alexandre Villibor. **Sopa de Letras Nazista:** a apropriação imediata do real e a mediação pela forma na ficção de Thomas Bernhard. 2006. 262 f. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Alemã) ã Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia (1917). In: _____. **Obras completas de Sigmund Freud,** Vol. 12. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010. p. 127-144

LACAN, Jacques. Passagem ao ato e *acting out*. In: _____. **Seminário, livro 10:** A angústia (1962-1963). Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. p. 128-145

MORIN, Edgar. **O homem e a morte.** Tradução de Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1997.

NOS RASTROS DE WOOLF: HERANÇA E SUBVERSÃO EM *AS HORAS*, DE MICHAEL CUNNINGHAM

LAÍS RODRIGUES ALVES MARTINS (M - CNPq)

laisramartins@gmail.com

Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi (Or.)

FCLAr/UNESP

Resumo: A teoria desconstrucionista, conforme preconizada por Jacques Derrida, suscita, ainda hoje e de modo especial no cenário sul-americano, reações um tanto quanto acaloradas por parte da crítica. Esse desconforto se deve, em grande medida, ao fato desta corrente filosófico-literária promover uma verdadeira desarticulação da lógica binária de base estruturalista, a qual, como se sabe, regulamenta toda a matriz de pensamento no ocidente. Deste modo, pode-se dizer que, ao invés de fomentar a polarização de noções opositivas e hierárquicas, a desconstrução derridiana atua em sentido contrário, isto é, em favor de uma diluição de fronteiras, pois trata, por exemplo, de maneira quase indistinta, a literatura e a crítica, a ficção e a historiografia. Observa-se uma manifestação semelhante na estética pós-moderna: essencialmente pautada por uma incessante busca pelo polissêmico, pela heteroglossia e pelo hibridismo. O pós-modernismo se propõe, ainda, a questionar as noções de central e periférico, bem como as fronteiras entre os textos e os gêneros literários. Por conseguinte, pode-se dizer que os romances pós-modernos se caracterizam por estabelecer diálogos explícitos com outras obras e discursos, a partir do recorrente e expressivo emprego de práticas paródicas e intertextuais. Como se sabe, os escritores pós-modernos a elas recorrem com o intuito de promover um revisionismo crítico do passado. Partindo do pressuposto de que é possível articular a teoria desconstrucionista de base derridiana com a estética pós-moderna, intenta-se demonstrar, neste artigo, como a narrativa *As Horas* (*The Hours*, 1998), de autoria do norte-americano Michael Cunningham, pode ser vista como representante de ambas as estéticas supracitadas. Enfatizar-se-á, também, a dúbia relação do referido romance com a obra modernista *Mrs. Dalloway* (1925), da escritora inglesa Virginia Woolf. Procurar-se-á elucidar de que maneira Cunningham se vale da prosa *ñwoolfiana* sem a ela se deixar enredar por completo, haja vista que dispõe de liberdade tanto para lhe prestar um tributo quanto para subvertê-la.

Palavras-chave: *As Horas*; Desconstrução; Pós-Modernismo.

1. O Pós-Moderno e a Ode ao Jogo: o passado no tempo presente

ñAs fronteiras de um livro nunca são bem definidas: por trás do título, das primeiras linhas e do último ponto final, [...] ele fica preso num sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases. ò
Foucault *apud* Hutcheon

O romance *As Horas* (*The Hours*, 1998), de Michael Cunningham, figura como uma das produções de destaque no cenário da literatura contemporânea em língua inglesa. A narrativa do norte-americano logo despertou a atenção da crítica ao propor um diálogo com uma obra há muito canonizada, o romance *Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf. De modo semelhante à escritora inglesa, o romancista optou, em *As*

Horas, por privilegiar as figuras femininas em detrimento das masculinas e por trabalhar com um enredo mínimo. Ambas as narrativas fornecem apenas um mero *insight* da vida de suas respectivas protagonistas: toda a ação transcorre em um único dia. Entretanto, o que ãse perdeò em termos de enredo se ganha em termos de densidade psicológica, já que estes escritores visam a explorar as subjetividades de suas personagens.

É interessante notar que, se porventura em **Mrs. Dalloway** o foco recai majoritariamente sobre Clarissa Dalloway, em **As Horas** vemos uma fragmentação deste olhar monolítico: ao invés de uma, Cunningham põe em cena três personagens centrais, as quais dividem o protagonismo do romance. A primeira é Virginia Woolf, que, no momento da narrativa, encontra-se nos arredores de Richmond, 1923, às voltas com a escrita da obra **Mrs. Dalloway**. Pode-se considerar esta figura como duplamente ficcional, posto que é, ao mesmo tempo, personagem e escritora em **As Horas**. Ao inserir não apenas um, mas dois personagens-escretores na referida narrativa, (Richard, amigo de Clarissa Vaughan também é escritor), o romancista norte-americano esgarça as barreiras entre as instâncias autor/obra e propõe uma reflexão sobre o fazer literário no contexto contemporâneo.

No segundo eixo narrativo, tem-se a personagem Laura Brown, dona de casa residente em um subúrbio de Los Angeles, no início da década de cinquenta. Como muitas outras mulheres de sua época, experimenta um sentimento de inadequação ao se ver unicamente restrita ao ambiente doméstico, responsável pelos cuidados do filho pequeno Richard e pelo bem-estar do marido Dan, que acabara de retornar da Segunda Guerra. Em busca de uma fonte de escapismo frente às poucas possibilidades que lhe eram cabíveis no contexto histórico no qual se encontra, Laura empreende leitura de toda a obra de Virginia Woolf. Ao longo do desenrolar da trama, ocupa-se do romance **Mrs. Dalloway**.

No terceiro, por sua vez, em novo salto temporal, acompanha-se um dia na vida de Clarissa Vaughan, editora renomada residente em Nova Iorque no final do século XX. Pode-se tomar a personagem como um dos fios que ligam **As Horas** à **Mrs. Dalloway**, tanto é que, assim como a Clarissa de Woolf, Vaughan passeará pela cidade com o intuito de comprar flores, lembrará momentos de seu passado e se ocupará da preparação de uma festa. As semelhanças tornam-se ainda mais explicitadas quando, ainda no início da narrativa, um amigo confere-lhe a alcunha ãMrs. Dallowayò:

O nome Mrs. Dalloway fora ideia de Richard ã um capricho fantasioso inventado numa noite regada à álcool, no dormitório da faculdade. Ele lhe garantira que Vaughan não era o nome apropriado e que ela deveria ter o mesmo nome de uma das grandes personagens da literatura. Embora tivesse defendido a ideia de uma Isabel Archer ou Anna Karenina, Richard insistira em que Mrs. Dalloway era a única e óbvia escolha. Havia a questão do seu primeiro nome, um sinal patente demais para se ignorar e, mais importante, a questão maior do destino. Ela, Clarissa, evidentemente não estava destinada a um casamento desastroso ou a morrer sob as rodas de um trem. Estava destinada ao charme, à prosperidade. De modo que tinha que ser, e foi, Mrs. Dalloway. (CUNNINGHAM, 1999, p. 16).

Deve-se atentar para o fato de que a ãadoção do sobrenome Dalloway pela personagem de Cunningham não impossibilita a ocorrência de polissemia em **As Horas**; pelo contrário, pode-se tomar esse gesto como um índice de abertura, haja vista que a intertextualidade, conforme concebida pela teórica Linda Hutcheon (1991), busca produzir diferenças. É importante ressaltar, ainda, que esse movimento de retomada de um texto por outro, embora característico do pós-modernismo, é na verdade tão recorrente quanto antigo, em especial quando se trata do âmbito da arte. Seja por meio da paródia, do pastiche ou da ode, sempre foi possível explorar as possibilidades combinatórias entre obras e gêneros literários distintos.

No contexto atual, observa-se uma retomada de práticas paródicas e intertextuais, posto que os escritores pós-modernos a elas recorrem com o intuito de promover uma revisão crítica do passado (Cf. HUTCHEON, 1991). Pode-se dizer, portanto, que o pós-modernismo se configura como um movimento intimamente ligado à História e à Política, posto que retorna ao passado com a tentativa de compreender o presente, a sociedade contemporânea e o indivíduo pós-moderno. Ao reconhecer a natureza arbitrária das instituições, dos sistemas que regem a vida, e até mesmo das práticas culturais e tomá-los puramente como criações humanas, é de se esperar que o pós-moderno flexibilize, também, as concepções de literário, texto, autor/obra e leitor. O texto, por exemplo, passa a ser visto como um emaranhado de fios, uma malha composta de inúmeras camadas, tecido-vivo, capaz de se rearranjar e de se conectar a outros textos. Tal qual um organismo, mostra resistência quando tentam domá-lo, impor-lhe uma leitura dogmatizadora: quanto mais se busca atar os nós, mais eles se desfazem.

Jacques Derrida já havia escrito, em **A farmácia de Platão** (1972), uma de suas produções mais conhecidas, que todo texto deve ocultar a regra de seu jogo. De fato, pode-se dizer que a tessitura é fruto da oscilação entre o ato de desnudar e o de velar.

Essa mesma lógica pode ser estendida ao romance **As Horas**, o qual por vezes explicita sua natureza referencial, aproximando-se do romance **Mrs. Dalloway**, e por vezes dele se afasta ao traí-la/ocultá-la. Deste modo, é errôneo considerar a narrativa de Cunningham como mera reprodução da de Woolf, conforme afirma o próprio escritor, em entrevista concedida à revista literária *The Missouri Review* (2003, v.26, p.111-128):

I never thought of myself as rewriting Mrs. Dalloway. I would never presume to do something like that. What I wanted to do was more akin to music, to jazz, where a musician will play improvisations on an existing piece of great music from the past i not to reinvent it, not to lain any kind of direct claim into it, but to both honor it and try to make other art out of an existing work of art. To use something that actually exists as the basis of something new, very much the way novelists traditionally use their lives and the lives of people around them as their subjects. (CUNNINGHAM, 2003, p.111).

A citação reproduzida acima permite-nos compreender que, embora a narrativa **As Horas** se volte para o romance **Mrs. Dalloway**, não se pode dizer que se configure única e exclusivamente como parte dependente dele. Tanto é que se pode ler o romance pós-moderno de Cunningham sem antes ter lido a narrativa de Woolf. Aliás, pode até ser que o leitor primeiramente tenha contato com a obra do norte-americano e só depois conheça o romance da escritora londrina. Subverte-se, assim, a concepção de obra originária e obra derivada, a qual, conforme nos mostra Derrida, é passível de ser posta em questionamento, em especial na contemporaneidade.

Abre-se, assim, espaço para que ambos os textos se influenciem, e, conseqüentemente, explora-se o jogo paródico-intertextual, que se mostra tão caro ao pós-modernismo. Essa estética, afirma Linda Hutcheon, é marcada por uma busca pelo polissêmico, pela heteroglossia e pelo hibridismo. No contexto pós-moderno, questionam-se as noções de centro e periférico, abalam-se as fronteiras entre as obras e os gêneros literários, e os sujeitos fragmentam-se na mesma medida dos grandes centros urbanos, isto é, as identidades tornam-se cada vez mais instáveis e provisórias.

Ora, se o intuito é produzir e celebrar diferenças, é natural que Cunningham disponha de liberdade para se valer do romance de Woolf, mas também para modificá-lo, pois embora **As Horas** possa ser considerada um tributo ou *homenagem* a **Mrs. Dalloway** (Cf. HUTCHEON, 1985), deve-se lembrar que toda herança pressupõe traição, conforme nos diz Jacques Derrida. Deste modo, pode-se considerar a referida obra do autor norte-americano como afiliada ao pós-modernismo, uma vez que se

apossa de uma narrativa já consagrada com o intuito de com ela estabelecer uma espécie de diálogo diferido. Trata-se de uma manobra um tanto quanto ousada, haja vista que Cunningham, ao retomar a prosa de Woolf, está, simultaneamente, adentrando os campos do modernismo e do feminismo, nos quais a escritora londrina figura como uma das principais expoentes.

Inverte-se, assim, a ordem canônica influenciador/influenciado, pois se antes eram as escritoras, em especial as do século XIX, (conforme demonstram as teóricas Sandra Gilbert e Susan Gubar em **The Madwoman in The Attic**, 1979), que lutaram para construir uma tradição literária *ñof their own* e experimentaram a angústia de se verem à sombra de seus pares masculinos, em se tratando de **As Horas**, é Cunningham, escritor pós-moderno, quem se reconhece diante do *ñfantasma* de Woolf. Tanto é que o autor inclui a figura da personagem Virginia no romance, gesto que pode ser interpretado como um índice de apropriação que remete à antropofagia Oswaldiana (Cf. OLIVEIRA, 2010, p.141) e também como uma marca de espectralidade, a qual promove um *ñrasgo* no tecido narrativo e pelo qual o passado contamina o presente.

Essa mescla passado/presente, entretanto, não é a única da qual se vale o romance **As Horas**. Nota-se também, além da sobreposição temporal, que as *ñvozes* de ambos os escritores, Cunningham e Woolf, coexistem ao longo da obra, e que o autor norte-americano brinca com a possibilidade de explorar fios narrativos de **Mrs. Dalloway**, dos quais Woolf apenas ousara tocar, como, por exemplo, a atração de Clarissa Dalloway por Sally Seton. O que antes era subtexto, interdito, pano-debaixo-do-pano, dobra na tessitura narrativa, vem à tona em **As Horas**.

Deste modo, pode-se inferir que há pelo menos duas tensões conflitantes e perenes no referido romance: de um lado, a herança inequívoca das tradições literárias modernistas e feministas, bem como da poética de Woolf (e de sua narrativa **Mrs. Dalloway**); e, de outro, por sua vez, o anseio de *ñse libertar* delas e buscar *ñoutras* vias de significação, visando sempre a enfatizar as diferenças e a pluralidade, tal qual o fazem o próprio movimento pós-moderno e a teoria desconstrucionista de Jacques Derrida.

2. Indícios de Espectralidade em *As Horas*: Cunningham, herdeiro de Woolf

*ñÉ muito mais difícil matar um fantasma do que uma realidade. ò
Virginia Woolf*

No ensaio "Professions for Women", Virginia Woolf discute a questão da autoria feminina no início do século XX e relata algumas das dificuldades encontradas pelas escritoras que lutavam para se pronunciar em um meio literário cuja hegemonia ainda era majoritariamente masculina. Com o intuito de ilustrar alguns desses percalços, a romancista londrina desenvolve a metáfora do Anjo do Lar. Trata-se, grosso modo, de um arquétipo incansavelmente associado ao feminino, o qual determina um modelo de conduta para todas as mulheres, fazendo-as acreditar que feminilidade e passividade são atributos indispensáveis a todos os sujeitos gendrados, e que qualquer conduta que deles se afaste deve ser evitada.

Diz-nos a escritora londrina que, quando tomava a pena, logo se via diante desse ser espectral, o qual tentava impedi-la de escrever romances, incutindo-lhe a ideia errônea de que aquela era uma tarefa exclusivamente masculina, e que às mulheres cabia cultivar não as palavras, mas sim a subserviência e os dotes associados à domesticidade. Por esta razão, Woolf argumenta que uma mulher só poderia escrever livremente depois de matar o Anjo do Lar. Trata-se, conforme relata, de uma tarefa difícil, posto que, de maneira semelhante aos fantasmas, podem os arquétipos também retornar a qualquer momento, visto que ambos são capazes de transpor barreiras. Ainda que se reprima um arquétipo, grandes são as chances de que ele retorne.

Pois bem. Se Woolf lutara durante toda sua vida contra o Anjo do Lar, pode-se pensar que Cunningham, por sua vez, certamente se viu diante do fantasma de Woolf ao longo do processo de escrita de **As Horas**. Afinal, sua obra propõe um diálogo com uma das narrativas basilares do modernismo em língua Inglesa. Será que era mesmo sensato levar adiante o projeto que idealizara ainda na juventude de prestar uma homenagem ao espólio da escritora e ao mesmo tempo dele se apropriar para compor um romance todo seu? , poderia ter se perguntado. Felizmente o norte-americano não desistiu. As marcas dessa insegurança, a qual remonta à angústia da influência de Harold Bloom (1973), no entanto, permaneceram na obra. É possível notar um dos índices dessa espectralidade já no prólogo de **As Horas**.

Na cena de abertura do livro, o leitor acompanha os passos da personagem Virginia Woolf, desde o momento em que sai de casa em uma tarde macilenta, vestida com um sobretudo incompatível com a estação do ano, até o instante em que se afoga nas águas do rio Ouse. Tem-se, portanto, a concretização da morte do (a) autor (a). Entretanto, já no terceiro capítulo, a personagem reaparece, instalada em uma casa nos

arredores de Richmond, na companhia do marido Leonard e de uma criada, em processo de elaboração do romance **Mrs. Dalloway**.

Essa disposição desafia as normas da progressão narrativa, posto que a personagem, que até então se encontrava ãmortaò, revive. É importante lembrar que Cunningham não intentou que sua Virginia guardasse semelhanças com a escritora enquanto ser histórico: ã[...] I was never writing about Virginia Woolf. Mine is a fictional character who in her outward particulars resembles Virginia Woolf. [é] Itô not the real person.ò (CUNNINGHAM, 2003, p.116). Deste modo, pode-se dizer que o autor dispôs de liberdade criativa para retratar Woolf como uma entidade quase etérea, propensa a ficar longos períodos de tempo sem ingerir comida alguma, apenas líquidos. Pouco hábil na lida com os criados, renega os afazeres domésticos em favor da escrita. É um ser (a) feito de/às palavras:

Não comer é um vício, quase uma droga ã com o estomago vazio, sente-se veloz e limpa, desanuviada, pronta para uma briga. [...] Essa é uma das experiências mais singulares que há, acordar para o que segundo tudo indica vai ser um bom dia, preparar-se para o trabalho, sem ter ainda mergulhado de fato nele. Nesse momento, as possibilidades são infinitas, horas inteiras pela frente. (CUNNINGHAM, 1999, p.34)

Virginia larga a caneta. Gostaria de escrever o dia todo, de encher trinta páginas, em vez de três, mas, após as primeiras horas alguma coisa lá dentro falha e ela receia, caso ultrapasse os limites, prejudicar toda a empreitada. Receia se perder num reino de incoerências, do qual talvez nunca mais retorne. Ao mesmo tempo, detesta passar qualquer das horas válidas que tem fazendo qualquer outra coisa que não seja escrever. (CUNNINGHAM, 1999, p. 61).

Pode-se conjecturar que o escritor Michael Cunningham partilha do mesmo fascínio pelas palavras que sua personagem, posto que o ato de escrever um romance sobre outro (em ambos os sentidos que a palavra ãsobreò pode assumir, isto é, acerca de e acima ou em cima de), promove, à maneira de Derrida, um resgate da escrita. Enquanto Platão define a fala como entidade viva, capaz de se manifestar no ãpresenteò e por isso superior à ãletra mortaò, pode-se pensar que o autor norte-americano, por sua vez, (re)valoriza a escrita. Tanto é que insere a figura da escritora Virginia Woolf em **As Horas**, a qual não se deixa circunscrever a um espaço-tempo apenas, Richmond, 1920, pois sua ãvozò ecoa em seus escritos, os quais transcendem as décadas, passando pela personagem Laura Brown nos anos 1950, e chegando até a personagem Clarissa Vaughan, no final do século XX.

Cunningham enfatiza, assim, a relevância das obras críticas e literárias da escritora inglesa tanto internamente à narrativa **As Horas**, quanto no cenário do cânone artístico ocidental. A personagem Laura Brown, por exemplo, também protagonista do referido romance, vale-se da prosa de Woolf enquanto instrumento político de resistência, posto que, quando se percebe incapaz de reproduzir o modelo de feminilidade ditado pela Mística feminina (Cf. FRIEDAN, 1971), busca no literário o apoio que lhe falta nas relações interpessoais. É por meio do contraste com as configurações do feminino apresentadas em **Mrs. Dalloway** que Brown tenta compreender sua própria identidade. Paradoxalmente, é a *lêtra-morta* que a traz de volta à vida.

Se por sua vez a escrita ou *lêtra morta* não se configura como inferior à fala em **As Horas** e tampouco permanece *imorta de fato*, pode-se dizer que a mesma lógica se aplica à personagem Virginia Woolf, a qual *morre* no prólogo da narrativa e depois ressurge após alguns capítulos. Ao optar por retratar a cena do suicídio de Woolf no início da trama ao invés de resguardá-la para o desfecho, conforme havia inicialmente planejado (acerca desta afirmação consultar entrevista concedida à revista *Bomb Magazine*), o autor Michael Cunningham gera, ao fazer uso dessa disposição, primeiramente, um silenciamento temporário do *fantasma* woolfiano, *“[...] como se dessa forma, diante da morte do seu duplo, ele se tornasse livre [Cunningham] [...] para ele próprio ser o criador da sua obra”* (OLIVEIRA, 2010, p.142).

Outra consequência da realocação desta cena é, conforme já dito, a criação de um efeito de espectralidade que permeia toda a narrativa de **As Horas**. Enquanto homem norte-americano que se propõe a estabelecer um diálogo com a obra de uma das maiores expoentes da literatura inglesa, pode-se imaginar que Cunningham tenha experienciado uma espécie de *angústia da influência*, (Cf. BLOOM, 2002) a qual pode ser representada por meio da associação da personagem Virginia Woolf com o fantasmático. Se antes eram as escritoras que se sentiam ameaçadas por seus pares masculinos e pela predominância de uma tradição androcêntrica no âmbito do literário, neste caso inverte-se o jogo, isto é, o escritor que se vê intimado pela figura da romancista londrina. Configura-se como índice de espectralidade, ainda, a veemente refuta por parte da personagem Virginia em se deixar olhar no espelho, como pode-se observar na citação reproduzida a seguir:

No banheiro, lava o rosto. Não olha diretamente para o espelho oval pendurado sobre a pia. Tem consciência, dos movimentos refletidos no vidro, mas não se permite olhar. O espelho é perigoso; às vezes mostra-lhe aquela manifestação escura de ar que imita seu corpo, toma sua forma, mas fica atrás, vigiando, com olhos porcos e respiração silente, molhada. (CUNNINGHAM, 1999, p.31).

O espelho pode ser tomado também como uma alusão à natureza referencial e narcísica de **As Horas**, afinal, basta lembrar que se trata de um romance que procura encenar o próprio processo de escrita do fazer literário: desde a idealização da obra por parte do (a) escritor (a), até o momento em que ela de fato chega (a) o leitor (a), já concretizada. De um lado, tem-se a tessitura do romance por parte da personagem-escritora Virginia Woolf, e, de outro, seu desvelamento por meio da figura da personagem-leitora Laura Brown. A narrativa do norte-americano deixa-se tecer e destecer continuamente, tal qual o manto de Penélope.

Uma vez que esse movimento de tessitura se repete, pode-se dizer que Cunningham, o autor, também toma emprestados fios da narrativa **Mrs. Dalloway** para compor **As Horas**: cita cá um trecho do romance da inglesa, recorta uma cena acolá, insere uma personagem nova.... Se sua narrativa é tecida de maneira adjacente à da escritora londrina, pode-se inferir que, por tabela, sua poética configura-se como herdeira/tributária da de Woolf. O mesmo vale para a relação pós-modernismo/modernismo. O ato de herança, entretanto, conforme diz Jacques Derrida, pressupõe o de traição. Em **Poética do Pós-Modernismo (A Poetics of Postmodernism)**, 1988), a teórica literária Linda Hutcheon já enfatizara a natureza contestatória da estética pós-moderna, a qual se caracteriza por propor uma reavaliação do passado por meio do emprego de práticas subversivas, como paródia e ironia. O romance **As Horas**, pensado como representante dessa vertente, lança mão das estratégias discursivas anteriormente mencionadas, e embora possa ser considerado uma ãparódia homenagem, isto é, texto que presta honrarias a outro texto, não se deixa tornar refém dele.

É importante destacar, portanto, que a retomada de Woolf por Cunningham se dá de maneira a visar sempre à criticidade e à ãprodução de novos sentidos, ou seja, o escritor norte-americano evita fazer com que seu romance figure como reprodução simplista do da escritora londrina; pelo contrário, intenta ir além da mera transposição de temas, personagens e motivos. De maneira análoga ao pós-modernismo, pode-se dizer que Cunningham busca, em **As Horas**, enfatizar e explorar diferenças. São

justamente os fios narrativos que a escritora Virginia Woolf deixara de lado ou abordara de maneira velada em **Mrs. Dalloway** que mais interessam ao romancista, justamente esses que ele resgata e explora.

Por conseguinte, pode-se dizer que Cunningham empreende uma jornada em busca do que aqui chamar-se-á *terceira via significativa*: pode-se considerar o número três como um símbolo da pluralidade e do desafio à lógica binária e excludente do estruturalismo, bem como uma recusa a sínteses e definições cristalizadas, como por exemplo a maneira com a qual o Iluminismo concebe a noção de Identidade. Neste sentido, o romance **As Horas** se configuraria como obra aberta, posto que caminha rumo à iterabilidade e à indecidibilidade derridianas, conforme observar-se-á a seguir.

3. Impulso subversivo: a busca por uma terceira via significativa

Procuraremos um terceiro tigre [...] O outro tigre, o que não está no verso.
J.L. Borges, *O outro tigre*, 1960

Um dos primeiros indícios que denotam a busca do autor norte-americano por essa *terceira via significativa* faz-se presente já no prefácio do romance **As Horas**. Tem-se, neste momento, a reprodução de um trecho do diário da escritora Virginia Woolf, no qual a romancista revela o intuito de trabalhar com a representação pluripessoal das consciências (Cf. AUERBACH, 2002) na narrativa **Mrs. Dalloway**, que inicialmente denominaria *As Horas*. Além dessa, há também a citação de um poema do escritor Jorge Luis Borges, intitulado *O outro tigre*, no qual se lê:

Procuraremos um terceiro tigre.
Como os outros, este será uma forma
De meu sonho, um sistema de palavras
Humanas, não o tigre vertebrado
Que, para além dessas mitologias,
Pisa a terra.
Sei disso, mas algo
Me impõe essa aventura indevida,
Insensata e antiga, e persevero
Em procurar pelo tempo da tarde
O outro tigre, o que não está no verso²³
(BORGES *apud* CUNNINGHAM, 1998, p.08)

²³ *O outro tigre*, Jorge Luis Borges. Tradução de Josely Vianna Baptista (Jorge Luis Borges, Obras completas, vol. 2. São Paulo, Editora Globo, 1999).

Pode-se tomar o poema de Borges como representativo do projeto estético de Cunningham para a composição de suas *Horas*. Primeiramente, pelo fato de que escrever um romance sobre outro, configura, de certa forma, uma espécie de *aventura indevida*, */insensata e antiga*, pois, como já se tratou neste artigo, a referencialidade é característica intrínseca à textualidade. Portanto, não é de se espantar que as práticas referenciais remontem aos primórdios da escrita literária e perdurem até os dias de hoje.

Pois bem. Uma vez que o escritor norte-americano persevera em sua empreitada, a qual consiste em tecer um diálogo com a prosa de Virginia Woolf, é de se esperar que o faça, enquanto artista contemporâneo que o é, visando explorar a *terceira margem* do texto, ou, mais precisamente, desafiando os limites entre seu texto e o da escritora modernista. Interessa-lhe a mescla dos fios narrativos, o jogo, a festa, o transbordamento de significados. Tanto é que o autor se vale, por diversas vezes ao longo da narrativa de **As Horas**, da representação de trios ao invés de duos: são três as personagens protagonistas do romance – Virginia, Laura e Clarissa –, dispostas em três espaço-tempos distintos. A família Brown também é composta por três integrantes. Nem mesmo a *paixão* juvenil de Clarissa Vaughan pelo amigo Richard permanece isenta de um terceiro elemento: a personagem Louis.

Essa opção por enfatizar o número três pode ser considerada uma alusão tanto ao pós-modernismo – que, conforme já foi dito, visa à produção de diferenças e frequentemente promove o destaque do excêntrico –, quanto à corrente desconstrucionista derridiana, a qual está sempre em busca de uma *terceira via*, de *um terceiro tigre*. Deste modo, pode-se conjecturar que, ao deixar de lado o duo em favor do trio, Cunningham põe em xeque a lógica binária do estruturalismo, como se dissesse ao leitor de **As Horas** que, enquanto passear pelas páginas, pela malha narrativa, estará andando em cordas bambas, posto que ali encontrará *fios soltos* e *personagens inacabadas*, no sentido de que continuam e influenciam umas às outras.

Arrisca-se dizer que a referida obra presta, dessa maneira, um tributo às indecidibilidades. Um exemplo é a personagem Clarissa Vaughan, a qual não se configura nem como cópia da Clarissa Dalloway de Woolf, nem como totalmente dissociada dela, posto que várias linhas a ligam à personagem da escritora londrina, sendo uma delas o momento em que compartilham o mesmo sobrenome, conforme já se tratou anteriormente. As demais personagens-protagonistas de **As Horas**, Virginia e Laura, também habitam esse *limbo*, isto é, partilham da mesma *falta de contorno* que a personagem Clarissa. Observa-se, no trecho reproduzido abaixo, um momento em

que Laura sente-se severamente incomodada por se perceber incapaz de delimitar sua identidade com clareza:

Laura ocupa uma espécie de região obscura limítrofe; um mundo composto de Londres nos anos 20, de um quarto de hotel turquesa e deste carro, descendo a rua conhecida. Ela é e não é ela mesma. É uma mulher em Londres, uma aristocrata, pálida e encantadora, um tanto falsa; é Virginia Woolf; e é esta outra, uma coisa incipiente, cambaleante, conhecida como sendo ela própria, mãe, motorista, uma faixa espiralada de pura vida, igual à via láctea, amiga de Kitty (a quem beijou e pode estar morrendo), um par de mãos com unhas cor de coral (uma delas lascada) e um anel de brilhante, presente de casamento, agarradas à direção do Chevrolet no momento em que um Plymouth-claro à sua frente pisa nas luzes do freio, no momento em que o sol de verão adquire a intensidade dourada de um fim de tarde, no momento em que um esquilo corre pelo fio do telefone, a cauda um ponto de interrogação cinza-claro. (CUNNINGHAM, 1999, p.150).

Vê-se, neste momento, que a personagem se encontra imersa em seu íntimo, e conforme reflete acerca de sua vida e do trecho de **Mrs. Dalloway** que acabou de ler, ambas as instâncias se contaminam, e assim Laura já não se sente segura quanto à sua identidade. É curioso notar que o texto lido passa a fazer parte de sua narrativa pessoal, assim como acontece com qualquer leitor, isto é, o livro afeta a cada um de maneira singular, porque as leituras são singulares. Fato é que Laura, leitora assídua, deixa-se enredar pela prosa ãwoolfiana de tal maneira que ela acaba por lhe alterar o destino: ao final da trama a dona de casa abandona a família e foge para o Canadá, onde se torna bibliotecária.

A crise identitária pela qual passa a personagem mostra-se intimamente ligada ao contexto contemporâneo, informa-nos Stuart Hall. Em seu livro **A identidade cultural na pós-modernidade** (1996), o autor destaca que o sujeito pós-moderno é mais propenso a esses questionamentos, posto que já não mais acredita dispor de uma identidade fixa, conforme pressupunha o iluminismo. O indivíduo passa a se ver confrontado por uma série de identidades, podendo ora se identificar com uma, ora com outra. Ao retratar esse ãdescentramento em **As Horas**, Cunningham promove o não-fechamento e ãncena o próprio fenômeno da indecidibilidade derridiana, posto que Laura é, ao mesmo tempo: ã[...] ela mesma, uma aristocrata londrina [Clarissa Dalloway] e Virginia Woolf. (CUNNINGHAM, 1999, p.150). ã

Além de retratar o movimento de ãdescentralização identitária, pode-se dizer que a narrativa do escritor norte-americano põe em xeque a própria noção do que se entende por centro e periférico ao conceder destaque a figuras que costumam ser vistas

como excêntricas aos olhos da sociedade, que frequentemente as relega a posições marginalizadas. Em **As Horas**, tem-se a personagem Richard, a qual poderia configurar-se como ãtriplamente marginalizadaò, posto que, além de escrever poemas (ato explicitamente condenado por Platão), é ainda soropositivo e homossexual. Esse resgate de figuras excêntricas, bastante comum nas narrativas pós-modernas (Cf. HUTHEON, 1991) pode também ser lido como uma forma de se buscar uma ãterceira viaò, de traçar um ãponto fora da retaò, de questionar convencionalismos e posturas sociais arcaicas.

Ainda um índice representativo dessa busca é o fato de que a obra **As Horas**, embora se configure como tecido adjacente à narrativa **Mrs. Dalloway**, de Virginia Woolf, não se deixa enredar por ela; pelo contrário, promove uma série de alterações na tessitura narrativa do romance da escritora inglesa. Trata-se de um duplo movimento: ao mesmo tempo que presta uma homenagem a um texto, subverte-o.

São justamente essas rasuras, rearranjos e interferências que podem ser vistos como um anseio por parte do autor norte-americano de escrever uma narrativa que possa, ao mesmo tempo, promover um diálogo com uma obra consagrada e se auto afirmar frente ela. Poderia se dizer, portanto, que a narrativa **As Horas** encena a própria condição da textualidade, posto que se constitui de ã[...] diferenças e de diferenças de diferenças, [e] é por natureza absolutamente heterogênea e compõe sem cessar com as forças que tendem a anulá-la. ò (DERRIDA *apud* SANTIAGO, 1976, p.52).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUERBACH, Erich. A meia marrom. Trad. Equipe Perspectiva. In: _____. **Mímesis**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.471-498.

CUNNINGHAM, Michael. **As horas**. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **The Hours**. Picator, 1998.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

ENTREVISTA. Com Michael Cunningham. Disponível em: <<http://bombmagazine.org/article/2208/michael-cunningham>> Acesso em: 15 de outubro de 2017.

_____. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/409100/pdf>> Acesso em: 15 de outubro de 2017.

FRIEDAN, Betty. **Mística feminina**. Trad. Áurea B. Weissenberg. Vozes, 1971.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic**. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. 2. ed. New Haven; London: Yale University Press, 2000.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Uma teoria da paródia**. Edições 70. Lisboa, 1985.

OLIVEIRA, Maria Aparecida de. *A Narrativa Narcísica e o Duplo no romance As horas, de Michael Cunningham*. **Olho d'água**, v.2, n.2, São José do Rio Preto, p.139-147, 2010.

SANTIAGO, Silviano. **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro, 1976.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. Professions for Women. In: _____. **The Death of The Moth and other essays**. London: The Hogarth Press, 1981, p. 149-154.

ENQUANTO AGONIZO E OS PALIMPSESTOS FILOSÓFICOS DE WILLIAM FAULKNER

LEILA DE ALMEIDA BARROS (D)

leilabarros@hotmail.com

Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos (Or.)
FCLAr/UNESP

Resumo: *Enquanto Agonizo* (1930), quinto romance de William Faulkner, apresenta contundentes reflexões acerca da morte, da linguagem, do tempo e da existência. As ponderações de cunho filosófico feitas pelos membros da família Bundren exprimem-se em quarenta e três capítulos cuja estrutura é a do fluxo de consciência e do monólogo interior. O principal objetivo deste trabalho é compreender como tais ponderações são desenvolvidas e resolvidas dentro da estrutura do romance, sobretudo no que diz respeito à linguagem, aos temas e às personagens. Contudo, isto não significa dizer que, para tanto, delinearemos apenas uma investigação em que a compreensão das questões filosóficas trabalhadas no romance torne-se metodologicamente viável graças às evidências apresentadas pela análise do texto literário. Em outras palavras, a Literatura quando colocada em pé de igualdade com a Filosofia não tem como única função ilustrá-la ou objetivá-la concretamente. Acreditamos, de fato, que os textos que compõem a obra de Faulkner possuem em seu âmago a latente possibilidade de, em certo sentido, construir e desconstruir conceitos filosóficos. No caso de *Enquanto agonizo*, cremos que nenhum pensamento filosófico pode, por si só, qualificar ou tão-somente esclarecer cem por cento as inquietações dessas vozes. Considerações outrora feitas por filósofos como Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger e Georges Bataille são revistas por Addie, Anse, Cash, Darl, Dewey Dell, Jewel e Vardaman cujas palavras se escrevem por cima desses conceitos já consolidados, num movimento constante, fazendo germinar via linguagem uma multiplicidade de novas elucubrações.

Palavras-chave: Literatura e Filosofia; existência; morte.

O escritor modernista norte-americano William Faulkner, autor do capital romance *O som e a fúria* (1929), foi um dos responsáveis por trazer a energia e os recursos estéticos do modernismo ãa quase moribunda tradição da ficção sulista americanaò (BRADBURY; RULAND, 1991, p. 308). Do condado imaginário de Yoknapatawpha surgem personagens oriundas de classes e cores diversas a lutar contra as circunstâncias hostis da sociedade e as contradições de seu ser. Tais personagens carregam ainda o peso de um passado permeado por relações desiguais de poder, estagnação política e social e preconceito somado às incertezas de um presente que lhes abalou o sentido de identidade e tradição.

Publicado um ano depois de *O som e a fúria*, romance que consagraria o sulista, no centro narrativo de *Enquanto agonizo* (1930) há uma miserável família de

agricultores que viaja de carroça rumo à cidade de Jefferson com o corpo da matriarca em um caixão. Embora a viagem e as ações que dela se desenrolem tragam à superfície, em um primeiro momento, apenas a melancolia do luto recente, quanto mais se avança na leitura dos monólogos da família Bundren, mais se torna palpável o encontro do leitor com indivíduos completamente desmantelados diante não apenas da morte, mas da vida como um todo.

Nesta narrativa, questões como a perda da crença do homem em qualquer tipo de transcendência, a ruptura entre tempo psicológico e tempo cronológico e a fragmentação da subjetividade têm papel fundamental. Evidentemente, o processo histórico e econômico da modernização e seus desdobramentos tiveram grande influência na criação dos aspectos mais íntimos de tais personagens, cuja reação a este mundo desumanizador – ou a sua ausência, em alguns casos – está, sobretudo, estritamente ligada a temas que desde sempre inquietam a Filosofia, como a morte, a loucura e a linguagem.

A tentativa de Faulkner de construir um mundo imaginário que de alguma forma evidencie em pormenores os aspectos sulistas e universais da *waste land* da modernidade enquanto acaba por ser um retrato dela – desta experiência desorientadora da mudança – suscita, portanto, uma gama de questões filosóficas. As respostas para tais questões podem ser encontradas nos temas, no cenário, no tempo, nas metáforas, na linguagem, ou ainda nas entidades ficcionais que habitam sua obra. Acreditamos que a obra faulkneriana contém temas e filosofemas fundamentais ao modernismo e à existência do homem moderno.

Em *Enquanto agonizo* a morte física de Addie, que impulsiona a viagem da família Bundren até Jefferson, é também metáfora para a morte do sujeito que, em contato com o crescente processo de modernização, vê-se dividido entre os valores de outrora e os novos valores de oferta e procura da sociedade industrial. Assim, a morte da matriarca se alastra e se desdobra em outras mortes pela narrativa, determinando e modificando todos os seus elementos.

Com relação ao cenário, por exemplo, tomemos os urubus que, em círculos, acompanham a carroça da família durante toda a jornada. Para Darryl Hattenhauer (1994), os círculos no romance estão geralmente associados à morte. Quando Vardaman, o filho mais novo de Addie, assiste com espanto a morte da mãe, seu irmão mais velho descreve o formato circular de seus olhos e boca. Mais tarde ainda, Vardaman tenta – não salvar – a mãe ao furar seu caixão com círculos para que ela possa

respirar. O movimento circular das rodas da carroça que leva o corpo de Addie e o restante da família em direção a Jefferson é também constantemente mencionado. Além disso, a imagética do círculo aparece mesmo na estrutura circular da narrativa, quando Anse, o patriarca, apresenta a família uma nova esposa e os Bundren retornam a sua rotina e a seu status de família completa.

No que diz respeito à linguagem notemos a vasta incidência da palavra *ñmorteo* ao longo da narrativa, um total de quarenta e nove menções. Observemos ainda como em apenas duas sentenças de Dewey Dell, única filha do casal Anse e Addie, a morte se apodera de toda a sua elocução: *ñO ar morto envolve a terra morta na escuridão morta, mais distante que a visão contorna a terra morta. Ar morto e quente que pesa sobre mim, tocando-me nua através de minhas roupas* (FAULKNER, 2002, p. 59, grifos nossos). A recorrência do adjetivo evidencia, desta forma, como a morte toma conta tanto do cenário quanto da linguagem de *Enquanto agonizo*. Embora o restante da família de Addie permaneça vivo, é como se a morte se pulverizasse no ar que respiram e na terra em que pisam e se tornasse parte deles pelo menos até a integralidade da viagem.

Além disso, vale ressaltar, a morte também se faz presente nos finais trágicos que são reservados à maior parte das personagens: Darl tem sua subjetividade enclausurada pelas grades do manicômio de Jackson; Dewey Dell terá de repetir a sina da mãe e dar a luz a um filho indesejado; Jewel, filho de Addie com o reverendo da cidade, jamais recuperará seu cavalo, seu mais precioso bem e único companheiro; e Cash, o primogênito, dificilmente se dedicará à carpintaria novamente depois do acidente com sua perna durante a jornada.

André Bleikasten (2010) afirma que no centro do cenário do romance jaz a relação entre morte e vida e, conseqüentemente, entre inércia e movimento. Nesse sentido, figuras e espaço estariam em movimento ã a parelha; o cavalo de Jewel; os urubus em círculos sobre a carroça da família; o rio em fluxo ã por conta da inércia, que permaneceria investida de um movimento latente. O conceito de imobilidade dinâmica de que fala o autor tem justamente a ver com o fato de que é o corpo estático de Addie que obriga a família a se pôr em movimento.

Donald M. Kartiganer (2010) vai ainda mais longe ao afirmar que vida e morte são, na realidade, categorias inseparáveis no romance. Quanto mais se avança na narrativa, mais seus elementos são, como um todo, investidos de morbidez. Notemos como esta gradação se opera em termos narrativos com relação ao cenário e à

linguagem do quarto para o sexto monólogo de Darl. As palavras evidenciadas em itálico nos três excertos têm para nós relação direta com o tema da morte:

QUARTO MONÓLOGO:

O sol, uma hora cima do horizonte, parece *um ovo ensanguentado* em cima de uma crista de *nuvens negras*; a luz se tornou cobre: *sombria* para os olhos, *sulfurosa* para o nariz, cheirando a relâmpago (FAULKNER, 2002, p. 40, grifos nossos).

SEXTO MONÓLOGO:

O ar cheira a *enxofre*. Sobre a superfície impalpável suas *sombras* se formam como sobre uma parede, como se, do mesmo modo que os sons, não fossem muito longe ao cair, mas *coagulassem* por um instante, imediato e meditativo (FAULKNER, 2002, p. 69, grifos nossos);

Começa a chover. As primeiras *gotas ásperas*, esparsas, caem velozes pelas folhas e atravessam o solo com um *longo suspiro*, como aliviadas de um *suspense insuportável*. São grandes como *balas de chumbo*, mornas como se tivessem sido *disparadas de uma arma*; *golpeiam impetuosamente a candeia* com uma mórbida sibilância (FAULKNER, 2002, p. 69, grifos nossos).

A ênfase de Faulkner nos aspectos existenciais das personagens de *As I Lay Dying* e sua consequente ênfase no tema da morte revela uma dimensão existencial e filosófica em sua narrativa que foi pouco estudada pela crítica. Uma breve investigação da fortuna crítica de Faulkner como esta já corrobora que são escassos os trabalhos acadêmicos que entrelaçam o tema da morte a algum pensamento ou premissa filosófica. Isto porque, embora haja uma notória coincidência entre as questões que Literatura e Filosofia buscam responder e embora, nas palavras de Jayme Paviani, ambas “[tenham] o mérito de articular num só escrito todos os saberes” (PAVIANI, 2009, p. 65), é mais corrente entre os críticos e teóricos literários a ideia de que o emprego de conceitos filosóficos acaba por obscurecer a análise dos elementos narrativos fundamentais quando, efetivamente, a Filosofia adiciona e permite uma compreensão melhor do texto literário.

Benedito Nunes estabelece, assim, três distintas combinações entre as duas áreas de conhecimento que são frequentemente empregadas como aparatos de análise: a relação disciplinar, a relação supradisciplinar e a relação transacional. A relação disciplinar é aquela que distingue Literatura e Filosofia como campos apartados por

completo. Se a Literatura pertence ao campo da fantasia e da criação verbal, a Filosofia pertence ão do entendimento, da razão e do conhecimento do realo (NUNES, 2011, p. 19), sendo, conseqüentemente, superior à primeira. Nesta perspectiva, a Filosofia encontrar-se-ia acima da Literatura, posto que o pensamento filosófico, mediante a elaboração de conceitos, acaba por julgar e determinar a essência do literário. Ao compreendê-la como mera arte de imitação, já que no terreno da ficção o compromisso é com a verossimilhança e não necessariamente com a Verdade, a Filosofia relega à Literatura o lugar do ilusório e do efeito meramente estético.

A relação supradisciplinar, por outro lado, surge, sobretudo, com os primeiros românticos alemães que defendiam a incorporação mútua das disciplinas. De acordo com Benedito Nunes (2011, p. 25), ãpara os românticos alemães da primeira hora o nexos entre poesia e Filosofia justificava um gênero misto de criação verbal, que nos daria obras de mão dupla. No entanto, prossegue o crítico, é também verdade que nem sempre as duas disciplinas trilham o mesmo caminho lado-a-lado. Por vezes, faz-se necessário também compreender os pontos que distanciam a Filosofia da Literatura e vice-versa.

Por isso, a relação que é chamada de transacional é aquela da qual tanto Benedito Nunes quanto nós buscamos nos avizinhar. A relação transacional define-se por um ãmovimento de ir de uma a outra, portanto separadas, cada qual na sua própria identidade, sem que cada qual esteja acima ou abaixo de sua parceira (NUNES, 2011, p. 29). Somente quando deixamos de tentar compreender Filosofia e Literatura em termos de superioridade ou inferioridade e quando percebemos que uma pode se aproximar da outra sem que seja necessária a assimilação entre elas e a conseqüente perda de identidade de ambas, somos capazes de promover um diálogo autêntico.

Para Jayme Paviani (2009, p. 65), em ãTraços filosóficos e literários nos textos, há que se ter em mente que tanto a Literatura quanto a Filosofia está em pé de igualdade no que diz respeito à construção de pensamento ã já que mesmo o pensamento conceitual necessita da imaginação criadora, posto que toda e qualquer reflexão seja antes de tudo uma reflexão sobre as palavras ã e, sobretudo, aos temas, pois ãas questões filosóficas, estando em toda parte, encontram-se [...] de modo indireto, espontâneo, material nas obras literárias (PAVIANI, 2009, p. 68).

Nosso objetivo neste trabalho, portanto, não é apenas apresentar uma investigação na qual a compreensão das questões filosóficas seja concebível devido às evidências apresentadas pela análise do texto literário. Os textos literários em geral ã e

mais especificamente no que diz respeito a este estudo, aqueles escritos por William Faulkner ã logram, em certo sentido, ãfilosofarõ por meio de sua prõpria lãgua, temas e personagens. Dito isto, poderãmos pensar nos romances, nos contos e atã mesmo nos poemas que compõem a obra de Faulkner como o prõprio meio encontrado pelo autor para revelar e ampliar a compreensãõ das questões filosõficas retratadas em seus trabalhos.

Isso significa que, no que diz respeito ao desenvolvimento da anãlise, devemos sempre ter em mente que seus romances ã especialmente *Enquanto agonizo*, que jaz no foco desta pesquisa ã são povoados por uma variedade de filõsofos-personagens ou filõsofos-narradores que podem ou não resolver questões filosõficas significativas de forma distinta. Exigir de um romance tão heterogãneo como *Enquanto agonizo* um consenso filosõfico parece-nos ser, pelo menos, improdutivo. Eis o que acontece ao tentarmos adequar, ou ainda, fixar um pensamento filosõfico especãfico à anãlise do romance. Por ora, tomaremos apenas as reflexões de Addie e seu filho Darl como exemplos.

Sabemos que o pensamento de Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud e Michel Foucault, para citar apenas alguns, sacudiu a noçãõ de uma verdade universal e absoluta, movendo o assunto do centro para as margens e tornando os indivãduos deste tempo conscientes de sua prõpria incompletude e da relatividade das muitas verdades que lhes foram apresentadas. Herdeiro deste legado, o filõsofo francẽs Georges Bataille (1897-1962) apresenta reflexões que estão centradas no que normalmente ã considerado obscuro ao pensamento ocidental racional, como o erotismo, a morte, a transgressãõ e o sacrifãcio, para citar apenas alguns. Poderãmos inclusive dizer que Bataille coloca em destaque o fato de que a natureza humana ã tão-somente revelada atravẽs de sua parte mais condenada e atã perversa. Assim, o sujeito a quem o filõsofo dirige a atençãõ ã tambẽm aquele que possui uma noçãõ muito mais dolorosa de sua prõpria finitude.

Estar consciente de nossa incompletude tambẽm significa, em termos bataillianos, estar a par da angãstia que a noçãõ de nossa finitude encerra. Para o filõsofo, hã um abismo entre um indivãduo e o outro. A solidãõ nos acompanha atã nosso ãltimo suspiro, enquanto passamos a vida, simultaneamente, a temer e desejar a morte. Enfrentar, portanto, a morte atravẽs de uma experiẽncia erõtica permitiria ao sujeito moderno descentralizado acessar as facetas mais isoladas e inacessãveis de seu ser. Em *O erotismo*, publicado pela primeira vez em 1957, Bataille afirma que:

Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura inteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos prende à individualidade fortuita, à individualidade perecível que somos. Ao mesmo tempo que temos o desejo angustiado da duração desse perecível, temos a obsessão de uma continuidade primeira, que nos religa geralmente ao ser (BATAILLE, 2017, p. 39).

Addie, personagem central de *Enquanto agonizo*, talvez seja justamente a personagem cujos pensamentos refletem essa declaração batailliana. À medida que o leitor avança na leitura do romance, pode causar bastante estranhamento o capítulo quarenta intitulado *ñAddieò*, no qual a voz de um cadáver é ouvida. É como se o corpo da matriarca fosse reencarnado através da linguagem, permitindo à personagem contar sua própria versão dos fatos passados e presentes – um privilégio que havia sido conferido apenas aos vivos até então.

O silêncio e a inércia do corpo em decomposição de Addie dão lugar a uma linguagem absolutamente indiferente às regras e conceitos do senso comum que uma vez foram estabelecidos por sua sociedade, como o amor, o senso do dever cívico e a fé religiosa. Ao analisar cronologicamente os passos de sua jornada como esposa e mãe, o monólogo dá acesso livre ao leitor às verdadeiras justificativas e sentimentos de uma mulher que não conseguiu encontrar a felicidade em vida. Viva, Addie ansiou e rejeitou a morte enquanto alternava entre suas desagradáveis relações sexuais com Anse e um caso breve e igualmente insatisfatório com o reverendo da cidade.

O sentimento de abuso e violência que a mulher experencia após saber que estava grávida do primeiro filho de Anse desperta sua consciência para o fato de que sua morte já havia sido prematuramente anunciada desde a primeira união corporal com o marido: *ñE então aceitei Anse. E quando soube que ia ter Cash, soube que viver era terrível e que essa era a resposta para issoò* (FAULKNER, 2002, p. 149). Para Addie, viver é um movimento que constantemente evoca a morte, portanto, uma resposta inconfundível à própria vida. De fato, se ña morte, *ruptura* dessa descontinuidade individual a que angústia nos prende, se propõe a nós como uma verdade mais eminente do que a vidaò (BATAILLE, 2017, p. 42, grifo do autor) também deve ser verdade que só depois de se perder em seus filhos – o que garantiu a continuidade de seu ser por meio de sua própria renúncia – Addie pode se preparar para morrer:

Eu dei Dewey Dell a Anse para contrabalançar Jewel. Depois lhe dei Vardaman para substituir a criança que eu roubara dele. E agora ele

tem três filhos que são seus e não meus. E então eu podia me preparar para morrer (FAULKNER, 2002, p. 153).

Quando Bataille afirma que os indivíduos só irão até certo limite para enfrentar a morte, sendo o limite a própria vida, é evidente que Addie é uma personagem cuja honra dada por seu criador é a de superar todos os limites impostos aos vivos:

Sempre procuramos nos enganar, esforçamo-nos por atingir a perspectiva da continuidade, que supõe o limite transposto, sem sair dos limites dessa vida descontínua. Queremos atingir o *além* sem dar o passo decisivo, mantendo-nos comportadamente *aquém*. Não podemos conceber nada, imaginar nada, senão nos limites de nossa vida, para além dos quais nos parece que tudo se apaga. Para além da morte, com efeito, começa o inconcebível, que não temos ordinariamente a coragem de enfrentar (BATAILLE, 2017, p. 165, grifos do autor).

Ao contrário do curso regular de uma vida comum, Addie pode deixar em suspenso a tão desejada morte para narrar sua história de vida a partir do mundo do além – mesmo que apenas para o leitor, já que nenhuma das demais personagens pode ouvir nem mesmo um eco de suas palavras. Se, por um lado, Addie *não é*, já que sua existência orgânica chegou ao fim, por outro lado ela *é*, considerando que suas palavras do *além* se inscrevem no mundo do *aquém*.

Em certo sentido, o cadáver de Addie atravessa água e fogo e resiste a jornada até Jefferson precisamente porque se desmaterializa *em*, se agarra *a*, e até certo ponto, se converte *em* linguagem. Ironicamente, a matriarca tem a oportunidade de experimentar o modo mais autêntico de seu ser – em termos heideggerianos – somente após sua morte. No entanto, devido à desordem que sua morte introduz no mundo familiar dos vivos, seus filhos são acometidos por uma permanente angústia e apreendem que ãa vida é sempre um produto da decomposição da vida (BATAILLE, 2017, p. 79). Em maior ou menor grau, todas as personagens vivas lidam com a ausência de Addie buscando por um significado para sua existência. Conforme mencionamos anteriormente, a angústia que habita a família Bundren excede a experiência da morte física; isto é, mesmo após o luto prolongado determinado pela jornada, o sentimento de distanciamento e desapego do mundo exterior persiste em grande parte das personagens.

Como, de acordo com Bataille, a experiência interior ocorre quando um indivíduo se torna consciente de sua própria laceração, é justo supor que Darl é o filho de Addie mais sensível a um estado de tamanha incongruência. Em dezenove capítulos,

ouvimos sua voz envolta em uma linguagem poética que perpetua a angústia derivada da jornada e de sua vida como um todo – tomemos como exemplo suas descrições de ambientes sufocantes e sombrios e as reflexões sobre o seu ser manifestas nas diversas combinações do verbo *ñto beò*:

Num quarto estranho você tem que ficar vazio para dormir. E antes de estar vazio para dormir, o que é você. E quando você está vazio para dormir, você não é. E quando você se enche de sono, nunca foi. *Não sei o que sou. Não sei se sou ou não*. Jewel sabe o que ele é, porque ele não sabe que ele não sabe se é ou não. Ele não pode ficar vazio para dormir porque ele não é o que é e ele é o que não é (FAULKNER, 2002, p. 72, grifos nossos).

Não é nossa intenção falar extensivamente sobre Darl neste momento, mas é importante enfatizar como o rapaz se distingue das demais personagens de *Enquanto agonizo*. O jovem vê, percebe, sente e narra contemplativamente. Darl conhece os segredos de seus familiares apenas com uma troca de olhares; ele se concentra em elementos naturais que passam despercebidos aos olhos dos demais; descreve nos mínimos detalhes até as cenas nas quais não está presente. Depois de incendiar o caixão de Addie – na tentativa de destinar às cinzas o corpo já em decomposição da mãe – Darl é enviado a um hospital psiquiátrico a pedido de sua própria família. Como resultado, ele abraça a loucura de que fora acusado e ri: *ññ* Não é que eu, ele disse, *depois começou a rir*. O outro sujeito puxou Jewel de cima dele e ele *sentou ali no chão, rindo* (FAULKNER, 2002, p. 204, grifos nossos).

De acordo com Bataille, o riso do sujeito eufórico é a própria apreensão dos movimentos de seu ser – que transborda, em eventos isolados, sua energia irreprimível. Enquanto a maioria de nós quer *ñatingir o além* sem dar o passo decisivo, mantendo-[se] comportadamente *aquém* (BATAILLE, 2017, p. 165, grifos do autor), Darl e Addie dão um passo adiante em queda livre em direção aos seus desejos derradeiros. Cabe ressaltar que tais desejos os expulsam por definitivo do mundo exigindo sua desintegração – o que, contrariamente, se faz pela própria afirmação da decadência física da mãe e do esfacelamento mental do filho. No entanto, é também verdadeiro que Addie tem as palavras para se vingar de uma família que a coloca constantemente em uma condição de nada, enquanto *ñsim sim sim sim sim* (FAULKNER, 2002, p. 218) é a resposta transgressiva e prazerosa de Darl ao tabu de sua condenação.

Devemos reconhecer que Addie, Darl e o pensamento batailliano trilham caminhos distintos a partir de um determinado ponto. Addie transpõe o limite da morte

imposto por Bataille, enquanto Darl parece se entregar como que em uma *performance* ao *além* da loucura, sem deixar de ser o mais lúcido membro da família. A ambos resta a linguagem duplamente como escudo e arma de ataque contra a aniquilação total.

Entendemos mãe e filho como filósofos fictícios que se engajam em um diálogo com o pensamento bataillano precisamente como o fazem com o pensamento schopenhaueriano ou o pensamento heideggeriano, por exemplo. As considerações apresentadas por tais pensadores são revistas por Addie e seu filho cujas palavras se escrevem por cima e, de certa forma, se erguem contra esses conceitos já consolidados, num movimento constante, fazendo germinar via linguagem uma multiplicidade de novas reflexões.

Nenhum pensamento filosófico poderia unicamente qualificar e categorizar cem por cento as preocupações desses narradores filósofos. Todo texto literário contém em si algo de inapreensível. O mesmo acontece com todo pensamento filosófico. Quando deixamos de impor uma linha de pensamento ao qual o texto deve se encaixar, é possível compreender que a narrativa se abre ao leitor; ganha vida e significado a partir do processo de leitura; e que ela, portanto, não é o ponto de chegada, mas o ponto de partida de qualquer análise que tenha como premissa o enfrentamento do texto literário e de seus componentes como sujeitos, não como objetos.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BLEIKASTEN, André. "The Setting". In: **As I Lay Dying**: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism. New York/London: W.W. Norton and Company, 2010, p. 276-285.

BRADBURY, Malcolm; RULAND, Richard. **From puritanism to postmodernism**: a history of American literature. New York: Penguin Books, 1991.

FAULKNER, William. **Enquanto Agonizo**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 2002.

HATTENHAUER, Darryl. The Geometric Design of *As I Lay Dying*. **Colby Quarterly**, v. 30, n. 2, jun. 1994, p.146-153.

KARTIGANER, Donald M. "By It I Would Stand or Fall": Life and Death in *As I Lay Dying*. In: **As I Lay Dying**: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism. New York/London: W.W. Norton and Company, 2010, p. 363-375.

NUNES, Benedito. **Poesia e Filosofia:** uma transa. A Palo Seco: Escritos de Filosofia e Literatura, v. 1, n. 3, 2011, p. 8-17.

PAVIANI, Jayme. Traços Filosóficos e Literários nos textos. In: ROHDEN, Luiz; PIRES, Cecília. (Org.). **Filosofia e Literatura.** Ijuí: Unijuí, 2009, p. 62-75.

PAIXÕES, SENSações E EPIFANIA EM ñO BÚFALOò E ñA LEGIÃO ESTRANGEIRAò, DE CLARICE LISPECTOR

LETÍCIA COLEONE PIRES (M - Capes)

leticia.coleone.p@gmail.com

Prof.^a Dr.^a Maria Célia de Moraes Leonel (Or.)

FCLAr/UNESP

Resumo: O objetivo da comunicação é apresentar alguns resultados de nossa pesquisa de mestrado. O centro da dissertação é a verificação do modo como, por meio da linguagem e de outros elementos, como história, narrador, personagem, focalização, espaço e tempo, Clarice Lispector constrói narrativas poéticas, em que sobressai a manifestação de percepções advindas dos campos sensoriais, por sua vez oriundas de determinadas paixões, e que podem atingir momentos epifânicos. O *corpus* da pesquisa é formado por duas coletâneas de contos, **Laços de família** e **A legião estrangeira**, com ênfase em duas composições de cada livro, respectivamente: ñMistério em São Cristóvãoò, ñO búfaloò, ñO ovo e a galinhaò e ñA legião estrangeiraò, esses analisados até o presente momento. Na comunicação apresentaremos a análise de dois contos, um de cada coletânea, para, na poética de Clarice Lispector, evidenciarmos as manifestações mencionadas. De **Laços de família** escolhemos o último conto da coletânea, ñO búfaloò, narrativa simbólica por ter, em sua constituição, características recorrentes na obra clariciana no que se refere ao nosso tema, como, por exemplo, o olhar, a relação eu e outro, a epifania, entre outras. A composição de tais elementos é feita por meio do viés poético que as obras de Clarice Lispector, em geral, possuem. Para a verificação desse ponto utilizaremos, principalmente, o estudo de J.Y. Tadié, *Le récit poétique*. Já de **A legião estrangeira**, destacamos o conto homônimo da coletânea, ñA legião estrangeiraò, que também encerra a obra, no qual temos, pelo processo de rememoração, a história da relação entre a narradora e Ofélia, uma criança, e, com o surgimento de um terceiro elemento, um pinto, tem-se o nascimento de uma paixão, a inveja. Essa paixão é etimologicamente relacionada ao olhar e, na narrativa, sua gênese é percebida pela narradora ao observar na expressão facial da criança, a mudança nos olhos.

Palavras-chave: Clarice Lispector, contos, sensações.

ñO búfaloò: olhares

Último conto da coletânea **Laços de família**, ñO búfaloò²⁴ destaca-se no conjunto da obra por narrar a história de uma protagonista em busca de uma descoberta, o ódio. Sendo, desse modo, Diferentemente das demais personagens para as quais as circunstâncias para o instante revelador não é objeto de procura, como em ñA imitação da rosaò, ñPreciosidadeò, ñAmorò.

²⁴ Serão indicados apenas os números das páginas da edição utilizada. A referência completa está na bibliografia.

A narrativa inicia-se com a marcação temporal no passado: *“Mas era primavera”* (p. 126). É curiosa a escolha dessa estação do ano para ambientar a trama, já que a primavera é conhecida por ser o período de acasalamento dos animais, ou seja, de amor.

A frase introdutória do texto principia com uma conjunção adversativa, *“mas”*, que tem a função de ligar orações em contraste. Como não temos nada anteriormente exposto, podemos concluir que a narrativa começa em aberto, com o drama já instalado; o leitor não sabe o que aconteceu anteriormente. Ao mesmo tempo, através do *“mas”*, tem-se a percepção de algo que não está totalmente de acordo com os ideais da personagem:

Até o leão lambeu a testa glabra da leoa. Os dois animais louros. A mulher desviou os olhos da jaula, onde só o cheiro quente lembrava a carnificina que ela viera buscar no Jardim Zoológico. Depois o leão passeou enjubado e tranqüilo, e a leoa lentamente reconstituiu sobre as patas estendidas a cabeça de uma esfinge. “Mas isso é amor, é amor de novo”, revoltou-se a mulher tentando encontrar-se com o próprio ódio mas era primavera e dois leões se tinham amado. (p. 126, grifos nossos).

O período que se inicia com preposição denotativa de inclusão é o que segue à oração adversativa exposta anteriormente, evidenciando a frustração da personagem diante da realidade que lhe foi exposta, do amor notabilizado. Mesmo o leão, animal predatório, considerado o rei da selva, um forte candidato a fornecer o ódio a mulher havia cedido às condições naturais e do clico da vida, aproximando-se da leoa.

A partir desse instante, segue-se a apresentação de outros animais que marcam a passagem da personagem até o desfecho, sendo eles todos de categoria analógica, simbolizando sentimentos e atitudes humanas (ALVES, 2015, p.87), procedimento próprio da linguagem poética. Primeiro temos a girafa: *“uma virgem”* (p. 126), com toda a *“inocência”* de quem não carrega culpa, provocando na protagonista a sensação de doença, como se aquele ser a impregnasse do sentido de que estava fugindo.

Para reforçar a ideia da dificuldade da personagem em sentir o ódio que irá buscar, o texto faz uso de paralelismos sintáticos, como pode ser visto no trecho que se segue, em que há a repetição de *“sem conseguir”*, *“diante”* e *“o ponto”*, reforçando a batalha interna da protagonista frente aos obstáculos do zoológico: *“Sem conseguir ã diante da aérea girafa pousada, diante daquele silencioso pássaro sem asas ã sem conseguir encontrar dentro de si o ponto pior de sua doença, o ponto mais doente, o ponto de ódio, ela que fora ao Jardim Zoológico para adoecer.”* (p. 126, grifos nossos).

No encontro com o hipopótamo, há a analogia do amor humilde e, na perspectiva da personagem, irracional. A imagem desse animal provoca uma sensação de inércia, que é expressa pelo uso de aliterações em diversas consoantes: ã ãpò, ãmò, ãrò, ãlò, ãdò ã pela assonância em ão (CAMARANI; MARCHEZAN, 2006, p. 194), e também pela repetição das mesmas palavras, apenas com a ordem inversa: ãO hipopótamo, o hipopótamo úmido. O rolo roliço de carne, carne redonda e muda esperando outra carne roliça e muda.ò (p. 127).

Os macacos, de quem a protagonista se aproxima em seguida, representam não somente o sentimento que luta para transformar, mas também a inocência original do ser humano; como eles, a protagonista estabelece o primeiro encontro de olhares, todavia, ela desvia rapidamente os olhos, com medo do que poderia acontecer.

A mulher prossegue seu caminho em direção ao elefante e ao camelo. O primeiro, apesar do tamanho aterrorizador e potência, deixa-se levar pelos caminhos que lhe são impostos, revelando docilidade e bondade, exatamente o contrário da protagonista que luta buscando uma saída: ãAquela potência que no entanto se deixaria docilmente conduzir a um circo, elefante de crianças. E os olhos, numa bondade de velho, presos dentro da grande carne herdada.ò (p. 128).

O segundo simboliza a paciência de ruminar, sobre si mesmo, algo que a personagem não possui, cega pela ânsia, pelo ódio: ãO camelo em trapos, corcunda, mastigando a si próprio, entregue ao processo de conhecer a comida.ò (p. 128). Para Greimas (2002, p. 71), o paladar ou a percepção gustativa é a mais completa dos sentidos, dado que se situa no interior do próprio corpo, possibilitando a junção plena de corpo e objeto, todavia, trata-se de algo superficial e passageiro:

Isso seria devido, parece, ao fato de que a conjunção gustativa está situada no próprio interior do corpo e que o sujeito, em sua relação com objeto, é neste caso o ator predominante; também o fato de que, apesar das aparências, o contato saboroso é sempre efêmero, descendo em direção à garganta e, finalmente, bastante superficial. (GREIMAS, 2002, p. 71).

A personagem não possui essa habilidade de conhecer, de se interiorizar entrando em contato com o ódio. Sendo assim, o único elemento que chegou perto de aproximar esse animal da sensação de ódio que ela buscava, foi o aroma exalado pela poeira: ãLágrimas encheram os olhos da mulher, lágrimas que não correram, presas dentro da paciência de sua *carne herdada*. Somente o cheiro de poeira do camelo vinha

de encontro ao que ela viera:ò (p. 128, grifo nosso). Entretanto, ainda não era na quantidade certa, não era a água negraò.

O penúltimo animal encontrado pela protagonista, antes do derradeiro encontro com o búfalo, é o quati que, mais uma vez, emana o sentimento de ingenuidade e, ao mesmo tempo, de curiosidade. Com ele, novamente, é retomado do confronto de olhares e, assim como da primeira vez, ela apenas desvia o olhar, fugindo da pergunta que lhe era feita: ñO quati curioso lhe fazendo uma pergunta como uma criança pergunta. E ela desviando os olhos, escondendo dele a sua missão mortal.ò (p. 130).

Desse modo, a figura dos animais recebe significados além dos próprios, dos designados em contexto denotativo, a eles são atribuídas características que a protagonista lhes dá em sua busca. Sendo assim, produz o recurso imagético da figuração: ñ[...] em que um tema (discurso abstrato) é convertido em figuras (discurso figurativo).ò (THAMOS, 2003, p. 103). No caso, os animais, figuras concretas, representam as formas de amor; o búfalo o ódio; as jaulas representam o sentimento de aprisionamento da mulher.

É após esse encontro que a personagem parece, realmente, tomar consciência da situação de aprisionamento que vive. Em uma atitude quiasmática, ela troca de posição com os animais, não são eles que estavam enjauladas, mas ela: ñrodeada pelas jaulas, enjaulada pelas jaulas fechadasò (p. 126), ñ[...] por um instante lhe parece que ela estava enjaulada e que um quati livre a examinava. A jaula era sempre do lado onde ela estava:ò (p. 130).

Afinal, como ressalta Benedito Nunes (1995, p. 132): ñOs animais gozam, no mundo de Clarice Lispector, de uma liberdade incondicionada, espontânea, originária, que nada ã nem a domesticação degradante de uns, nem a aparência frágil e indefesa de outros ã seria capaz de anular.ò Sendo assim, não é possível aprisioná-los, ao contrário da personagem que está atada aos próprios sentimentos.

Para acentuar a adversidade que envolve a empreita da protagonista e, ao mesmo tempo, o desespero que ela sente, por não encontrar o que busca, há um intenso uso de orações que se iniciam com a conjunção adversativa ñmasò: ñMas era primaveraò essa aparecendo três vezes, ñMas issoò, ñMas a girafaò, ñMas não dianteò, ñMas não sabiaò, ñMas o elefanteò, ñMas que nãoò, ñMas não o cameloò, ñMas de repenteò, ñMas o céuò, ñMas comoò, ñMas onde, ondeò, ñMas de novoò. Entretanto, essa recorrência sofre diminuição após o encontro com o búfalo, evidenciando o fim dos obstáculos na busca, que está se aproximando do instante derradeiro: ñAh, disse. Mas dessa vez porque

dentro dela escorria enfim um primeiro fio de sangue negro.ò (p. 134). A frase aparenta representar alívio, algo positivo, quando combinado os elementos da oração, como o advérbio *ñenfim*ò que expressa ideia de finalização e *ñdessa vez*ò especificando que nenhuma das outras tentativas havia sido bem sucedida.

Todos esses recursos linguísticos apontados servem para criar uma ilusão referencial no leitor, ou seja, a iconização, um dos mais sensoriais procedimentos de figurativização, pois carrega a capacidade de gerar imagens visuais e sonoras, por relacionar som e sentido, sendo características da poesia:

Ilusão referencial é a expressão com que normalmente se designa a segunda etapa dos procedimentos de figurativização na arte literária. Essa etapa é a da iconização, uma espécie de ênfase figurativa do discurso, um expediente de criação de imagens mais típico da poesia. É quando, relacionando o som com o sentido, o poeta procura dar a ver aquilo de que fala, manifestando o desejo de fazer que o poema se identifique concretamente com o próprio referente. (THAMOS, 2003, p. 114).

Os paralelismos, as aliterações, as assonâncias, a iconização, as analogias apresentadas, não são os únicos indícios de que o conto é uma narrativa poética, há bem como algumas das características apresentadas por Tadié (1978). Para ocasião escolhemos destacar a categoria do espaço, essencial para essa narrativa.

Para o teórico francês, o espaço nesse tipo de narrativa, a poética, é ativo, tornando-se por vez personagem, contendo a revelação. Além do mais, deve abrigar um itinerário, uma viagem que parte do exterior em direção ao interior (TADIÉ, 1978, p. 67): *ñO itinerário, a viagem na narrativa poética, representa assim a última etapa de uma evolução que vai da viagem exterior à viagem interior, e da viagem interior a uma viagem através desses grandes espaços livres que as palavras são suficientes para engendrar.ò* (Tradução Ana Luiza Silva Camarini).

A escolha desse ambiente - uma personagem que vai até o Jardim Zoológico, percorrendo as jaulas - pretende personificar a busca da mulher, tornar claro como esta estava se sentindo, enjaulada, presa por condições psicológicas, de certa forma exposta ao divertimento alheio e no que ela deseja tornar-se, um ser que sabe odiar, que possui liberdade incondicional, como os animais das narrativas claricianas:

O espaço ocupa um lugar privilegiado neste conto [*ñO búfaloò*], na medida em que está intimamente relacionado às emoções e ao comportamento dos atores. Visto de uma perspectiva globalizante, o espaço enunciado pode ser entendido como um prolongamento da

protagonista. De certa forma, não haveria exagero em afirmar que existe neste texto uma actorialização do espaço, na medida em que a busca exterior de um parceiro animal, que se constitui no elemento central da intriga, nada mais é, na verdade, que a retração da dimensão física e mental da personagem principal. (LÍMOLI, 2004, p. 37).

Após esse percurso no Zoológico, pelas jaulas, ela finalmente encontra seu par, o búfalo. Um animal que se assemelha a ela corporalmente - a protagonista veste um casaco marrom - uma espécie de casaca os protegia: ãSem esperança, ouviu a leveza de um riacho. Abaixou de novo a cabeça e ficou olhando o búfalo ao longe. Dentro de um casaco marrom, respirando sem interesse, ninguém interessado nela, ela não interessada em ninguém. *Certa paz enfim.* (p. 132, grifo nosso).

Ele inicialmente a rejeita, despreza-a, ãfêmea desprezada, ãfêmea rejeitada, assim como o amado havia feito, dá-lhe as costas, apesar dos intentos dela de chamar atenção. A atitude de ser desprezada, mais uma vez, faz brotar dentro dela a ãágua negra que desejava, o ódio: ãAh, disse. Mas dessa vez porque dentro dela escorria *enfim* um primeiro fio de *sangue negro.* (p. 134, grifo nosso). A mulher temerosa mais uma vez desvia o olhar do búfalo, mas acaba cedendo e olhando:

Lá estavam o búfalo e a mulher, frente a frente. Ela *não olhou* a cara, nem a boca, nem os cornos. *Olhou seus olhos.*

E os *olhos* do búfalo, os *olhos olharam seus olhos*. E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher se entorpeceu dormente. De pé, em sono profundo. *Olhos* pequenos e vermelhos a *olhavam*. Os *olhos* do búfalo. A mulher tonteou surpreendida, lentamente meneava a cabeça. O búfalo calmo. Lentamente a mulher meneava a cabeça, espantada com o ódio com que o búfalo, tranqüilo de ódio, a *olhava*. (p. 135, grifos nosso).

Instaura-se o confronto pelo olhar e a potência mágica deste, motivos recorrentes da poética clariciana, segundo Benedito Nunes (1995), situação na qual dois indivíduos trocam olhares se enfrentando, ao mesmo tempo se conhecendo e complementando. O crítico ressalta exatamente esse ponto na narrativa em questão: ã[...] ÓO búfalo condicionando a crise no seu ápice, o *confronto pelo olhar* ã dessa vez troca de olhares entre a mulher e o animal, que mutuamente se refletem, um vendo o outro e se vendo no outro, um espelhando no outro o antagonismo que os une e que os separa. (p. 87, grifos do autor).

A reiteração dos vocábulos relacionados ao olhar é algo marcante no decorrer de toda narrativa fazendo-se presente, como no trecho mostrado. Sobre a questão do olhar

trazemos pensamentos de dois críticos. Primeiro Alfredo Bosi (1988, p. 78) em *Fenomenologia do olhar*, sobre o olhar:

O olhar conhece sentindo (desejando ou temendo) e sente conhecendo. Está implantado na sensibilidade, na sexualidade: a sua raiz mais profunda é o inconsciente, a sua direção é atraída pelo ímã da intersubjetividade. O olhar condensa e projeta os estados e os movimentos da alma. Às vezes a expressão do olhar é tão poderosa e concentrada que vale por um ato.

Em seguida, Roland Barthes (1982) que coloca o olhar como um elemento colaborativo para a junção eu e outro, afinal, nele não há a certeza de quem olha e quem é olhado: *“[...] o olhar procura sempre: alguma coisa, alguém. É um signo inquieto. [...] à força de olhar, a pessoa esquece-se de que ela própria pode ser olhada. Ou ainda: no verbo ólhar, as fronteiras do activo e do passivo são incertas.”* (BARTHES, 1982, p. 256, grifo do autor).

Por isso, o olhar é tão significativo e recorrente na obra de Lispector, é através dele que temos contado com as percepções das personagens, seus conflitos e desejos, além disso, estabelece a relação eu e o outro, fundamental na poética da escritora. Posto isso, a única forma de a mulher conhecer o ódio era olhando nos olhos do ser que possuísse, no caso, o búfalo. Por esse motivo, ela não poderia encarar os outros animais, pois os olhos deles manifestavam apenas amor, paciência, inocência, tudo que ela não deseja e não poderia auxiliar em sua transformação interna.

O final do conto revela o momento ápice da epifania:

Quase inocentada, meneando uma cabeça incrédula, a boca entreaberta. Inocente, curiosa, *entrando cada vez mais fundo dentro daqueles* olhos que sem pressa a fitavam, ingênua, num *suspiro de sono*, sem querer nem poder fugir, *presa ao mútuo assassinato*. Presa como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesma cravara. Presa, enquanto escorregava *enfeitiçada* ao longo das grades. Em tão lenta *vertigem* que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo. (p. 135).

A mulher não consegue se desvencilhar do olhar do búfalo, na realidade, cada vez se prendia mais ao animal, até que a vertigem toma conta do seu corpo. A personagem não vê simplesmente o búfalo, ela entra em um confronto de olhar, atribuindo-lhe o poder de criar nela o sentimento de ódio, acarretando no instante de descoberta, de epifania que tanto busca.

Não sabemos ao certo se o final do conto, é uma mistura de amor e morte, como ressalta Gotlib: *“Na cena final, ela já é presa a dele e ele, dela. E termina em vertigem,*

lenta vertigem, em que o punhal, símbolo fálico de poder que executa o amor e a morte, consuma este terrível jogo a dois.ò (GOTLIB, 2011, p. 409).

ñA legião estrangeiraò: olhos de inveja

Última narrativa de **A legião estrangeira**²⁵, com título homônimo da obra, é uma das mais representativas do conjunto, pois traz diversas características marcantes da poética clariciana, nela, encontramos animais, em especial uma ave, relações familiares, a relação eu e outro e, é claro, o trabalho minucioso com a linguagem.

A história inicia-se com a protagonista não nomeada apresentando-nos outra personagem: ñSe me perguntassem sobre Ofélia e seus pais, teria respondido com o decoro da honestidade: mal os conheci. Diante do mesmo júri ao qual responderia: mal me conheço ñ [...]ò (p. 95). Assim, o conto inicia-se instaurando o sentimento de curiosidade no leitor, com a frase já citada sobre o desconhecimento da narradora sobre a família de Ofélia. Afinal, quem é Ofélia? Por que a narradora está pensando nela? Qual sua importância na dinâmica da história? Tais perguntas não são respondidas de imediato; o leitor tem a expectativa frustrada ao ver que a trama toma outro rumo com a chegada de um pinto, ficando em suspenso a história de Ofélia.

É somente quando a protagonista, a mãe, a mulher que não sabe exatamente como amar, pega o pinto ñ os filhos haviam trazido o animal para casa devido às festividades natalinas - na tentativa de amá-lo e acalmá-lo que temos o desencadeamento da memória e tomamos conhecimento de quem é Ofélia:

Então estendi a mão e peguei o pinto.
Foi nesse instante que revi Ofélia. E nesse instante lembrei-me
de que fora a testemunha de uma menina. (p. 98).

A partir do trecho supracitado, temos um retorno ao passado da protagonista, uma volta aos tempos em que convivia com a família de Ofélia, que é a história principal, aquela que se quer contar. O começo do texto traz a antecipação, uma prolepse ñ a menção à Ofélia e sua família ñ sendo um recurso de que a autora lança mão para explicar ao leitor o motivo pelo qual um simples pinto teria afetado intensamente a personagem, trazendo a memória à tona.

²⁵ Serão indicados apenas os números das páginas da edição utilizada. A referência completa está na bibliografia.

A relação entre a narradora e Ofélia era bem conflituosa, essa ainda criança transpassava para aquela uma imagem de alguém mais maduro e petulante, uma procurando provar quem era melhor que a outra. O cotidiano das duas é alterado completamente em uma tarde próxima da Páscoa. A mulher havia comprado um pinto na feira para comemorar a festividade e alegrar os filhos. Eis que Ofélia escuta o piado do pinto e interroga a vizinha sobre o barulho. Ao proferir a resposta "É o pinto" (p. 104), a narradora nota algo de diferente na criança, os olhos dela são tomados de uma escuridão, um desejo intenso que a cobre inteira:

Um pinto faiscara um segundo em seus olhos e neles submergira para nunca ter existido. E a sombra se fizera. Uma sombra profunda cobrindo a terra. Do instante em que involuntariamente sua boca estremeceu quase pensara "eu também quero", desse instante a escuridão se adensara no fundo dos olhos num desejo retrátil que, se tocassem, mais se fecharia como folha de dormideira. (p.104).

Esse desejo nada mais é que a inveja: "Olhou-me rápida, e era a inveja, você tem tudo, e a censura, porque não somos a mesma e eu terei um pinto, e a cobiça é ela me queria para ela." (p. 104). No decorrer da leitura do conto vamos presenciando a difícil relação entre as partes, uma constantemente testando a outra e, é finalmente nesse entrecho que temos nomeado a paixão que as regia, o sentimento de inveja, a Ofélia desejando aquilo que a vizinha possui.

Renato Mezan (1997), no texto "A inveja" estuda as diversas facetas desse sentimento, um dos mais negados da natureza humana, ele percorre estudiosos, psicanalistas, buscando os primeiros registros na literatura, na tentativa de delimitá-la e estabelecer seus pontos comuns nas diversas percepções. Como ponto de partida, ele utiliza "A legião estrangeira" para demonstrar as principais características dessa paixão, pois no trecho que trazemos abaixo a narradora praticamente registra o momento do nascimento da inveja com a involuntariedade; o sentimento súbito; o conflito interior vivenciado pelo invejoso; o desejo insaciável de privar a pessoa do objeto, que na mente do invejoso é causadora de toda felicidade; a agressividade e a sagacidade:

Do instante em que *involuntariamente* sua boca estremeceu quase pensara "*eu também quero*", desse instante a *escuridão* se adensara no fundo dos olhos num desejo retrátil que, se tocassem, mais se fecharia como folha de dormideira. E que recuava diante do impossível, o impossível que se aproximara e, *em tentação, fora quase dela: o escuro dos olhos vacilou como um ouro*. Uma *astúcia* passou-lhe então pelo rosto e se eu não estivesse ali, por astúcia, *ela roubaria qualquer coisa*. Nos olhos que pestanejavam à dissimulada

sagacidade, nos olhos a grande *tendência à rapina*. Olhou-me rápida, e era a inveja, *você tem tudo*, e a censura, porque não somos a mesma e *eu terei um pinto*, e a cobiça ã ela me queria para ela. Devagar fui me reclinando no espaldar da cadeira, sua inveja que desnudava minha pobreza, e deixava minha pobreza pensativa; não estivesse eu ali, e ela roubava minha pobreza também; *ela queria tudo*. (p. 104 -105, grifos nossos).

No parágrafo extenso que descreve as primeiras reações da criança diante da revelação da existência do pinto, encontramos uma quantidade considerável de palavras relacionadas ao campo semântico dos sentidos, das sensações e os que mais se repetem estão arrolados ao olhar:

Depois que o *tremor* da cobiça passou, o escuro dos *olhos* sofreu todo: não era somente a um *rosto* sem cobertura que eu a expunha, agora eu a expusera ao melhor do mundo: a um pinto. Sem me *verem*, seus *olhos* quentes me *fitavam* numa abstração intensa que se punha em íntimo contato com minha intimidade. Alguma coisa acontecia que eu não conseguia entender a *olho* nu. E de novo o desejo voltou. Dessa vez os *olhos* se angustiaram como se nada pudessem fazer com o resto do *corpo* que se desprendia independente. E mais se alargavam, espantados com o esforço físico da decomposição que dentro dela se fazia. A *boca* delicada ficou um pouco infantil, de um roxo pisado. *Olhou* para o teto ã as *olheiras* davam-lhe um arde martírio supremo. Sem me mexer, eu a *olhava*. (p. 105, grifos nossos).

Esse excerto, assim como o anterior, nos faz lembrar dois ditados populares, ños olhos são o espelho da almaò ou ñolho é a janela da almaò; tais provérbios são amplamente difundidos em diversas culturas, inspirando crenças, como os indígenas que recusavam os espelhos com medo de perder a alma (CHAUI, 1988, p. 33). Em ñJanela da alma, espelho do mundoò, capítulo que compõe o livro **O olhar** (1988), Marilena Chauí investiga o surgimento de diversas expressões, ideias relacionadas ao olhar, buscando origens etimológicas e históricas, revendo filósofos e obras. No começo do artigo, ela já elabora uma hipótese para crença daqueles provérbios:

Porque estamos certos de que a visão depende de nós e se origina em nossos olhos, expondo nosso inteiro ou exterior, falamos em janelas da alma. Crença que sustenta os chamados ñtestes projetivosò da psicologia, onde se espera que a consciência, lançando-se qual projétil através dos olhos, projete no fora o seu dentro. Crença central na retórica do século XVII quando, na análise das paixões, estudava o ñar da fisionomiaò, insistindo nos olhos como ño lugar onde se pode perceber a atividade da almaò porque o ñnão sei queò da fisionomia é ña atividade da luz natural, que não é senão o brilho resultante do envio constante dos espíritos animais ao olhoò. (CHAUI, 1988, p. 33).

Sendo assim, ao descrever o olhar de Ofélia, a narradora estaria descrevendo a alma do ser, seu sofrimento e dor, a nuvem negra que se formava. Ademais, como aponta Mezan (1997, p. 119), a origem etimologia da palavra inveja possui raiz na palavra ver: ãEsta associação com os olhos está presente na própria etimologia da palavra ãinvejaò, que provém do latim *invidia*, formada a partir do radical *ved-* que encontramos em *vedéreò*.

Ofélia, aos olhos da narradora, tornou-se uma criança, um ser com sentimentos e incertezas, não aquela figura dotada de todos os saberes, que possuía a verdade de tudo e resposta para tudo. Finalmente, a protagonista-narradora consegue se vingar da sua rival. Todavia, ao mesmo tempo em que saboreava o sofrimento da outra, ela a auxiliava na transformação, oferecendo-lhe suporte, sendo cúmplice, como quando uma mãe ajuda o filho a dar os primeiros passos:

Ali, diante de meu silêncio, ela estava se dando ao processo, e se me perguntava a grande pergunta, tinha que ficar sem resposta. Tinha que se dar ã por nada. Teria que ser. E por nada. Ela se agarrava em si, não querendo. Mas eu esperava. Eu sabia que nós somos aquilo que tem de acontecer. Eu só podia servir-lhe a ela de silêncio. E, deslumbrada de desentendimento *ouvia bater dentro de mim um coração que não era o meu*. Diante de meus olhos fascinados, ali diante de mim, como um ectoplasma, *ela estava se transformando em criança*. (p. 105, grifo nosso).

Mas, a criança precisa ir embora, leva o pinto à cozinha e sai, entretanto, com uma atitude incomum. Quando a dona da casa, desconfiada, foi ver como o pinto estava, tem a descoberta: ãNo chão estava o pinto mortoò (p. 110). Afinal, para a concretização da inveja, não é preciso que o invejoso tome posse do objeto desejado, fantasiado, apenas que prive o ser invejado do agente motivador daquela paixão, ã[...] a Inveja contém desejo, mas não se reduz a ele; o desejo de privar outrem de sua felicidade é nela mais decisivo do que o de obter a posse da coisa invejada.ò (MEZAN, 1995, p. 125).

Quanto ao pinto, é conhecida a presença de aves na produção clariciana. Todavia, cabe mencionar a maestria na escolha da forma vocabular, comum em Clarice Lispector, o uso do vocábulo ãpintoò ou invés de ãpintinhoò, para nomear o animal, não é desprovido de significado. Apesar de pinto ser o substantivo para designar o filhote da galinha, comumente utilizamos o diminutivo pintinho, pois os diminutivos carregam uma carga afetiva grande, e para essa figura pequena, frágil, delicada, coberta apenas por uma fina camada de plumas, optaríamos pelo diminutivo para nomeá-la. Ao

escolher a palavra pinto desde o início da narrativa, a escritora causa certo desconforto no leitor, pois não era esperado esse tipo de tratamento, além da palavra carregar uma conotação sexual.

No final do texto temos o fechamento do ciclo, retorno ao instante presente da narração; a narradora na mesma cozinha, agora com um pinto vivo, com a lembrança reconstruída e revista, porém, sem saber o destino de Ofélia. O animal ganha um novo significado, torna-se metáfora da ressurreição, do próprio Cristo, pois, correlacionando os pintos da história, temos o primeiro que foi morto na véspera da Páscoa e o atual que se encontra vivo na véspera do Natal:

Onde agora estou, batendo devagar o bolo de amanhã. Sentada, como se durante todos esses anos eu tivesse com paciência esperado na cozinha. Embaixo da mesa, estremece o pinto de hoje. O amarelo é o mesmo, o bico é o mesmo. Como na Páscoa nos é prometido, em dezembro ele volta. Ofélia é que não voltou: cresceu. Foi ser a princesa hindu por quem no deserto sua tribo esperava. (p. 110).

Temos assim a comprovação da teoria de Ricardo Piglia (2004, p. 90), que um mesmo elemento tem dupla função no conto, possuindo significações distintas nas duas histórias narradas. Na primeira história temos o pinto como elemento desencadeador da rememoração, e na segunda, a principal, o animal é o componente catalisador da transformação de Ofélia. Nádía Gotlib (2011, p. 431) também salientou a existência da dupla narrativa no conto:

Na realidade, há aí duas histórias: uma, que a narradora conta na primeira parte do conto e que se refere a um pinto ganho em véspera de Natal, essa história termina com um gesto de amor da narradora ao tentar segurá-lo; outra, aí enxertada, que é a da narradora observando as visitas que lhe faz a menina Ofélia, até a consecução do crime. Amor de salvação, amor de perdição, ambas as histórias guardam uma dubiedade inquietante.

Para finalizar, em seu livro *The lyrical novel*, Ralph Freedman (1971, p. 271) traz um pensamento pertinente para nossos estudos:

Os tipos de narrativa poética que examinamos participam de abordagem semelhante àquela do confronto tradicional do romance entre o eu e o mundo. O "eu" da lírica torna-se o protagonista que reconfigura o mundo através de suas percepções e apresenta-o como uma forma da imaginação. (Tradução nossa).

O eu-poético da lírica está correlacionado com o protagonista da história na narrativa, que expressa o mundo através de suas sensações e percepções. No conto

analisado, a narradora narra todo acontecimento em torno do pinto segundo suas proposições, experiência de vida e desejos. Pois, a sensação é o modo como somos afetados por algo externo, não se trata de algo *in natura*, temos determinadas atitudes e julgamentos perceptivos devido a vivências anteriores, aprendizados posteriores (MERLEAU-PONTY, 1999, p.3). No início do discurso, vê-se que a narradora só teve aquele instante de reflexão e acionamento da memória ao ver o pinto devido a sua experiência anterior com Ofélia; o segundo pinto é um elemento carregado de significados, não meramente um animal.

Afinal, como aponta Auerbach (2002, p. 487) em *A meia marrom*, ao analisar o conto de Virginia Woolf, *Rumo ao farol*, o que importa não é o momento, mas o desencadeamento por aquele instante, em busca de essência interna:

O que é essencial é que um acontecimento exterior insignificante libera idéias e cadeias de idéias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais. [...] todo o peso repousa naquilo que é desencadeado, o que não é visto de forma imediata, mas como reflexo e o que não está preso no presente do acontecimento periférico liberador.

Ou seja, o fundamental no conto não é o instante que a mulher pega o pinto em seus braços, mas a rememoração que temos devido a isso, a segunda história. O mais significativo não é momento que Ofélia descobre a existência do pinto, mas sim o que isso acarretou no interior da menina, o nascimento da inveja que levou a morte do animal e a modificação de *ãadulta* para criança.

Considerações finais

Sendo assim, percebemos que os índices sensoriais, em especial o olhar, estão relacionados com diversos aspectos de constituição de uma narrativa, como espaço, linguagem, paixões, podendo gerar inclusive a epifania, característica marcante da obra de Clarice Lispector.

Isso ocorre devido ao fato de narrativas poéticas serem muito centradas nas experiências, experimentações e percepções do eu-poético. Em conjunto com o trabalho da linguagem, faz com as sensações proliferem nos textos poéticos, emanando o aspecto mais sensorial da palavra, possibilitando a criação de imagens significativas para o universo em foco.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, E. ãA meia marromò. In: _____. **Mímeses**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 471- 498.

BARTHES, Roland. De olhos nos olhos. In: ____ **O óbvio e o obtuso**. Tradução de **Isabel Pascoal**. São Paulo: Colecção Signos, 1982. p. 255-259.

BOSI, A. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, A. (Org.) **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988. p. 65-88.

_____. Imagem, discurso. In:_____ **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 13-36.

CAMARANI, A. L. S.; MARCHEZAN, L. G. O duplo percurso da narrativa de Clarice Lispector. **Itinerários**, Araraquara, n. 24, p.189-200, 2006.

CHAUÍ, M. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, A. (Org.) **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988, p. 31-64.

FREEDMAN, R. **The lyrical novel**: studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf. Princeton: University Press, 1971.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-]. (Vega Universidade).

GOTLIB, N. B. **Clarice**: uma vida que se conta. 6. ed. São Paulo: EDUSP, 2011.

GREIMAS, A.J. **Da imperfeição**. Tradução de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

LÍMOLI, L. Figurativização do espaço em ãO búfaloò, de Clarice Lispector. **Alfa**. São Paulo, n 48, p. 33-53, 2004.

LISPECTOR, L. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. **Legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MASSINI-CAGLIARI, G.; CAGLIARI, L. C. Fonética. In: MUSSALIM, F., BENTES A.C. (Org.). **Introdução à linguística**: domínios e fronteiras. São Paulo: Cortez, 2001. p. 105-146.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MEZAN, R. A inveja. In: CARDOSO, S.(Org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das letras, 1995. p. 117-140.

NUNES, B. A paixão de Clarice Lispector. In: _____. **A chave do poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 199-216.

_____. Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção. **Remate de males**: Número em homenagem a Clarice Lispector. Revista do Departamento de Teoria Literária da UNICAMP, Campinas, n.9, 1989, p. 63-70.

_____. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

_____. O mundo imaginário de Clarice Lispector. In: _____. **O dorso do tigre**: ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 93-139.

PIGLIA, R. Teses sobre o conto. In: _____. **Formas breves**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 87-94.

SÁ, O. de. **A escritura de Clarice Lispector**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1979.

TADIÉ, J-Y., **Le récit poétique**. Paris : Puf écriture, 1978.

THAMOS, M. Figuratividade na poesia. In: **Itinerários**, Araraquara, v. 1, p.101-118. 2003.

LITERATURA FANTÁSTICA NO BRASIL

LIGIA C. F. S. MASSOLI (M - Capes)

ligiafranciscati@gmail.com

Prof.^a Dr.^a Maria Célia de Moraes Leonel (Or.)

FCLAr/UNESP

Resumo: Principalmente, no século XIX, nas obras literárias nacionais há o predomínio da observação e da documentalidade, segundo Lima (1986), pois, por meio da literatura, desejava-se afirmar a identidade brasileira até mesmo com a invenção de um passado. Com isso, tolheu-se a liberdade imaginativa e a popularidade de obras de cunho insólito. Grande parte dos estudiosos do fantástico no país consideram os contos de Álvares de Azevedo como inauguradores desse tipo de produção, embora suas composições não correspondam plenamente às principais características de tal modalidade. Outras obras consideradas fantásticas e que enfrentam os mesmos problemas de enquadramento teórico de Azevedo são os contos de Fagundes Varela, João do Rio, Afonso Arinos, Machado de Assis, entre outros. No século XX, a literatura fantástica ganha destaque, em especial, com as produções de Murilo Rubião, J. J. Veiga e Lygia Fagundes Telles. Todavia, ao contrário do que aconteceu no restante da América Latina, onde a presença de obras fantásticas é proeminente, no Brasil somente há pouco tempo estudiosos voltaram-se para a análise de obras e de autores que exploram o sobrenatural e que estavam esquecidos. Diante desse contexto, surgem algumas questões: o que se entende, no país, por literatura fantástica? Quais as características dessa modalidade na literatura brasileira? De acordo com Batalha (2011) e Tavares (2003), o termo fantástico foi utilizado pela crítica sem precisão conceitual, abrangendo o fantástico, o horror, a ficção científica, o gótico, etc; o que pode ter dificultado a percepção das manifestações desse tipo de narrativa devido à sua diversidade. Diferentemente do estudo todoroviano, o fantástico não ocorreu aqui de forma fechada e não foi homogêneo, mas realizou-se de maneira ampla, compreendendo todas as manifestações que apresentam elementos irrealis, com influência das culturas europeia, indígena, africana, lendas e superstições locais. Portanto, ao se falar em fantástico no Brasil é mais adequado o uso do termo *fantásticos*, em virtude da heterogeneidade das obras.

Palavras-chaves: literatura brasileira; fantástico; história da literatura.

O fantástico não apresenta um lugar de destaque na literatura brasileira, ao contrário do que ocorreu nos países latino-americanos, em que abundam os adeptos da modalidade. O primeiro impasse para o desenvolvimento dessa vertente literária no país pode ser a predisposição para obras documentais. De acordo com Costa Lima,

O serviço à pátria, tal como entendido, implicava o culto documental, do verídico, do factual, a pretexto de que só se compreenderia e formularia a diferença da natureza e da sociedade nossa. E isso, insistamos, desde antes que a estética realista e naturalista instituisse o culto do fato e da observação científica. (LIMA, 1986, p.2007).

A busca pela identidade e pela construção de um passado nacional, por meio da literatura, tolheu a existência da literatura com caráter sobrenatural, deixando tal manifestação em segundo plano. Segundo Selma Calasans Rodrigues (1988, p.64), “[...] é bastante clara a tendência da literatura brasileira para os diversos tipos de naturalismo: no século XIX, o Realismo-Naturalismo; nos anos 30 do nosso século, o regionalismo; nos anos 70, o romance-reportagem.”

O movimento da independência no século XIX no Brasil foi decisivo para a perpetuação do realismo e do abandono da vertente imaginativa, a qual Carlos Fuentes (2000) denominou “Tradição de La Mancha”, pautado na obra de Cervantes, em que ocorre a instauração de outra realidade por meio da imaginação, da estruturação da linguagem e da ironia. Em nosso país, no entanto, seguimos a tradição de “Waterloo”, cujas obras baseiam-se no relato da experiência e na representação da realidade. Por esses motivos, o fantástico foi marginalizado pela crítica e obras dessa modalidade são escassas em nosso meio.

Para Davi Arrigucci Jr. (1987, p.142), a tradição realista impediu o voo da imaginação nas letras nacionais, pois, “[...] embora a literatura fantástica não se oponha necessariamente ao realismo, a tendência em nosso meio não foi para incentivá-la.”

É comum, entre os críticos, considerar a obra **Noite na Taverna**, de Álvares de Azevedo, de 1855, a primeira ficção fantástica brasileira, mesmo que as narrativas que a compõem não correspondam plenamente às características da modalidade. No entanto, Wilson Martins (1977, p.375) informa que, entre 1845 e 1848, apareceu o romance **A casa mal assombrada**, de Antônio Joaquim Rodrigues e Vasconcelos, raramente mencionado e antecessor a obra de Azevedo.

A obra de 1855 foi escrita no bojo do Romantismo, com forte influência do byronismo e do gótico. Essa escola literária apresenta íntima relação com o fantástico, visto que

[...] a abertura total aos caminhos da imaginação que os românticos apregoaram deu passagem a esta forma de narrativa. A ela não fugiram os mais respeitáveis nomes daquelas nações cuja influência notória em nosso principiante nacionalismo literário não se desconhece: Inglaterra, França e Alemanha. (LOPES, 1997, p.265).

As pesquisas de Hélio Lopes (1997, p.265) identificam as fontes europeias, especialmente alemãs, dos precursores do fantástico no país. Hoffmann é obrigatoriamente lembrado, além de Bürger, autor da balada *Lenore*. Segundo o

estudioso, a primeira obra de Hoffmann publicada no Brasil terá sido o conto *o Morgado*, na revista **Minerva Brasiliense**. Lembra ainda a narrativa de Bruno Seabra, **Paulo**, de 1861 e **A luneta mágica**, de 1869, de Joaquim Manuel de Macedo, autores com menor peso se comparados a Azevedo, segundo ele. A primeira composição não é bem realizada, construída nas bases do *maravilhoso trágico* (LOPES, 1997, 267); no romance de Macedo, a luneta, o objeto mágico, concede à personagem principal enxergar somente o lado positivo dos fatos: *A história, muitas vezes, transforma-se em moralizante. E com isso perde a força do extraordinário.* (LOPES, 1997, p.267).

Edgar Allan Poe foi revelado a nossa literatura pelos franceses e ganhou maior destaque após a tradução de *O corvo*, por Machado de Assis. Segundo Rodrigues (2000, p.76-77), o conto *Uma excursão milagrosa*, de Machado de Assis, republicado como *O país das quimeras*, invoca diversas obras do escritor norte-americano, em especial, **Histórias extraordinárias**. O crítico Araripe Júnior (1963, p.201), em *Obra crítica*, enfatiza as qualidades de Poe e atribui a ele uma *imaginação sobreaguda*.

Para Rodrigues (2000, p.86-89), o tema fantástico-gótico foi revisado por autores posteriores ao livro de Álvares de Azevedo, em uma espécie de tradição azevediana, como as obras **Trindade maldita**, de Sílvio Romero; os contos de Fagundes Varela, como *Inah*, *As bruxas*, *A guarita de pedra* e *As ruínas da Glória*, guardando similaridade com os contos de Hoffmann; o romance gótico **Dalmo ou os mistérios da noite**, de Luís Ramos Figueira, publicado em 1862. Ainda na primeira década do século XX, ressoa a influência azevediana em **Dança de fogo**, de Raul de Polito e *Os donos da caveira*, de Ernâni Fornari.

Aluísio Azevedo também escreveu narrativas que se relacionam com o gótico e com o fantástico. **A mortalha de Alzira**, de acordo com Rodrigues (2000, p.91), dialoga com a obra de Gautier, **La morte amoureuse**; mas nos contos *O impenitente* e *Os demônios*, ambos de 1893, os elementos fantásticos são mais densos e melhor construídos. Machado de Assis conhecido pelas narrativas realistas, também enveredou pelos labirintos da literatura fantástica, além de traduzir Poe. Erroneamente, já foi considerado o pioneiro dessa vertente literária no país:

Até o advento das vanguardas europeias, foi Machado de Assis o único a romper os laços entre o universo ficcional e a realidade; Álvares de Azevedo e Monteiro Lobato o fizeram de forma esporádica, mas o autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ao criar o narrador defunto, foi, sem dúvida, o precursor do fantástico entre nós. (XAVIER, 1987, p.84).

Selma Calasans Rodrigues (1988) reconhece a presença de elementos fantásticos na obra machadiana e comenta de forma comedida a questão: “[...] o Brasil teve um autor que, no século XIX, já usava elementos fantásticos em sua narrativa: Machado de Assis.” (RODRIGUES, 1988, p.64). Alguns contos do autor considerados fantásticos são: “A igreja do diabo”, “Entre santos”; “A chinela turca”, “Sem olhos”, “O país das quimeras” (republicado como “Uma excursão milagrosa”), “Um esqueleto” e “O anjo Rafael”; tais narrativas apresentam o fantástico de forma muito variada, com utilização diversificada, como observado por Temístocles Linhares.

[...] [Machado de Assis] tantas vezes fez uso de temática do maravilhoso, ou seja, da imortalidade, da eternidade, da “segunda vida”, por meio de incursões milagrosas, de personagens ressuscitados, de diálogo entre Deus e o Diabo, de santos que descem do altar e vêm conversar entre si... Machado também fez uso da temática do “estranho”, em que entram o macabro, o insólito das atitudes, a perversidade, o indeciso, o impreciso, realizando mesmo uma das condições do “fantástico”: as descrições de certas reações, em particular a do medo, misturado por isso unicamente aos sentimentos dos personagens como diz Todorov em sua *Introdução à literatura fantástica*. (LINHARES, 1973, p.136).

Já no século XX, Monteiro Lobato escreve contos cruéis, de antropofagia, de necrofilia e de crimes sinistros como “Bugio moqueado”, “Bocatorta”, “A vingança da peroba”, “Meu conto de Maupassant”, “Assombro”, “Os negros” e “Gil moderno”. (RODRIGUES, 2000, p.113).

Na esteira das raízes góticas encontramos um conto pós 1922, de Gastão Cruls, “O espelho”, em que esse objeto reanima as pessoas que se posicionam frente a ele. Jorge de Lima em **Guerra dentro do beco** também utiliza procedimentos góticos. Na década de 30, Nenê Macaggi publica histórias à moda de Hoffmann e Luiz Canabrava, em “O bruxo”, narra histórias de almas de outro mundo.

Segundo Rodrigues (2000, p.102), há uma linha “além-tumulista” em nossa literatura, com início em **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, como exemplos, os contos “O defunto inaugural”, de Aníbal Machado; “João Simões continua”, de Orígenes Lessa; “O delírio” de Affonso Schmidt, que narra como o defunto deixa o necrotério e depois retorna; Murilo Rubião também resgata para o mundo dos vivos outro defunto, em “O pirotécnico Zacarias”; Carlos Drummond de Andrade enveredou-se pelo gótico com o conto macabro “Flor, telefone, moça”; Lygia Fagundes Telles também pretende recompor a vida de um esqueleto em “As formigas”.

No século XX, Murilo Rubião é considerado, pela crítica, o pioneiro das narrativas verdadeiramente fantásticas no Brasil inspirado pelas obras hispanoamericanas pós-50, dada a dimensão poética, o afastamento das tensões do verossímil e o caráter autônomo de sua irreabilidade (RODRIGUES, 1988, p.65). O reconhecimento dessa tendência abre-se com a coletânea **O ex-mágico**, de 1947, bem como o tom kafkiano. Contudo, Rodrigues (2000, p.14) faz uma importante ressalva à obra de Rubião, considerando seus contos um divisor de águas nessa vertente literária:

É aceitável que Rubião tenha inaugurado, em 1947, o fantástico *moderno*, ou *contemporâneo*, pela qualidade de seus contos, que recusa o gótico e opera intercâmbio mais franco e conciliador entre o real e o irreal. Seu *O ex-mágico* não entra aqui, assim, como marco *inicial*, mas *divisório*. (RODRIGUES, 2000, p.14 – grifos do autor).

É importante ressaltar que de Álvares de Azevedo a Machado de Assis e, posteriormente, de Lobato e Rubião outros textos fantásticos exploraram o sobrenatural de maneira intensa e que, por alguma razão, foram deixados de lado pela crítica.

A literatura fantástica é observada em narrativas que compreendem o universo fantasmagórico sertanejo brasileiro como em *Assombramento*, de Afonso Arinos com o subtítulo *história do sertão*; *Os curiangos*, de Valdomiro Silveira; *À beira do pouso* e *Gente da gleba*; de Hugo de Carvalho Ramos, além das notórias narrativas de Guimarães Rosa.

Aníbal Machado, geralmente, é enquadrado na vertente intimista da literatura brasileira, tomado como um escritor veterano, de raízes modernistas, buscando espaço na fronteira do supra-realismo. (BOSI, 2013, p.418). Segundo Rodrigues (2000, p.235), o enquadramento intimista lembra o potencial irrealista dessa corrente. Algumas narrativas consideradas fantásticas são: *O homem alto*, *O telegrama de Ataxerxes*, *O rato*, *o guarda-civil e o transatlântico*, *O iniciado no vento* e *O defunto inaugural*.

Cornélio Pena, ao lado de Lúcio Cardoso, faz uso do supra-real, segundo Bosi (2013, p.443), visto que o homem transita entre a incerteza e a certeza dos fatos, principalmente em **Fronteira e Dois romances de Nico Horta**. Já para Santilli,

O romancista trabalha num plano em que os ingredientes do fantástico não podem ser tomados por truques fáceis ou por abuso de nebulosidade, acusação que sobre ele tem pairado. O fantástico no romance de Cornélio Pena não se pode confundir com o fantástico do romance de aventuras, porque não provém da peripécia como fato exterior, mas sim dos pavores e incertezas da consciência humana,

gerado ou não por ele... A nebulosidade, o fantástico, são nada mais que decorrência dessa angústia, atmosfera própria dela, e constitui não o ponto negativo do romance cornelian, mas a sua força. É o toque de maravilhoso, de supranatural. (SANTILLI apud RODRIGUES, 2000, p. 263).

Lúcio Cardoso aproveita o surrealismo e ã[...] compõe atmosferas imóveis e pesadas onde se moverão aquelas suas criaturas insólitas, oprimidas por angústias e fixações que o destino afinal consumará [...]ò (BOSI, 2013, p.442), como nas obras **A luz do subsolo, O desconhecido, Dias perdidos e Crônica da casa assassinada**.

Nesse ãmundo absurdoò, de ãlmas angustiadasò, jogadas entre o apelo místico e a atração materialista, brotam manifestações surrealistas, decerto à revelia do autor. Não raro, a fusão entre a realidade e o sonho deixa ver como a realidade se exprime simbolicamente no reino dos sonhos. (MOISÉS, apud RODRIGUES, 2000, p.271).

Autores como Lygia Fagundes Telles, J. J. Veiga e Dalton Trevisan são reconhecidos pelo uso de elementos fantásticos em suas obras, mas é recorrente certa imprecisão teórica para mencionar tais composições, pois diferentes composições são consideradas fantásticas.

Assim, a imprecisão da nomenclatura para classificar as composições pode ser um dos fatores que contribuíram para o esquecimento de narrativas fantásticas em nossa história literária, haja vista que o termo utilizado sem precisão conceitual, dificulta a percepção das particularidades; outro problema é caracterizar o fantástico como oposição ao sistema realista-naturalista.

Como exemplo, podemos observar as antologias de contos fantásticos brasileiros, **O conto fantástico**, de 1959, organizado por Jeronimo Monteiro; **Maravilhas do conto fantástico**, de 1960, organizada por Fernando Correia da Silva e José Paulo Paes, **Obras primas do conto fantástico**, de 1961, organizada por Jacob Pentead, traz cinco narrativas nacionais; **Páginas de sombras: contos fantásticos brasileiros**, de 2003, organizada por Braulio Tavares e **O fantástico brasileiro: contos esquecidos**, de 2011, organizada por Maria Cristina Batalha. Vale salientar que as antologias de Monteiro (1959), Tavares (2003) e Batalha (2011) são compostas por contos nacionais.

A leitura dos prefácios das antologias mencionadas é útil visto que apresenta um quadro geral do que se entende por literatura fantástica no Brasil. É importante ressaltar que há um número grande de estudos acadêmicos sobre esse tipo de literatura, com foco

em obras e em autores pontuais, o que não permite uma visão macroscópica desse tipo de literatura.

A antologia organizada por Monteiro (1959) consta com vinte e oito textos considerados fantásticos, dois quais dezanove apresentam o tema gótico - com as características descritas por Lovecraft (2007): noite tenebrosas, cemitérios, esqueletos, redutos solitários, entre outros. A maioria dos contos foi escrita no século XIX e na primeira metade do século XX, como *Assombramento*, de Afonso Arinos; *Paulo*, de Graciliano Ramos; *A Rita do Vigário*, de Viriato Correa.

O estudioso (MONTEIRO, 1959, p.1) menciona que grande parte dos textos dessa vertente lidos no país são traduções de autores ingleses, em que o imaginário e os elementos sobrenaturais rompem com a realidade, provocando instabilidade e incerteza. Nossa cultura, ao contrário de outras com assombrações e castelos, é composta por lendas, superstições e crendices que deveriam se manifestar vivamente em nossa literatura, porque nosso acervo de elementos sobrenaturais é mais vasto, comparado aos americanos: *Enquanto colhíamos o material para esta antologia, pensávamos que os autores nacionais podiam dedicar um pouco do seu tempo a este gênero, tão do gosto popular. Por que não o farão?* (MONTEIRO, 1959, p.2).

Jacob Penteadado (1961) verifica a presença de elementos fantásticos nas obras de Coelho Neto e Cornélio Pires, mas atribui tal presença à crença religiosa de ambos. Elogia o conto de Gastão Cruels, *O espelho*, em que a irrupção do sobrenatural surge a partir do cotidiano, isto é, com a compra de um espelho em um leilão de antiguidades e eventos dignos de calafrios ocorrem. Todavia, admite que *nas antologias dos contos fantásticos, os brasileiros primam pela ausência.* (PENTEADO, 1961, p.2).

A edição consta de vinte e cinco contos, sendo apenas cinco nacionais, a saber: *O espelho*, de Gastão Cruels; *Delírio*, de Afonso Schmidt; *Uma noite sinistra*, de Afonso Arinos; *A ficha nº 20.003*, de Viriato Correa e *Bugio Moqueado*, de Monteiro Lobato.

Existirá um fantástico brasileiro? Depende. (TAVARES, 2003, p.8). A partir dessa sentença, o estudioso desenvolve suas reflexões acerca dessa vertente literária em nosso meio. Um tipo de narrativa, segundo ele, que parece corresponder ao temperamento patriótico são as histórias sobre o *brasileiro mítico*. São estruturas muito próximas da mitologia e da literatura oral, sobre personagens excepcionais que representam o brasileiro típico, que durante a jornada passa por experiências sobrenaturais, como ocorre em **Macunaíma**, de Mário de Andrade, publicado em 1928;

Manuscrito holandês ou a peleja do caboclo mitavaí contra o monstro macobeba, de 1960, de Cavalcante Proença; **As pelejas de Ojuara**, de Nei Leandro de Castro, de 1986. ãEm todas estas obras, não existe propriamente uma intenção dos autores em fazer com que o leitor fique em dúvida sobre a veracidade ou não dos fatos narrados, aspecto que Todorov e outros críticos acham essencial ao fantástico.ò (TAVARES, 2003, p.9).

Nem sempre os autores refletem deliberadamente sobre o país. O sertão na obra de Guimarães Rosa não se restringe ao espaço nacional, mas a um sertão maior, representando, por exemplo, o embate entre o bem e o mal, Deus e o Diabo, em um ambiente mítico.

Tavares (2003, p.11) discute um subtema do fantástico, o qual denomina ãeixo do malò, ou seja, são as histórias de horror em que ocorre a materialização do mal, como nos contos ãO satanás de iglawaburgò, de Adelpho Monjardin; ãA podridão vivaò, de Amâncio Sobral; ãÍblisò, de Heloisa Seixas; ãLuvibórixò, de Carlos Emílio Corrêa Lima; ãA gargalhadaò, de Orígenas Lessa, todos presentes na referida obra.

Contudo, alerta que não devemos ã[...] fazer uma equação apressada entre o horror e o fantástico, porque, por mais que apareçam juntos, por conveniência narrativa, são dois modos diferentes de ver.ò (TAVARES, 2003, p.12).

O estudioso ressalta que a antologia é incompleta e reflete seus gostos, por isso, optou por não utilizar expressões como ãos melhores contosò ou algo similar. Ao terminar suas reflexões procura responder ao questionamento do início do prefácio:

Por que não existe uma literatura fantástica florescente no Brasil? Vai ver que a razão é uma categoria recente em nossa história. Ainda estamos tentando domesticar o realismo, e cultivar o fantástico não é prioridade por enquanto. Nossa literatura, vista em conjunto, pretende enxergar o Brasil, imaginar o Brasil, extrair de nossas experiências contraditórias uma imagem plausível do Brasil. Não creio que o realismo seja a única estratégia narrativa capaz de se desincumbir desta tarefa, mas reconheço que a literatura fantástica dá a muitas pessoas a sensação de nos afastar do mundo (que nos exige respostas imediatas a problemas urgentes) para nos puxar de volta a uma zona crepuscular onde somos dominados por forças além da razão. (TAVARES, 2003, p.18).

A coletânea de Ana Cristina Batalha, **O fantástico brasileiro**: contos esquecidos, de 2011, apresenta composições representativas da literatura fantástica no Brasil, no sentido *stricto* da produção. A escolha das narrativas não se dá pela eleição dos melhores contos, por esse motivo não estão presentes contos de Álvares de

Azevedo, Murilo Rubião e J. J. Veiga, mas pelos contos e autores esquecidos pelas antologias e pela crítica.

Batalha (2011, p.10) delimita as composições entre as primeiras décadas do século XIX até meados do século XX. Segundo a estudiosa, após o advento das obras rotuladas como pertencentes ao *ñrealismo mágicoò*, na ficção latino-americana de língua hispânica, o interesse pela literatura fantástica brasileira aumentou; além disso, diz o que entende por fantástico no país:

[...] estudar a literatura brasileira pelo viés do fantástico é resgatar em nossa literatura o valor de uma linguagem que tem como matéria prima o mundo do devaneio, da fragmentação de um duplo, das lembranças infantis, dos sonhos, dos vertiginosos universos das imagens que povoam o imaginário da fantasia, fazendo de tudo isso matéria literária que se assume deliberadamente como ficção. Ao trazermos à tona estes textos esquecidos da crítica e do público, pensamos dar visibilidade, no espaço da linguagem construído por esses textos [...] (BATALHA, 2011, p.12).

De forma breve, Batalha (2011, p.13) discute a imprecisão da palavra *fantástico* ao longo dos séculos. O termo no sentido amplo sempre existiu em diversas manifestações literárias, visto que, os estudos literários, muitas vezes, tomam o termo de forma indiscriminada. No século XVIII, é possível perceber dois problemas quanto à terminologia: as diferentes concepções filosóficas que atribuíram a ele sentidos diversos e as traduções que tiveram nas línguas europeias.

Em francês, italiano e espanhol, por exemplo, a palavra *ñfantasiãò*, corresponde de modo geral ao sentido alemão, hegeliano e romântico, que designava a faculdade mais alta e criativa. Enquanto isso, *ñimaginaçãoò* ã do alemão *Einbildungskraft* - remete à faculdade de menor entidade, ou seja, aquela que desenvolve uma atividade puramente combinatório. Já em inglês, dá-se exatamente o contrário [...] (BATALHA, 2011, p.13).

Por fim, a autora (2011, p.18) comenta os labirintos que compõem o fantástico, pois a flutuação teórica e as fronteiras entre teorias impossibilitam um conceito único e excludente para a modalidade. A solução proposta é a utilização do termo no plural: *fantásticos*. A pluralidade de manifestações de *fantásticos* está ligada a outras formas: grotesco, macabro, gótico, alegórico, metafísico, fantástico mágico, fantástico surreal, etc, de acordo com o predomínio de um destes aspectos: horror, terror, espaço do sonho, melancolia, trágico ou grotesco.

A partir das reflexões de diversos estudiosos e dos prefaciadores das antologias citadas, é evidente que a noção de literatura fantástica no país é difusa, indo ao encontro da terminologia utilizada por Batalha (2011) "fantásticos", devido à pluralidade de manifestações. As antologias mencionadas unem narrativas fantásticas, estranhas, de ficção científica e de horror, porque consideram a temática metaempírica como direcionamento, isto é, a ocorrência de um acontecimento que transgride as leis do mundo real; assim, é evidente que o termo deve ser empregado em sentido *lato*.

No século XXI, autores contemporâneos escrevem narrativas que pertencem à modalidade, como Amílcar Bettega Barbosa, Rubens Figueiredo, Flávio Carneiro, Augusta Faro e Bráulio Tavares, evocando temas caros ao fantástico como o duplo e a metamorfose.

Independentemente do enquadramento teórico, notamos que diversas narrativas brasileiras – reconhecidas pela crítica e pela historiografia ou esquecidas – ultrapassam as fronteiras do mundo real e entram no mundo do sobrenatural e da incerteza e a sua produção sempre foi esparsa e deixada em segundo plano diante de outras vertentes literárias.

REFERÊNCIAS

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. **Obra crítica**. Rio de Janeiro: MEC/Casa Rui Barbosa, 1963. v.3. p.199-210.

ARRIGUCCI, JUNIOR, Davi. Minas, assombros e anedotas: os contos fantásticos de Murilo Rubião. In: _____. **Enigma e comentário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.141-165.

BATALHA, Maria Cristina (Org). Introdução. In: _____. **O fantástico brasileiro: contos esquecidos**. Rio de Janeiro: Caetés, 2011. p.9-19.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 49ªed. São Paulo: Cultrix, 2013.

FUENTES, Carlos. O milagre de Machado de Assis. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 01 out. 2000. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/inde01102000.htm>. Acesso em: 19/08/2017.

LIMA, Luiz Costa. Documento e nacionalidade no Brasil. In: _____. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. p.200-220.

LINHARES, Temístocles. **22 diálogos sobre o conto brasileiro atual**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

LOPES, Hélio. Literatura fantástica no Brasil. In:_____. **Letras de Minas e outros ensaios**. São Paulo: Edusp, 1997. p.265-278.

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural em literatura**. Tradução Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1977. v.2. p.375-376.

MONTEIRO, Jerônimo (Org.). Prefácio. In:_____. **O conto fantástico**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959. p.1-2.

PENTEADO, Jacob (Org.). Introdução. In:_____. **Obras primas do conto fantástico**. São Paulo: Martins, 1961. p.1-5.

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

RODRIGUES, Milton Hermes. **Ficção fantástica no Brasil: do Romantismo ao Modernismo**. 319f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) ï Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho ï Faculdade de Ciências e Letras, Campus Assis, 2000.

TAVARES, Braulio (Org.). Nas periferias do real ou o fantástico e seus arredores. In:_____. **Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p.7-17.

XAVIER, Elodia. **O conto brasileiro e sua trajetória**. Rio de Janeiro: Padrão, 1987.

UMA CASA E MÚLTIPLOS UNIVERSOS: O ESPAÇO EM *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*, DE MILTON HATOUM

MANOELLE GABRIELLE GUERRA (M - Capes)

manuhguerra@gmail.com

Prof.^a Dr.^a Juliana Santini (Or.)

FCLAr/UNESP

Resumo: Este trabalho tem por objetivo discutir a composição do espaço no romance **Relato de um certo Oriente**, publicado em 1989. A hipótese que fundamenta essa discussão é a de que a figura da casa condensa, no interior da narrativa, diversos núcleos espaciais que se relacionam intrinsecamente com as personagens, contribuindo na composição de suas identidades. Emilie, a matriarca, ocupa espaço central no romance, delimitando os jogos de poder que se desenvolvem no interior da morada, e sua ausência esvazia o espaço de todo sentido, denotando a existência de uma ligação profunda entre o sujeito e o espaço por ele determinado como lar.

Palavras-chaves: Espaço; Memória; Milton Hatoum.

Publicado em 1989, **Relato de um certo Oriente** conduz o leitor pela história de uma família de ascendência libanesa que veio para o Brasil durante as primeiras décadas do século XX. Emilie, personagem central, é mãe de quatro filhos: Hakim, o primogênito, Samara Délia, a joia rara do pai, e outros dois que não são nomeados; outras duas crianças são adotadas pelo casal e, desconhecendo sua própria história, crescem no seio dessa família.

A narrativa se inicia por meio da voz de uma dessas crianças, uma mulher cujo nome não é dado conhecer, que retorna para Manaus, cidade da infância, em busca de respostas e de uma identidade. O reencontro com a mãe adotiva, motivo primeiro de sua viagem, torna-se inalcançável ao ser entrecortado pela morte da matriarca, colocando a procura pelo passado à mercê dos parentes restantes, principalmente de Hakim, o filho a quem todos os segredos foram revelados.

O movimento narrativo proposto por Milton Hatoum em seu primeiro romance retoma a proposta das narrativas orais, de ouvir os mais velhos e mais sábios a relatarem histórias do passado. Modelado a partir de cinco diferentes vozes, o romance estrutura-se de forma semelhante a uma boneca russa, contendo uma narrativa encaixada no interior da outra; a filha adotiva é a narradora principal e, embora pouco tenha a dizer, é ela quem organiza as demais histórias, submetendo-as à sua própria voz como forma de construir um relato uniforme.

O ato de narrar é, para esses narradores, a única maneira que restou de preservar o passado da família e, em última instância, a figura de Emilie. As lembranças, atreladas ao espaço ocupado por esse clã, contribuem na reconstrução de uma identidade coletiva pautada na recriação de um universo árabe em meio à Manaus, contrapondo tradições e hábitos presentes no interior da casa àqueles que se enveredam pelas ruas da cidade.

Nota-se que a narrativa retoma, a partir dos relatos, a vinda do patriarca para o Brasil, logo nas primeiras décadas de migração libanesa; a Primeira Guerra Mundial e a Guerra do Líbano contribuíram para que o contingente de imigrantes se multiplicasse ao longo desses anos iniciais. A busca por um novo lar mescla-se às saudades da terra natal, e o processo de estabelecimento em um país diverso pauta-se, então, na conciliação do espaço em que se está com aquele no qual habita seu íntimo.

Desse modo, é possível perceber que o procedimento efetivado pelos personagens de Emilie e do patriarca, ao casarem-se, recai exatamente nessa tentativa de adequar a casa ao universo ao qual ambos pertencem. Observa-se uma profusão de elementos que retomam a cultura árabe que se somam aos costumes mantidos pela família. Por conseguinte, destaca-se na narrativa o espaço da casa para além de sua estrutura, considerando sua aparência e organização interna, pois os objetos que comporta tornam-se, segundo Müller (2010, p. 81), *ñexpressões da vida e de seu término*.

Para Gaston Bachelard (1993), a casa é um cosmos, a primeira morada de todo o ser e o espaço no qual ele sempre se sentirá acolhido. Ela lhe permite sonhar com a certeza de estar seguro, e é nela que o homem aprende a morar e se constituir como sujeito, adquirindo as primeiras vivências em meio à sociedade. A casa nos aloja de corpo e alma:

Não somente nossas lembranças como também nossos esquecimentos estão *ñalojados*. Nosso inconsciente está *ñalojado*. Nossa alma é uma morada. E, lembrando-nos das *ñcasas*, dos *ñaposentos*, aprendemos a *ñmorar* em nós mesmos. Já podemos ver que as imagens da casa caminham nos dois sentidos: estão em nós tanto quanto estamos nelas. (BACHELARD, 1993, p. 20)

A casa, além de ser parte integrante do homem, é a detentora de uma parcela significativa de suas lembranças. O retorno a esse espaço primordial se configura, para a narradora, como uma forma de reviver o passado, de acertar suas contas com ele, e desvendar os segredos de toda uma existência. A perspectiva do reencontro, porém, é aplacada pela morte não somente da matriarca como também desse imaginário que se

transmuta em ruínas, como o são ãtodas as casas que se almeja inutilmente reconstruir com as lembranças que vêm da infância, como o lugar de onde sempre estamos deslocados e que sempre tentamos recuperarò (CURY, 2007, p. 84).

Chegando a Manaus, já à noite, a narradora dirige-se, primeiramente, à casa de sua mãe biológica, localizada a poucas quadras do sobrado. Ao decidir-se por não chamar ninguém e procurar um local no próprio jardim onde pudesse repousar, é possível entrever um desconforto por parte da personagem, que não se sente pertencente àquela casa.

Há um conflito estabelecido entre ela e a mãe, figura ausente em seu passado. A gruta vegetal em que a personagem se aloja para descansar retoma a figura do útero materno e simboliza a falta que pontua sua identidade e que não pode ser suprida nem mesmo com o afeto de Emilie. A relação entre mãe e filha é deficitária e sua fragilidade evidencia-se pelo afastamento compulsório dessa narradora com relação a tudo que possa remeter à mulher que a abandonou no passado. Determinadas passagens mostram que ela relembra ter visto a mãe apenas uma vez durante a infância, e essa voz distante jamais havia pronunciado seu nome.

Ao adentrar essa primeira casa, o sentimento que se instaura é de nostalgia, mas esta não diz respeito àquilo que a personagem observa nesse ambiente, uma vez que ele é desprovido de significados para ela. As cores e odores que estimulam seus sentidos fazem referência a outro espaço, aquele que ela realmente chama de lar e no qual habitam suas lembranças: ãA atmosfera da casa estava impregnada de um aroma forte que logo me fez reconhecer a cor, a consistência, a forma e o sabor das frutas que arrancávamos das árvores que circundavam o pátio da outra casa.ò (HATOUM, 2008, p. 7-8).

A casa, nessa passagem, sofre uma duplicação que se reafirma por meio dos objetos presentes na sala. Os tapetes de Kasher e Isfahan, os vasos e cristais são elementos que adornam ambas as residências, contribuindo para um processo de transmutação do ambiente por meio da cultura árabe. É como se a casa da mãe buscasse assumir a forma da morada da matriarca, uma recriação do mesmo mundo, o qual, porém, só possui significado para a filha quando atrelado à figura de Emilie.

O espelhamento desses espaços e sua subsequente diferenciação por meio dos sentimentos da narradora reafirmam a proposição de Maurice Halbwachs (2006) quando este diz que há um vínculo que une sujeitos e lugares por meio memória. Isso ocorre devidos às marcas que o homem imprime a partir de sua vivência; desde a simples

disposição de objetos até mesmo as ações efetivadas por seus ocupantes, tudo se converte em afetos que se acumulam ao longo dos anos, revestindo os lugares com memórias:

Cada aspecto, cada detalhe desse lugar tem um sentido que só é inteligível para os membros do grupo, porque todas as partes do espaço que ele ocupou correspondem a tantos outros aspectos diferentes da estrutura e da vida de sua sociedade, pelo menos o que nele havia de mais estável. (HALBWACHS, 2006, p. 160)

Não há memória coletiva que não esteja ligada a um domínio espacial, e a revisitação da casa da infância é uma forma de reavivar todo um passado que permaneceu guardado no interior das personagens, principalmente no tocante à narradora e Hakim. Este, ao conduzir seu relato, destaca o modo como as duas moradas da família se caracterizavam por meio de elementos culturais e submetiam seus moradores à experiência de um universo único.

A Parisiense foi a primeira residência destacada por ele, e nela estão alojadas as lembranças de sua infância. O primogênito conta que foi por meio de diversas incursões aos recônditos dessa casa-loja que Emilie ensinou-lhe o árabe. A língua dos pais constitui, nesse momento, a base para a fundação de um universo singular; a partir dela Hakim percebe que é um sujeito cindido entre duas nacionalidades e passa a compreender melhor a contraposição existente entre a vida no interior da loja e aquela que se desenrola do lado de fora das portas, pelas ruas da cidade.

Juntamente com a religião, a língua é um elemento determinante da identidade e, no romance, é parte essencial na arquitetura de toda a memória referente à Emilie. Para a matriarca, o árabe representa seu espaço primordial e em decorrência disso é que sua torrente de emoções se manifesta pela troca do idioma, abandonando completamente o português. A língua materna, e não a madrasta, é o lugar de retorno para aquela que há muito está longe do verdadeiro lar: *For memory and language are places both of sameness and otherness, dwelling and travelling. Here, Language is the site of return, the warm fabric of a memory, and the insistent call from afar, back home* (MINH-HA, apud ROBERTSON et al., 1998, p. 10)

O acesso à vida íntima da mãe ocorre por meio do aprendizado do árabe. Ao tornar-se o único filho capaz de se comunicar com os pais em sua língua materna, Hakim assume também o posto de confidente da matriarca. O idioma lhe possibilita, ainda, acessar todo o passado de Emilie que permanece escondido dos demais,

interligado à posses físicas que remontam um passado distante. Um dos primeiros objetos destacados no relato do primogênito é um grande relógio negro, o qual foi sua fonte de curiosidade durante a infância.

Mantido por Emilie a contragosto do patriarca, a grande caixa preta com o pêndulo que parece possuir a simples função de marcar as horas ñestá em descompasso com as vidas das personagensò (WELLS, 2007, p. 65) e possui um tempo particular. O relógio representa uma confluência temporal e espacial demarcadas por Trípoli e Manaus. O primeiro é o espaço de origem no qual o coração dessa mulher está verdadeiramente ancorado, e o segundo demarca seu destino e a conclusão de sua vida. O ato de guardar este objeto denota a nostalgia alimentada ao longo dos anos e o desejo de reaver a terra natal. Ao permanecer escondido em um armário, o relógio retroalimentou sua função e se tornou, segundo Arce (2007, p. 223), um ñdepósito da experiência humanaò, um receptáculo que guarda o passado:

O relógio parado guarda em seu interior suas posses mais íntimas e misteriosas, velhas cartas e jóias que têm significado apenas para ela. O papel do relógio escondido pode sugerir a natureza subjetiva e atemporal da memória; que esta corre imediatamente a qualquer momento, e a passagem do tempo não pode apagá-la. Os ponteiros dos segundos e minutos continuam a mudar, refletindo o movimento sempre progressivo do tempo e a impossibilidade de estagnação. Entretanto, o relógio parado é empregado como o guardião da memória, refletindo a incapacidade que esses ponteiros constantemente em movimento têm de apagar o que se passou. A memória, diferentemente do relógio, não pode ser detida ou destruída. (ARCE, 2007, p. 223)

O hábito da matriarca e as cartas da amiga Virginie Boulad permaneceram por anos alojadas no interior do relógio, como lembranças de momentos felizes a serem eternizados. Assim, o uso de tal artefato como depósito da memória ironiza sua função primordial, que é a medida da passagem do tempo, uma vez que tudo aquilo que contém em sua caixa é marcado pela fixidez, pelo propósito de eternizar-se por meio da memória.

A mudança de casa, demarcada por Hakim, inaugura um novo na vida de Emilie, que passa a dispor o relógio em uma das paredes da nova morada, mesmo a contragosto de seus convivas. O filho destaca a passagem em que a mãe leva o relógio sozinha pelas ruas, pelas quais ele a segue de perto, vigiando. Na loja, o objeto era mantido em um quarto ao qual apenas ela tinha acesso, e no qual se fechava por longas horas depois das

lições de árabe que dava ao menino. Ao mudarem-se para o sobrado, o misterioso cômodo deixa de existir.

É interessante notar a criação dessas ilhas, espaços diminutos que vão além de sua função essencial de cômodos para alcançarem o patamar de microuniversos. Tornam-se pequenas moradas, diminutos cofres que condensam vidas em segredos, existências que foram apagadas ou mesmo apartadas da vivência familiar atual. NôA Parisiense havia o quarto atulhado de objetos nos quais as tardes de sábado se esvaíam para essa mulher carregada de memórias; no sobrado um novo quarto, com uma finalidade mais feroz, é montado e selado.

Samara Délia, única filha do casal, ao descobrir-se grávida, passa a viver seus dias em um gradual enclausuramento, deixando de sair de casa até o momento em que não lhe é permitido sair nem mesmo do próprio quarto:

Viveu cinco meses confinada, solitária, próxima demais àquele alguém invisível, à outra vida ainda flácida, duplamente escondida. Só Emilie entrava no quarto para visitá-la, como se aquele espaço velado fosse um lugar perigoso, o antro do contágio, e da proliferação da peste. E, na noite em que nasceu Soraya, a casa toda permaneceu alheia aos gemidos, ao movimento das amigas que Emilie convocara para auxiliá-la no manejo de bacia e parches, entre vozes que rezavam. (HATOUM, 2008, p. 94-95)

A casa torna-se, então, espaço de exclusão. Barreiras imaginárias são criadas para alijar essa mulher e, ao invés de expulsarem-na da construção, a confinam em seu interior, isolam-na em um mundo no qual apenas Emilie e a nova vida que cresce em seu ventre fazem-lhe companhia. Aos olhos dos demais moradores o quarto permanecia aquilo que se observava de fora: um cômodo lacrado. O silêncio e a indiferença marcam a falta cometida pela filha ao engravidar e, enquanto o correr dos dias parece insignificante do outro lado da porta, no quarto a vida se expande sem saber que é indesejada e muito menos que veio ao mundo já posta à margem de sua família:

Durante semanas e meses, ninguém passou diante da porta do quarto, e o pequeno mundo de reclusão continuou a existir, vigiado, lúgubre, a vida crescendo em segredo, em surdina: um aquário opaco e sem luz dentro da casa, onde nenhum ruído ou gemido, nenhuma extravagância de sons denunciasses a presença dos dois corpos, como se mãe e filha tivessem renunciado a tudo, à espera da absolvição e do reconhecimento. (HATOUM, 2008, p. 95)

Soraya Ângela cresce em confinamento e, quando ganha acesso à casa, tem início um novo conflito demarcado pela descoberta de sua surdez. Das paredes do

quarto ao jardim, a liberdade adquirida pela menina a ensina novas formas de ler o mundo; a conquista de novos espaços se dá por meio de seu corpo, ferramenta que lhe permite sentir. Nesse momento, o espaço da natureza é eleito como aquele no qual ela pode travar conhecimentos e compreender melhor sua condição.

Hakim relata o fascínio da criança pelas estátuas que circundam a fonte, entre as quais ela escolhe uma para ser seu espelho. O anjo de pedra mergulha Soraya em um jogo silencioso, uma comunicação feita à base do olhar, por meio do insistente toque da pequena criatura com a mão fria que roçava sua cabeça. Horas escorrem a fio enquanto a menina, deitada imóvel, observa a imobilidade da pedra.

Esquecida de tudo, deitada sobre o solo de ardósia, ela mirava detidamente um dos anjos de pedra. [...] Das quatro esculturas idênticas ela elegera uma só, e o seu fascínio concentrava-se ali, na extremidade do corpo tingido de açafrão, nos dedos separados de uma mão espalmada entre a cabeça da criança e a da escultura. Desde o dia em que ela conseguiu ficar de pé, a cabeça passou a roçar a mão da estátua: os dedos de pedra bem próximos aos olhos, ao olhar hipnotizado do corpo plantado sozinho no quadriculado vermelho do piso. Sozinha, mas sem abandono, ela repetia a quietude da pedra, talvez procurando no anonimato da matéria esculpida um nome qualquer; não um nome morto, antes um nome esquecido ou perdido, incrustado em algum recanto da estátua. (HATOUM, 2008, p. 97)

O jardim, ambiente aberto que perpassa vários momentos da narrativa, é delimitado, a princípio, como o lugar destinado às crianças. Lá Soraya conhece a narradora e juntas brincam entre as árvores e animais, passando o dia em meio à natureza. Reside aí uma simbologia relacionada ao imaginário árabe pois, segundo Chevalier e Gheerbrant (1986), a casa árabe possui um jardim, normalmente em seu centro, aberto apenas para o céu, figurando uma comunicação direta com Deus. Além disso, esse espaço seria uma representação terrena do Paraíso, ponto inicial da criação e fim último do homem.

A versão presente no sobrado não se coloca ao centro da morada, mas atende de forma plena à essa proposta de recriação do Éden, com suas árvores frutíferas e vida animal em abundância, reforçando os jardins orientais nos quais é possível entrever uma pequena amostra de todos os elementos vivos que habitam a terra. Assim também o é, com exceção da fonte, o jardim que o patriarca recria para a filha nos fundos d'A Parisiense, morada final da moça ao ser expulsa de casa pelos irmãos após a morte da filha.

A passagem do dia à noite denota uma transformação nesse ambiente externo. Com o cair da tarde, o jardim deixa de pertencer às crianças para alojar os adultos em suas secretas confraternizações. Desde a infância Hakim observa com curiosidade essas reuniões das quais participam apenas os imigrantes árabes, e nas quais a troca para o idioma materno contribui para um processo de exclusão dos demais.

Tais festas reafirmam o movimento de recriação do universo árabe abordado no romance, pois se configuram como elementos perpetuadores da cultura. O jogo de gamão, as baforadas de narguilé e os goles de áraque são uma preparação para o rito final que se caracteriza pelo sacrifício dos animais e a ceia. Emilie se encarregava do preparo das carnes, enquanto Anastácia Socorro, a empregada, ajudava com o feitiço dos folheados e massas. Em uma cesta, frutas nativas se misturavam àquelas que só existiam do outro lado do oceano e que possuíam o sabor do lar. A comilança prendia a atenção do primogênito, que a tudo observava maravilhado de seu esconderijo:

No centro de um pátio iluminado pelo sol equatorial, homens e mulheres repetiam o hábito gastronômico milenar de comer com as mãos o fígado cru de carneiro. Não era a um ritual bárbaro ou ao sacrifício de um animal que eu assistia do quarto dos pais, mas sim a uma novidade assombrosa, a uma festa exótica que tanto contrastava com o ritual habitual da casa.

Havia extravagância e prazer nos gestos para saciar a bulimia. Na entrega deliberada às carnes do animal, contrariando a assepsia do dia a dia, as mãos levavam à boca um pedaço de fígado fresco, e o pão circulava de mão em mão, despedaçado por dedos lambuzados de azeite e zatar. (HATOUM, 2008, p. 52)

Victor Segalen (apud HATOUM, 1993 p. 165), ao discutir o exotismo, observa o sob a perspectiva da infância, e afirma: «Para a criança, o exotismo e o mundo exterior nascem ao mesmo tempo: ela assimila a sensação do alheio no seu próprio espaço e vive intensamente no vasto mundo constituído por sua casa». Ao descobrir esses hábitos diversos, juntamente com a língua dos pais, Hakim passa a compreender a existência de uma herança cultural da qual faz parte e aprende a enxergar seu lugar no mundo e no interior da família de forma diferenciada.

O processo de construção identitária desse filho é pautado pela cisão, uma vez que ele não é propriamente libanês, posto que nasceu no Brasil, mas também não é somente brasileiro. Ao conviver com um idioma no interior da casa e outro nas ruas, ele aprende que habita dois mundos distintos, separados por um muro. E assim o é também

para outras personagens estrangeiras que moram em Manaus e frequentam o sobrado da família.

As festas de Natal, ao contrário dos encontros secretos, eram abertas aos amigos do clã, e representam um ponto em desacordo entre o casal, uma vez que esta é uma comemoração religiosa que destoa das crenças do patriarca. O sobrado, e antes dele A Parisiense, torna-se, nesses momentos, um espaço de união e acolhimento para essas pessoas que também se encontram na condição de imigrantes.

A busca constante pela adequação à nova terra reúne esses sujeitos distintos sob o signo do pertencimento, regido pela constante busca por um novo lar no qual sintam-se confortáveis. O sobrado, nesse sentido, funda, sobreposto à recriação da terra natal, um espaço outro, caracterizado pela segurança e compreensão do outro em sua condição de exilado.

A manutenção das tradições e hábitos contribui para a atenuação desse sentimento de expatriação, tão comum aos imigrantes. A partida, por mais que se configure como uma escolha do homem, é também, em certa medida, uma expulsão, uma vez que é motivada por diversos fatores desde a necessidade de buscar uma vida melhor até o desejo de desbravamento do mundo geralmente relacionado à inadequação ao espaço de origem. Assim, os pequenos gestos e objetos que são dispostos pelas novas moradas iniciam movimentos de adaptação e ditam as dinâmicas desses núcleos familiares no que concerne à passagem para uma nova vida (ou a recriação de uma antiga).

A organização da casa como cosmos parte de pequenas evidências diárias, ações que ditam formas de morar e conviver com o outro. Halbwachs (2006) destaca a importância de observar essas minúcias, pois elas constituem parte essencial do movimento de demarcação do espaço pelo sujeito. O cotidiano familiar delimita a morada, e seus hábitos e gestos expõem à comunidade o papel desempenhado por esse grupo no interior das dinâmicas sociais.

A casa, no romance, ganha notoriedade, e as ações que nela se encerram evidenciam a identidade coletiva dessa família, destacando-a dentro da sociedade manauara. Em última instância, pode-se dizer que é a história de Emilie que está sendo contada, e que a casa é espaço privilegiado nos relatos por condensar essa figura em sua essência. O sobrado seria, portanto, uma representação da matriarca, soberana desse reino que permanece em pé somente até o momento de seu falecimento; o desequilíbrio causado por sua partida transforma a casa em ruínas.

Na manhã de sexta-feira, a casa é encontrada imóvel, como espelho do corpo desfalecido da matriarca. Ao menor sinal de sua agonia, os animais do pátio silenciam seus movimentos e colocam-se em vigília, dando início à uma suspensão da vida que atinge a todos:

O pânico e a aflição diante da morte, a casa varrida por um vendaval, um tremor de terra no coração da família, não se sabe a quem recorrer nesta manhã que parece fora do tempo, nesta casa em ruínas, às avessas, e onde as preces se misturam com as confissões de culpa, como se as palavras sagradas tivessem o poder de banir a ausência, o vazio deixado pela morte. (HATOUM, 2008, p. 124)

A permanência da atmosfera lúgubre sinaliza a partida de Emilie, e alimenta o esfacelamento da casa, que se estorna um espaço desconfortável até para seus próprios moradores. A figura da matriarca se expande e ocupa todos os espaços da narrativa, submetendo-os às suas ordens e desmandos; a proteção por ela conferida aos filhos atrela-se à proteção que é própria da casa como tradução física do cuidado materno, unindo-as uma vez mais. Sua presença como personagem central se reforça a partir do momento em que a narradora principal e Hakim alinham suas vidas mediante à presença dessa mãe, compreendendo que o universo do qual fizeram parte era pautado por sua existência.

A casa, em **Relato de um certo Oriente**, condensa a genealogia das personagens e alinhava diferentes mundos por meio da existência dessa grande mãe. Os momentos de cólera e os risos compartilhados demarcam esse espaço por meio da memória, permanecendo eternizados no tempo e fundando uma identidade coletiva pautada na recriação de um Oriente distante.

REFERÊNCIAS

ARCE, B. C. Tempo, sentidos e paisagens: os trabalhos da memória em dois romances de Milton Hatoum. In: CRISTO, M. L. P. (org.) **Arquitetura da memória**: Ensaios sobre os romances *Dois irmãos*, *Relato de um certo Oriente* e *Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2007. p. 219-237

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993. 242 p.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Diccionario de los símbolos**. Tradução de Manuel Silvar e Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Herder, 1986. 1107 p.

CURY, M. Z. F. Entre o rio e o cedro: imigração e memória. In: CRISTO, M. L. P. (org.) **Arquitetura da memória**: Ensaio sobre os romances *Dois irmãos*, *Relato de um certo Oriente* e *Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2007. p. 82-97

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006. 224 p.

HATOUM, M. **Relato de um certo Oriente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 148 p.

_____. Passagem para um certo Oriente. **Remate de males**, Campinas, v. 13, p. 165-168, 1993.

MÜLLER, F. **Ecos do Oriente**: o relato de viagem na literatura brasileira contemporânea. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2010. 223 p.

ROBERTSON, G. et al. (editors). **Traveler's tales**: narratives of home and displacement. Londres: Routledge, 1998.

WELLS, S. O improvável sucessor de Nassar: a genealogia alternativa de Milton Hatoum. In: CRISTO, M. L. P. (org.) **Arquitetura da memória**: Ensaio sobre os romances *Dois irmãos*, *Relato de um certo Oriente* e *Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2007. p. 60-78

REFLEXÕES SOBRE A MEMÓRIA EM MUJERES QUE CAMINHAN SOBRE HIELO

MARCELO MACIEL CERIGIOLI (D)

marcelocerigioli@hotmail.com

Prof.^a Dr.^a María Dolores Aybar Ramírez
FCLAr/UNESP

Resumo: Na Espanha está ocorrendo na última década um movimento de resgate das memórias individuais e coletivas do século passado, a partir das discussões geradas pelo projeto de lei da memória histórica. Esse movimento se reflete também na ficção produzida na atualidade no país. No Estado policialesco e extremamente repressor da ditadura franquista, as pessoas praticamente não tinham direitos. No caso das mulheres, menos ainda. Observando isso e buscando conhecer melhor a literatura contemporânea que trata desse período, observamos que não só as personagens femininas se destacam, mas também as escritoras que passaram a narrar esse contexto. Muitas autoras foram testemunhas desse momento histórico na infância, ou, no caso das que nasceram depois, são filhas ou netas de mulheres que viveram na pele a repressão, principalmente as nascidas em famílias que estavam do lado dos que perderam a guerra ou simpatizavam de alguma forma com a esquerda. Este artigo busca refletir sobre a questão da memória no romance espanhol *Mujeres que caminan sobre hielo*, de Gloria Ruiz. Para tanto, baseia-se nos estudos de Maurice Halbwachs, Jacques Le Goff, Paul Ricoeur, Pierre Nora e Santo Agostinho. No romance estudado, publicado em 2014, a autora dá voz aos vencidos da Guerra Civil, em sua luta para sobreviverem nessa sociedade asfixiante. Sob a perspectiva feminina, o livro apresenta os dramas e os desafios das protagonistas, Julia, Maru e Eve amigas inseparáveis num vilarejo na Espanha nesse período de ditadura. O presente dessas heroínas é muito afetado pelo passado, tanto em relação aos seus familiares como também em relação à História da Espanha. Nessa obra, as personagens estão em constante diálogo com seu passado. Assim, a memória é crucial para a construção desse romance, como um eixo, no qual os lugares da memória são importantes para as personagens poderem manter vivas as recordações sobre o passado, criando a sua identidade. Além disso, podemos constatar que se uma personagem se lembra de alguma coisa é porque alguém disse algo, ou porque um lugar ou um objeto está associado a algo significativo da sua trajetória, demonstrando que a memória é construída de forma coletiva nesse romance.

Palavras-chaves: Memória; História; Literatura Espanhola.

INTRODUÇÃO

O tema da memória tem sido muito estudado nos últimos anos na literatura espanhola, desencadeado pelo momento de resgate das memórias individuais e coletivas do século XX pela ficção produzida na atualidade no país.

O presente trabalho busca refletir a questão da memória no romance espanhol *Mujeres que caminan sobre hielo* (2014), de Gloria Ruiz. Para tanto, utilizaremos como

referencial teórico Le Goff (1990) e Santo Agostinho (1980) para a questão da memória; Pierre Nora (1993) para os lugares de memória; Maurice Halbwachs (1990) para a memória coletiva e Paul Ricoeur (2003; 2012) para memória e esquecimento.

A seguir será apresentada uma breve contextualização da Espanha do século XX e do objeto de investigação; na sequência, serão apresentando os conceitos importantes de memória que serão utilizados para a presente investigação e ao final, a aplicação das teorias estudadas nas reflexões sobre o romance espanhol *Mujeres que caminan sobre hielo*.

A ESPANHA DO SÉCULO XX

De 1936 a 1939 a Espanha enfrentou uma terrível guerra civil, com batalhas sangrentas por todo o país: vizinhos lutando contra vizinhos e pessoas comuns usando armas improvisadas para enfrentar o exército. De acordo com Romero Salvadó (2008, p. 7), este não foi principalmente um conflito local, uma tentativa brutal de resolver, por meios militares, um grande número de questões sociais e políticas que dividiram os espanhóis por várias gerações.

Com o endurecimento da guerra, ocorreram fugas em massa pelas estradas em direção à França. Sobre eles os aviões lançavam bombas. Muitos dos que conseguiram sobreviver da guerra por terra, dos ataques aéreos e atravessaram a fronteira, foram recolhidos em campos de concentração franceses. Ao final, o país estava arrasado e as famílias separadas por mortes ou por exílios de vários de seus membros, como explica Romero Salvadó (2008, p. 135): "Post-Bellum, os vencedores liderados pelo general Franco perpetuaram a atmosfera da Guerra Civil, desfrutaram do espólio da vitória e passaram a reescrever a história. A outra metade do país enfrentaria décadas de exílio, repressão e silêncio".

Seguiram-se 36 anos de regime ditatorial, no qual o Estado, a igreja e setores conservadores da sociedade exerceram uma grande repressão que estabelecia as obrigações, os direitos e os deveres do cidadão no âmbito público e privado. O casamento, o ensino e o comportamento familiar voltaram a ser controlados pela igreja, o divórcio não era permitido e as mulheres não eram bem vistas quando trabalhavam fora de casa.

Bastava uma denúncia de um vizinho que não gostasse de alguém ou julgasse algum comportamento suspeito já era motivo para a detenção do denunciado. A volta da

democracia e a abertura política ocorreram a partir de 1975, mas as marcas profundas dessa ditadura deixaram um silêncio profundo na sociedade até o final do século XX.

Nos últimos anos, com o debate sobre o projeto de lei da memória histórica, aprovado em 2008, surgiu o interesse crescente por esse tema, o que se refletiu no mercado editorial com a publicação de inúmeros livros, principalmente ficções, sobre a memória recente do país, retratando a Guerra Civil Espanhola e a ditadura século XX.

Nesse Estado policialesco e extremamente repressor, as pessoas não tinham quase direitos, menos ainda no caso das mulheres. Observando isso e buscando conhecer melhor a literatura contemporânea que trata desse período, observamos que não só as personagens femininas se destacam, mas também as escritoras que passaram a narrar esse contexto.

Muitas autoras foram testemunhas desse contexto na infância, ou, no caso das que nasceram depois, são filhas ou netas de mulheres que viveram na pele essa repressão, principalmente se nasceram em famílias que estavam do lado dos que perderam a guerra ou simpatizavam de alguma forma com a esquerda.

Ninguém melhor do que essas mulheres, testemunhas diretas e indiretas da ditadura para expressar as memórias individuais e coletivas do período pós-guerra do ponto de vista feminino e no caso de Gloria Ruiz, que nasceu em 1942, viveu a infância, a adolescência e parte da vida adulta, até 1975, nessa sociedade.

Em *Mujeres que caminan sobre hielo*, publicado em 2014, a autora dá voz aos vencidos da Guerra Civil, em sua luta para sobreviver nessa sociedade asfixiante. Sob a perspectiva feminina, o livro apresenta os dramas e os desafios das três protagonistas, Julia, Maru e Eve, três amigas inseparáveis num vilarejo ao norte da Espanha nesse período de ditadura. O presente dessas heroínas é muito afetado pelo passado, principalmente de seus familiares e da História da Espanha. Nessa obra as personagens, principalmente Julia e Maru, estão em constante diálogo com suas memórias.

Vejamos a seguir os estudos sobre a memória.

MEMÓRIA

Começamos os estudos sobre esse tema a partir da definição de Santo Agostinho:

O grande espetáculo da memória é sinuosidades secretas e inefáveis, onde tudo entra pelas portas respectivas e se aloja sem confusão é

recebe todas estas impressões para as recordar e revistar quando for necessário. Todavia, não são os próprios objetos que entram, mas as suas imagens das coisas sensíveis, sempre prestes a oferecer-se ao pensamento que as recorda (SANTO AGOSTINHO, 1980, p. 216).

Santo Agostinho se refere à memória como o imenso ñpalácio da memória:

Tudo isto realizo no imenso palácio da memória. Aí estão presentes o céu, a terra e o mar com todos os pormenores que neles pude perceber pelos sentidos, exceto os que já esqueci. E lá que me encontro a mim mesmo, e escondo as ações que fiz, o seu tempo, lugar e até os sentimentos que me dominavam ao praticá-las. É lá que estão também todos os conhecimentos que recordo, aprendidos ou pela experiência própria ou pela crença no testemunho de outrem (SANTO AGOSTINHO, 1980, p. 217).

Para Halbwachs (1990, p. 71) ña lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestadores do presente e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada.

Halbwachs (1990), afirma que a memória é construída de forma coletiva. Assim, a gente se lembra de algo porque alguém nos aponta algo que nos faz lembrar ou nos dá pistas que nos ajudam a recompor o quebra-cabeça do que aconteceu.

Desta forma, ñninguém pode lembrar-se efetivamente, senão da sociedade, pela presença ou a evocação e, portanto, pela assistência dos outros ou de suas obras (HALBWACHS, 1990, p. 23). ñCertamente, se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a dos outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior (HALBWACHS, 1990, p. 25).

Para o autor de *A Memória Coletiva*, ños acontecimentos de nossa vida que estão sempre mais presentes são também os mais gravados na memória dos grupos mais chegados a nós. Assim, os fatos e as noções que temos mais facilidade em lembrar são do domínio comum (HALBWACHS, 1990, p. 49).

Para Le Goff (1990, p. 409), ña evolução das sociedades na segunda metade do século XX clarifica a importância do papel que a memória coletiva desempenha. Segundo o autor, ña memória coletiva faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das sociedades em vias de desenvolvimento, das classes dominantes e das classes dominadas, lutando todas pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção (LE GOFF, 1990, p. 410).

Atualmente se estuda tanto sobre a memória. Por que será? Nora (1993, p. 7) afirma que ñfala-se tanto de memória porque ela não existe mais. Como não temos mais memória, ño sentimento de continuidade torna-se residual aos locais. Há locais de memória porque não há mais meios de memória (NORA, 1993, p. 7).

Isso ocorre porque, segundo o autor, há a ñaceleração da história. Para além da metáfora, é preciso ter a noção do que a expressão significa: uma oscilação cada vez mais rápida de um passado definitivamente morto, a percepção global de qualquer coisa como desaparecida ã uma ruptura de equilíbrio (NORA, 1993, p. 7). Segundo Nora,

Memória, história: longe de sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e o esquecimento, inconsciente, de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente, a história, uma representação do passado (NORA, 1993, p. 7).

Para lembrarmos, temos que criar esses lugares de memória, que ñnascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais (NORA, 1993, p. 13). Segundo Nora (1993, p. 12), ñOs lugares de memória são, antes de tudo, restos. Assim,

À medida que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em não se sabe que tribunal da história (NORA, 1993, p. 15).

De acordo com o autor, ño fim da história-memória multiplicou as memórias particulares que reclamam sua própria história (Nora, 1993, p. 17), realidade que se reflete também na ficção.

Na Espanha, especificamente, a busca pelo resgate dessa história dos anos de chumbo e repressão contribuiu para que experiências e memórias particulares ou testemunhos indiretos inspirassem e produzissem muitas obras ficcionais.

A autora de *Mujeres que caminan sobre hielo*, em seu lançamento em 2014, dedicou o livro a uma grande amiga, falecida no ano anterior. Essa obra é uma narrativa sobre a amizade, de eternas amigas que fazem parte dos vencidos, sofrendo com as

distâncias e com as perdas, mas lutando para resgatar as suas memórias e suas identidades para serem felizes, como poderemos ver a seguir.

O ROMANCE

Mujeres que caminan sobre hielo tem como eixo a memória, da ausência, do passado e do presente, da dor da perda e das separações e já em seu primeiro parágrafo abre com a cena de Julia afirmando que, por não querer esquecer, revê diariamente fotos e álbuns, demonstrando uma espécie de crise de identidade, já que em muitas ocasiões se perde nas recordações a ponto de não saber que ela é:

Porque no quiero olvidar repaso a diario fotos, muchas en álbumes, muchísimas amontonadas, todas con anotaciones en el reverso. No sólo porque no quiero olvidar, también porque en muchas ocasiones me pierdo en los recuerdos y me siento a punto de no saber quién soy; claro que saberlo no me alivia gran cosa pero es preferible el sufrimiento a la amnesia, que entre estos dos ando tantas y tantas veces. (RUIZ, 2014, p. 7)

Esse discurso inicial já dá o tom do romance, do dialogar com o passado para não esquecê-lo, ao mesmo tempo em que questiona a sua própria identidade no presente, a partir de sua história.

Para Halbwachs (1990), desde o momento em que nós e as testemunhas fazemos parte de um mesmo grupo e pensamos em comum sob alguns aspectos ñpermanecemos em contato com esse grupo, e continuamos capazes de nos identificar com ele e de confundir nosso passado com o seuò (HALBWACHS, 1990, p. 28).

Desta forma, Julia ao reconstituir o grupo familiar ao qual pertence, ela também busca reconstituir a sua identidade. E não é só Julia que faz isso, Maru e Fidel também buscaram o seu passado, Tito busca o passado de Eve, assim, podem saber de onde vieram e entender quem são e para onde irão.

Além disso, a afirmação de Julia de que mesmo que não alivie, que é preferível o sofrimento à amnésia, ela nos remete a Ricoeur: ñGraças ao trabalho de memória, completado pelo de luto, cada um de nós tem o dever de não esquecer, mas de dizer o passado, de um modo pacífico, sem cólera, por muito doloroso que sejaò. (RICOEUR, 2003).

Lucena (2011), baseando-se na teoria de Ricoeur sobre o esquecimento, afirma que este ñse equipara ao envelhecimento e à morte como fatos irremediáveis, e por isso deplorados. Nesse ponto de vista, ao esquecimento é atribuído o apagamento dos

rostros, o esquecimento definido que ameaça a vida e a memória, e, por isso, uma disfunção (LUCENA, 2011, p. 95).

Para Ricoeur (2003), a memória se define como uma luta contra o esquecimento, assim, surge a ideia da memória como um dever. Segundo Ricoeur (2003), se Freud introduz a noção de trabalho da memória, completamos isso com o trabalho de luto, assim, sugere que unamos a noção de dever de memória, que é uma noção moral, às de trabalho de memória e trabalho de luto, que são noções puramente psicológicas. Dessa forma, o dever da memória é o dever de não esquecer, pois aquilo que a noção de rasto e esquecimento têm em comum é a noção de apagamento, de destruição.

Por outro lado, o esquecimento tem igualmente um polo ativo ligado ao processo de rememoração, que seria essa busca para reencontrar as memórias perdidas, que, embora tornadas, indisponíveis, não estão realmente desaparecidas. As recordações são narrativas e estas são necessariamente seletivas. Se nós somos incapazes de nos lembrar de tudo, somos mais incapazes ainda de tudo narrar (RICOEUR, 2003).

A memória faz parte das protagonistas Julia e Maru, além de além de personagens próximos, que frequentemente se lembram do passado, de seus familiares, de sua infância, ou seja, lembram-se dos atos mais importantes do que viveram ou procuram conhecer o passado de pessoas próximas que influencie na construção de suas identidades. Assim, Julia se recorda de sua família:

[...] ¿Cómo, en un país donde las libertades no existían? El lejano recuerdo de otro régimen, recuerdo aprendido en libros secretos que guardaba escondidos, en cuya legislación contemplaba el divorcio y otras cuestiones que también le interesaron. Sus padres y el hermano estaban muy lejos, más recuerdos republicanos, ella, enferma cuando huyeron, quedó al cuidado de una mujer del pueblo que, pasado un primer tiempo, recibía puntual ayuda económica de aquella familia que, poco a poco, se iba quedando sin rostros en la memoria de Julia. (RUIZ, 2014, p. 24).

Pouco depois, Fidel recorda de como conheceu Evaristo em Londres:

[é] Cuando la tía abandonó la habitación Fidel cerró los ojos, milagroso le parecía poder estar allí, en una cama tan mullida y con todas las atenciones que necesitaba; su vida pasada en aquellos más de ocho años se le antojaba muy lejana, tanto pensó en todo aquel tiempo que hubo momentos en que le pareció una pesadilla, algo que no había ocurrido. (RUIZ, 2014, p. 43)

Así los conoció Fidel, reunidos en una tertulia que celebraban semanalmente en un pub destartado que evidenciaba un pasado más

glorioso, viejas mesas lacadas recuerdos del pasado colonial [é]
(RUIZ, 2014, p. 44).

Maru também evoca o passado ao se lembrar de seu antigo noivo:

Maru apenas recuerda el rostro de aquel novio suyo con el que estuvo a punto de casarse, evoca lo muy enamorada que estaba, por él hubiese hecho todo pero en ese todo no estaban los tres críos y piensa que de haber estado casada no le hubiera permitido acoger a los sobrinos. (RUIZ, 2014, p. 77)

A memória não é evocada apenas de forma espontânea, por uma simples lembrança. Muitas vezes existe alguém, algum lugar ou algum objeto que evoca esse passado. Nesse processo, as fotos possuem um papel desencadeador muito importante, pois o romance começa com a cena de Julia no ritual diário de ver fotos, com anotações no verso, para recordar. As fotos funcionam para Julia como um testemunho gráfico: ñEntre las fotos que fue guardando mi madre, que era ella muy aficionada al testimonio gráfico, me encuentro en una cantidad ruborosa, en muchas sola, en muchísimas acompañada de mi hermanoò (RUIZ, 2014, p. 7).

Na casa de Maru seguem os espíritos dos pais que estão presentes no ambiente e na memória, evocados também a partir de fotografias:

En la casa sigue el espíritu de unos padres amorosos que cuando desaparecieron sumieron a las hermanas en honda desesperación, un dolor que domeñaron trabajando y recordando las palabras de ellos, conversaciones y dichos que perduran en su memoria, que no morirán más que con ellas. (RUIZ, 2014, p. 12)

As fotos então fazem que Maru sinta a companhia dos falecidos pais:

Desde la alacena sus padres, en una foto de juventud la miraban, ella pasa y les hace un gesto como diciendo ya estoy en casa. Coral y su marido, con vestidos nupciales también la observan, ella les saca la lengua. Otras fotos comenzaron a posarse sobre la alacena. (RUIZ, 2014, p. 14).

Maru fala com essas fotografias, como se seus parentes estivessem vivos:

Fue una época de continua recordación de sus padres que la miraban desde las fotografías impidiendo ningún desmayo.

--Sigue, Maru, puedes hacerlo y debes hacerlo, ¿cuándo abandonamos a nadie?

La voz de su padre sonaba en la soledad de su cuarto:

--Recuerda al hijo de Nino, estuvo con nosotros cuando erais muy pequeñasé (RUIZ, 2014, p. 77)

Maru tiene una memoria vaga sobre Nino, recuerda que anualmente recibían carta suyaé (RUIZ, 2014, p. 78).

Y marchando por los recuerdos, y por haber hablado de niños, recuerda Maru a Clarita, aquella niña tan delicada y hermosa que siempre iba a la escuela sola hasta que Coral le planteó a Maru la necesidad de decirle que fuese con ellasé (RUIZ, 2014, p. 78-79).

Ecléa Bosi afirma que:

Na realidade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Com essa frase, adensa-se e enriquece-se o que até então parecia bastante simples: a percepção como o mero resultado de uma interação de ambiente com o sistema nervoso. Um outro dado entra no jogo perceptivo: a lembrança que impregna as representações [é] Aos dados imediatos e presentes dos nossos sentidos nós misturamos milhares de pormenores da nossa experiência passada. Quase sempre essas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais retemos então apenas algumas indicações, meros sinais destinados a evocar antigas imagens (BOSI, 2004, p. 46)

Assim, a partir dos estudos de Bergson, Bosi (2004, p. 46-47) diz que começa-se a atribuir à memória uma função decisiva no processo psicológico total: a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo atual das representações. Esses dois atos, percepção e lembrança, se penetram sempre, trocam sempre alguma coisa de suas substancias por um fenômeno de endosmose (BOSI, 2004, p. 48)

As pessoas próximas a Maru, quando morrem, passam a viver numa espécie de outra dimensão, viram retratos na casa dela, com os quais continua convivendo e conversando. Quando Eve falece, também se transforma em um retrato na casa de Maru, ganhando vida e passando a fazer parte desse grupo familiar (social):

--Ya lo ves, no soy la tonta más tonta y ambas se giraron para mirar una foto de Eve que Maru había entronizado entre los retratos de sus padres y el de Coral y su marido. (RUIZ, 2014, p. 94)

Além de fotografias, as roupas também podem evocar o passado. Quando Martín se veste com vestimentas antigas do baú de Casimira, esta o reprova, alegando que essas peças são suas recordações, ou seja, associação à memória:

--Cómo te has atrevido a resolver en mis baúles?

--Abuela, siempre lo he hecho y nunca me has reñido.

--Y no te riño, pero debes saber, que ya lo sabes pero te lo repito, que es ahí donde guardo ropas que, en su momento, tuvieron importancia, son mis recuerdos, Martín.

--Y los míos ¿ dijo Camila--, Aixa lleva mi vestido de novia. (RUIZ, 2014, p. 109)

Nos episódios acima podemos dizer que existem diversos lugares da memória. Para Julia e Maru seus lugares de memória são as fotografias de seus familiares, além da casa de Eve, que servia para se lembrar de como era conviver com Eve, para Casimira eram as roupas do baú, para Camila o seu quarto e seus objetos preservados na casa de sua irmã.

Não só objetos como roupas e fotografias evocam a memória das personagens. O processo de evocação também ocorre a partir da presença ou interferência de outras pessoas, o que se encaixa no conceito de memória de Halbwachs.

Se lembrarmos, é porque os outros, a situação presente, nos fazem lembrar: nossas lembranças nos vem quando nossos pais, nossos amigos, ou outros homens, nos provocam (BOSI, 2004, p. 54-55)

Maru e Eve chegam para relembrar a Julia de que Fidel está de volta, ou seja, as memórias de Julia sobre Fidel reacendem após as amigas terem dado notícias sobre sua volta, mais um exemplo de memória de Halbwachs, no caso, memória individual desencadeada pela interação do grupo social:

--supongo que ya sabes la noticia del regreso de Fidel pero yo os traigo más nuevas (é)

--¿Qué queréis de mí? Resulta que sois vosotras las que me anunciáis el suceso y ahora me miráis instándome a hablar. (RUIZ, 2014, p. 9)

Bergson afirma também [é] que é do presente que parte o chamado ao qual a lembrança responde (BOSI, 2004, p. 48). Vemos isso de forma clara na seguinte situação: após a morte de Eve, suas amigas Julia e Maru iam levar margaridas à casa da falecida quando encontram Fidel e Tito. Na casa de Eve a presença dos amigos e seus objetos fazem com que Tito recorde a sua falecida amada:

--Ahora entraremos todos ¿ dijo Maru--, no tomar café en casa de Eve es como no respetarla.

Entraron y se acomodaron alrededor de la mesa mientras Julia se encargaba de hacer el café; la conversación giró en torno a la amiga desaparecida.

--Era tan especial que no sé cómo enfocaré mi vida en medio del gran vacío que dejó, no tuve ni el consuelo de darle un enterramiento como ella quería, la llevaron de mi lado sin dejarme opinar, le conté que íbamos a casarnos, se lo dije a la madre, el padre no quiso ni saludarme [é] (RUIZ, 2014, p. 106)

Assim, ño testemunho é, num sentido, uma extensão da memória, tomada na sua fase narrativa (RICOEUR, 2003). Halbwachs (1990) também explica que quanto mais gente se lembra de algo mais completo será o mapa do acontecido.

A menor alteração do ambiente atinge a qualidade íntima da memória. Por essa via, Halbwachs amarra a memória da pessoa à memória do grupo; e esta última â esfera maior da tradição, que é a memória coletiva de cada sociedade. (BOSI, 2004, p. 55)

A visita à família de Eve fez com que Tito também recordasse de Eve a partir do testemunho dos familiares, aumentando a memória que tinha sobre ela, absorvendo, incorporando a memória dos parentes sobre Eve:

Les contó Tito de sus entrevistas con la madre de Eve y sus hermanos a los que, como ella le había dicho, pudo conocer y disfrutar; aunque fuese en medio de los recuerdos que los tres le traían de su novia; se parecían a ella, cada uno tenía un algo de aquella indescifrable criatura que le enamoró [é] A través de la madre y los hermanos conoció episodios inéditos de ella y su amor creció dese la certidumbre de saber que iba perteneciendo al pasado[...] (RUIZ, 2014, p. 113).

[é] al reencontrarse con la familia de Eve los ojos le resplandecían, había recuperado algo que era suyo, puede que un poquito de la inocencia del niño que empezaba a pintar y en cuyos dibujos el descampado, anónimo y solo, aparecía con inquietante asiduidad. (RUIZ, 2014, p. 114).

Segundo Bosi (2004, p. 54). , ña memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referencia peculiares a esse indivíduo.

Antes disso, a convivência com Eve também fez com que Tito também recordasse seu próprio passado e superasse um momento traumático de infância:

Eve le había abierto las compuertas de aquel embalse de imágenes y aromas que fluían en derredor suyo con sólo mirar una casa, un descampado, un patinete; podía evocar el tiempo pasado donde no todo había sido terrible, también tuvo su cupo de niñez, de juegos y

fantasías. Ante los ojos de Tito fueron pasando los amigos de su infancia, el patio de escuela y su revuelo consiguiente durante los recreos, el día que perdió en el juego de canicas y se quedó con la bolsa vacía (RUIZ, 2014, p. 116)

A menor alteração do ambiente atinge a qualidade íntima da memória. Por essa via, Halbwachs amarra a memória da pessoa à memória do grupo; e esta última à esfera maior da tradição, que é a memória coletiva de cada sociedade. (BOSI, 2004, p. 55).

O retorno ao ambiente familiar, de sua irmã e de seu filho faz com que Camila recorde o momento que conheceu o seu marido (p. 102-103). O seu antigo quarto, seus objetos e seus cadernos fazem com que Camila siga recordando de sua juventude:

Hasta esto has guardado, Casimira.

Y sigue mirando mientras sus manos se tornan avariciosas y quieren abrazar todo aquello que fue su juventud. (RUIZ, 2014, p. 103)

Enquanto isso, Julia e Maru mantiveram o lar da Eve intacto. As amigas sempre visitavam a casa, tiravam o pó, abriam as janelas, faziam café e conviviam como se nada tivesse mudado no ambiente, tentando perpetuar o tempo e o espaço numa espécie de eterno presente, cristalizado.

Segundo Halbwachs,

[...] a morte, que põe um fim à vida fisiológica, não interrompe bruscamente a corrente dos pensamentos, de modo que eles se desenvolvem no interior do círculo daquele cujo corpo desapareceu. Algum tempo depois ainda nós o imaginamos como se ainda vivesse, ele permanece engajado à vida quotidiana, imaginamos o que ele diria e faria em tais circunstâncias. É depois da morte de alguém dos seus se fixa com maior força sobre sua pessoa. (HALBWACHS, 1990, p. 74).

No entanto, mesmo conta a vontade das amigas, o tempo passou, a prova disso é a ausência de Eve:

Cuando iban a la casa de Eve las sobrecogía el silencio de aquellos muros, abrían puertas y ventanas y dejaban que todo se inundase de luz, como a ella le gustaba; quitaban el polvo de los muebles y regaban las macetas; Julia ponía la cafetera y Maru disponía mantelitos y tazas, allí juntas y degustando el café la ausencia de Eve se imponía aún más. (RUIZ, 2014, p.95)

Sobre essa tentativa de reprodução do passado, podemos citar Ecléa Bosi:

A memória teria uma função prática de limitar a indeterminação (do pensamento e da ação) e de levar o sujeito a reproduzir formas de comportamento que já deram certo. Mais uma vez: a percepção concreta precisa valer-se do passado que de algum modo se conservou; a memória é essa reserva crescente a cada instante e que dispõe de totalidade da nossa experiência adquirida (BOSI, 2004, p. 47).

Segundo Nora, (1993, p. 9), "A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente, a história, uma representação do passado". Esse elo no eterno presente é o que objetivam Julia e Maru em relação a Eve na conservação da casa da falecida amiga e no rituais de manter os hábitos de manutenção, limpeza e convivência em sua residência, mesmo querendo superar o fato de que ela está morta.

Nessas evocações do passado, podemos dizer que há diversas imagens-lembranças, tanto por parte de Julia, Maru, Fidel, Camila e Casimira. No entanto, nesses episódios em que Julia e Maru visitam a casa da falecida Eve podemos dizer que se trata de memória-hábito (BOSI, 2004, p. 49). As protagonistas tentam repetir os hábitos que possuíam junto com Eve ou que viam Eve fazer uso, tentando manter um eterno presente, mas não obtém tanto êxito, já que não é a mesma coisa, não há o que preencha esse vazio, essa ausência, mas a repetição e a memória permitem que continuem vivendo, mesmo que de forma dolorosa.

A partir da memória, podemos dizer que há também nesse romance também a questão do reconhecimento. Um exemplo ocorre no episódio no qual Julia reconhece Camila:

--Te he reconocido, a pesar del tiempo transcurrido, yo te miraba pasear desde la ventana de mi habitación, me gustaban los trajes que llevabas, quería que Casimira vistiese así.

--Lo recuerdo muy bien, me decías que me pusiera elegante como mi hermana [é] (RUIZ, 2014, p. 101)

Santo Agostinho (1980) explica que se alguém reconhece alguma coisa, é porque isso fazia parte de sua memória, ou seja, se eu reconheço algo é porque isso já estava em mim de alguma forma.

Além disso, segundo Ricoeur (2003): Desde Platão e Aristóteles, falamos da memória não só em termos de presença/ausência, mas também em termos de lembrança, de rememoração, aquilo que chamavam *anamnesis*. E quando essa busca termina, falamos de reconhecimento.

Ainda sobre reconhecimento,

Uma imagem me acode ao espírito; e digo em meu coração: é ele sim, é ela sim. Reconheço-o, reconheço-a. Esse reconhecimento pode assumir diferentes formas. Ele já se produz no decorrer da percepção [é] Nesse caso, o reconhecimento ajusta --- ajunta --- o reaparecer ao aparecer por meio do desaparecer [é] (RICOEUR, 2012, p. 437):

Para Ricoeur (2003), o reconhecimento é uma espécie de pequeno milagre:

Nenhuma outra experiência se dá a este ponto a certeza da presença real da ausência do passado. Ainda que não estando mais lá, o passado é reconhecido como tendo estado. [é] não temos nada melhor do que a memória para nos assegurar de que alguma coisa se passou realmente antes que declarássemos lembrar-nos dela (RICOEUR, 2003).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na história da Espanha do século XX, muitas famílias tiveram que conviver com essas perdas de pessoas muito próximas. E essa luta do resgate da memória, de seu passado serve para buscarem as suas origens, entender o seu passado e formarem as suas identidades e conseguir seguir vivendo, mesmo com a ausência de pessoas importantes e queridas. Como afirma Julia, por mais dolorido que seja, é preferível conhecer o seu passado.

Na presente investigação, analisamos o romance *Mujeres que caminan sobre el hielo* a partir de teorias sobre a memória e podemos concluir que a memória é crucial para a construção desse romance, como um eixo, no qual os lugares da memória foram importantes para as personagens poderem manter viva a sua memória sobre o passado, criando a sua identidade. Além disso, podemos constatar que realmente a memória é construída de forma coletiva nesse romance. Se alguém se lembrava de algo era porque alguém disse algo, ou porque um lugar ou um objeto estava associado a alguém e, portanto, desencadeava tal memória.

A pesar de serem três protagonistas, uma morreu em um atentado. Assim, apenas Eve não chega a apresentar a sua memória porque ela se transforma em memória para as demais. Sua função não é ter memória, e sim em ser a memória, em desencadear a perda, a ausência da pessoa próxima na vida das outras duas protagonistas, ou seja, a memória dolorida, que representa a mutilação na própria carne das famílias vencidas pela Guerra Civil Espanhola.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Trad. De J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. 2ª ed. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**. Lembrança de velhos. 12ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. de Bernardo Leitão [et al.] Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LUCENA, Sarah Catão. Funes, o arquivista da memória i Reflexões sobre memória e esquecimento na contemporaneidade. **Baleia na Rede**. Vol 1, nº. 8. Ano VIII. Dez. 2011. Marília.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**. A problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. *Projeto Historia*. São Paulo (10) dez. 1993, p. 7-28.

RICOEUR, Paul. **Memória, história, esquecimento**. Proferimento apresentado na Conferência Internacional ãHaunting Memories? History in Europe after Authoritarianism, realizada em 8 de março de 2003, em Budapeste, Hungria. Traduzido do inglês no âmbito da Unidade de Investigação ãLinguagem, Interpretação e Filosofia da Universidade de Coimbra. Disponível em:<http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_hist_oria>. Acesso em: 02 de fev. 2017.

RICOEUR, Paul. **Memória, história, esquecimento**. Trad. de Alain François [et al.]. Campinas: Unicamp, 2012.

ROMERO SALVADÓ, Francisco. **A Guerra Civil Espanhola**. Trad: Bárbara Duarte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008,

RUIZ, Gloria. **Mujeres que caminan sobre hielo**. Santander: El desvelo ediciones, 2014.

RUBEM FONSECA E O DESENVOLVIMENTO DO ROMANCE POLICIAL NO BRASIL

MURILO EDUARDO DOS REIS (M - Capes)

muriloreis86@gmail.com

Prof.^a Dr.^a Maria Célia de Moraes Leonel (Or.)

FCLAr/UNESP

Resumo: O trabalho resulta da intenção de verificar como se deu o desenvolvimento da vertente literária do romance policial no Brasil e os motivos que levam a obra de Rubem Fonseca a ser tida como um marco, no que diz respeito a esse tipo de narrativa no país. Para atingirmos nossos objetivos, é fundamental que comparemos o modo como o gênero se estabeleceu em terras brasileiras e nos Estados Unidos e na Europa. A forma básica desse tipo de literatura foi criada por Edgar Allan Poe nos contos que têm como protagonista C. A. Dupin, textos que devem ser tomados como base para refletir a respeito de questões que envolvem o gênero. Faz-se necessária uma breve incursão pelas modificações sofridas pela literatura policial desde a sua origem, tanto no que diz respeito aos temas que são compostos pelas categorias narrativas, sobretudo as personagens ali representadas, bem como o modo como tais elementos estruturais se relacionam para a construção do tema. O embasamento teórico é constituído por bibliografia que dá conta da literatura policial e sua evolução histórica, da mesma maneira que do estudo das categorias da narrativa. Com relação à produção fonssequiana, utilizamos a fortuna crítica do escritor, formada por ensaios que podem ser classificados como *gerais* e *específicos* ou *pontuais*, que abordam características da obra do autor. Examinamos, com base no romance **A grande arte** - publicado em 1983 - como o escritor se apropria de recursos peculiares ao romance policial. Outros textos de Rubem Fonseca também são trazidos à baila por conta da repetição de certas características de sua obra (principalmente entre os anos 1960 e 1980) ou pela retomada de algumas personagens (como Mandrake, detetive de **A grande arte**, outrora protagonista de contos). Dessa maneira, buscamos explicar o fato de tais romances terem se estabelecido como monumentos na planície da literatura policial brasileira e, conseqüentemente, alçado Rubem Fonseca como modelo a ser seguido por escritores como Patrícia Melo, Tony Bellotto, Jô Soares e Marçal Aquino.

Palavras-chaves: Rubem Fonseca; narrativa; romance policial.

Rubem Fonseca, já nos primeiros contos, apresenta elementos ligados ao romance policial, tanto nos temas de suas histórias, quanto na linguagem empregada.

Alfredo Bosi (2009, p. 466) observa que, vindo dos anos 60, o escritor demonstrou a força da narrativa policial nas páginas cruéis de livros como *O caso Morel* (1973) e *A grande arte* (1983). O crítico classifica a narrativa de Rubem Fonseca como ñbrutalistaò, pois o autor arranca a sua escrita das experiências da burguesia carioca com uma dicção rápida e compulsiva (BOSI, 1995, p. 18).

Ariovaldo José Vidal (2000, p. 75) destaca que, em contos como ñA força humanaò (1963) e ñA coleira do cãoò (1965), nota-se forte influência da literatura policial do escritor estadunidense Raymond Chandler. A característica dessa relação é a imagem precisa e, devido a tal rigor, acabou por se estender para toda a obra, tornando-

se marca registrada. O crítico (VIDAL, 2000, p. 82) também afirma que é justamente essa precisão que aproxima Rubem Fonseca da literatura norte-americana, representada por escritores de linguagem brutalista.

Segundo Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2003, p. 44), a opção do autor pelo romance policial reitera o ponto de vista que considera a violência como princípio básico do cotidiano urbano. Valores humanos diluídos, crime generalizado que se estende ao mundo dos negócios e detetives falíveis são alguns dos traços encontrados nos textos do autor.

Sandra Lúcia Reimão (1983, p. 8) ressalta que, para uma narrativa ser caracterizada como policial é necessário haver um crime e uma personagem disposta a desvendá-lo. A forma básica desse gênero foi criada por Edgar Allan Poe nos contos que têm como protagonista C. A. Dupin, textos estes que devem ser tomados como base para uma reflexão a respeito das questões que envolvem o gênero. Segundo a mesma estudiosa (REIMÃO, 1983, p. 11), o elemento que atua como força motriz dessa narrativa é o enigma, e a busca da solução é o que mantém a história em funcionamento até que ela seja encerrada e a trama tenha um fim.

Otto Maria Carpeaux (2016, p. 401) destaca que há uma vasta bibliografia sobre a origem desse tipo de narrativa, mas nenhum dos estudos é completamente satisfatório, pois os autores se limitam aos famosos contos de Poe. O crítico afirma que o americano Charles Brockden Brown, hoje totalmente esquecido, foi precursor de *Os assassinatos na Rua Morgue*. A inspiração de Brown foi o escritor romântico alemão E. T. A. Hoffmann, autor da novela policial **A senhorita de Scuderi**. Marcelo Backes (2011, p. 133) classifica-a como a primeira narrativa policial alemã, publicada, pela primeira vez, no ano de 1820, enquanto o primeiro conto policial de Poe, segundo P. D. James (2012, p. 35), foi lançado em 1841.

Sobre as questões que envolvem a novela de Hoffmann, Karin Volobuef (2011, p. 97) pontua que a história do autor alemão não seria exatamente um romance policial, pois, como dissemos, a narrativa de detetive só surgiria duas décadas mais tarde com o conto *Os assassinatos na Rua Morgue*. Volobuef (2011, p. 97) ainda destaca que tanto Hoffmann quanto Poe dão continuidade ao romance de mistério inglês sintetizado por Robert Alwyn. Segundo ela, o estudioso refere-se ao gênero como histórias que se iniciam com um acontecimento inusitado ou sobrenatural e que terminam com a dissolução do mistério. Essa estirpe de romances de mistério tem como descendentes a

literatura gótica (representada por autores como Horace Walpole e Anne Radcliffe) e a narrativa policial (adiantada por Hoffmann e totalmente ampliada por Poe).

Para Gisela Gorski (apud VOLOBUEF, 2011, p. 98), as características formais e temáticas não são os elementos que separam Hoffman e Poe. Segundo a pesquisadora, **A senhorita de Scuderi**, devido às condições históricas de sua composição, não seria a realização madura do romance policial, já que o escritor alemão apresenta uma crítica aos procedimentos judiciais em voga na época: uma polícia simpática a torturas e não à apuração de provas como etapa da investigação. De acordo com Gorski, diferentemente de Hoffman, Poe teve condições de basear-se em métodos da criminalística moderna e explorar metodologias de dedução racional para o desvendamento de crimes.

Ernest Mandel (1988, p. 42) oferece, ainda, uma alternativa referente à gênese da literatura policial ao afirmar que, em 1869, o francês Émile Gaboriau criou, na figura do inspetor Lecoq, um detetive que reúne as habilidades dedutivas de Dupin com a apurada investigação de pistas. Por isso, os franceses podem protestar dizendo que o romance policial originou-se em língua francesa e não em língua inglesa, pois Gaboriau foi o primeiro a inventar uma autêntica série de romances policiais. Entretanto, é a narrativa de Edgar Allan Poe que apresenta recursos que serviriam de modelo para as posteriores histórias de detetive.

Tzvetan Todorov (2013, p. 96-97) classifica essas primeiras histórias como romances de enigma. Sobre a sua estrutura, o teórico afirma que há duas histórias nas quais a narrativa se sustenta: a do crime e a do inquérito. A segunda história é frequentemente contada por um amigo do detetive (Watson, por exemplo, no caso de Sherlock Holmes) e, acima de tudo, seria a verdadeira história do livro, uma vez que evidencia como o narrador tomou conhecimento dela. Ainda de acordo com o autor búlgaro, o detetive mostra-se invulnerável, nunca sendo vítima de ferimentos.

Criada por Edgar Allan Poe, a figura do excêntrico protagonista que se encarrega de dissolver enigmas tornou-se modelo para personagens que vieram a seguir, como Sherlock Holmes, de Conan Doyle, e Hercule Poirot, de Agatha Christie.

O romance negro

Ernest Mandel (1988, p. 59) assinala que a evolução do romance policial acompanha a história do crime. As atividades criminosas amadureceram com a Lei Seca, nos Estados Unidos, expandindo-se das margens da burguesia para o interior de

todas as esferas sociais e empresariais. Sequestros e guerras entre quadrilhas saíram das páginas ficcionais dos livros para as notícias de jornal. O mesmo estudioso ressalta que, no período pós-depressão, houve um grande aumento no número de assaltos a bancos e assassinatos cometidos durante essas investidas. Com o avanço da quantidade de crimes, eles foram aprimorados, formando-se, assim, o crime organizado. A expansão das operações forçou os criminosos a realizarem investimento de capital em transporte, armas, assassinos de aluguel e subornos para a polícia e para os políticos. Segundo Mandel (1988, p. 62-63), o aprimoramento do crime organizado encerrou o romance policial ambientado em salas de visitas. Na opinião do autor, seria impossível imaginar o distinto Hercule Poirot lutando contra a máfia. Além disso, a tomada de consciência dos leitores a respeito das atividades criminosas tinha tornado improváveis os assassinatos ocorridos nesses recintos burgueses.

A partir daí, de acordo com Sandra Lúcia Reimão (1983, p. 51), há o surgimento de outro tipo de romance policial, criado a partir do estilo de Dashiell Hammet e Raymond Chandler. Ambos os autores escreveram em revistas como a *Black Mask*, publicação impressa em papel barato e de baixa qualidade, que inaugurou o conceito de *pulp magazine*²⁶. Foi esse periódico que popularizou o romance negro.

Mandel (1988, p. 63) compara o aumento de circulação dessas revistas com o crescimento do crime organizado. De acordo com o autor, a *Black Mask* (considerada o protótipo dessas publicações) foi fundada em 1920 por H. L. Mencken e George Jean Nathan, em uma tentativa de alavancar fundos para a cara e sofisticada revista *Smart Set*. Mandel (1988, p. 63) também destaca que o termo *roman noir* (tradução de ñromance negro para o francês) costuma ser vinculado à literatura pós-guerra das décadas de 1940 e 1950, iniciada por Marcel Duhamel, idealizador da *Série noire*. Na opinião do estudioso, a literatura *noir*, na verdade, surgiu na década de 1930 e se estabeleceu dentro da tradição principiada pela *Black Mask*.

De acordo com Boileau e Narcejac (1991, p. 58), o *roman noir* encontrou na América, terra de gângsteres representados em filmes como **Era uma vez na América** (1984), de Sergio Leone, ou **O poderoso chefão** (1972), de Francis Ford Coppola, o terreno que lhe convinha. Do xerife representante da lei ao inescrupuloso matador de aluguel, não faltaram, na tradição do Oeste, *rangers* que atiravam primeiro. E quando a cidade grande substituiu a pradaria, esses indivíduos prosperaram por meio de variados

²⁶ Segundo nota do tradutor de *Delícias do crime* (MENDEL, 1988, p. 122), são revistas impressas em papel ordinário e barato, produzido com polpa de madeira ñ daí a denominação *pulp magazines*.

tipos de extorsão (prostituição, tráfico de drogas e jogatinas) e da corrupção política porque perceberam como era fácil manipular eleitores com ameaça, chantagem e dinheiro. Assim, o poder pertence ao mais forte e, nesse caso, o gângster é o mais forte.

Segundo Reimão (1983, p. 52), nos primeiros volumes da **Série negra**, inaugurada em 1945, aparece um texto de Marcel Duhamel em que o autor alerta que aquele tipo de história não é para os amantes de Sherlock Holmes. Em **O romance policial**, Boileau e Narcejac (1991) transcrevem a introdução de Duhamel:

Que o leitor não prevenido desconfie: os volumes da *Série noire* não podem, sem perigo, ser postos em todas as mãos. O amador de enigmas à Sh. Holmes frequentemente não achará proveito neles. O otimismo sistemático também não. A imoralidade, em geral admitida nesse gênero de obras, unicamente para servir de contraste à moralidade convencional, aí está naturalmente tanto quanto os belos sentimentos, como a amoralidade simplesmente. O espírito é raramente conformista. Aí se veem policiais mais corrompidos que os malfeitores que perseguem. O detetive simpático nem sempre resolve o mistério. Às vezes, não há mistério. E algumas vezes, nem detetive. Mas então?... Então, restam ação, angústia, violência i em todas as suas formas e, mais particularmente, as mais infamantes i, sova e massacre... Há também amor i preferivelmente bestial i, paixão desordenada, ódio sem piedade; todos sentimentos que, numa sociedade civilizada, só se considera que têm curso muito excepcionalmente, mas que são aqui moeda corrente, e são às vezes expressos numa língua muito pouco acadêmica, mas em que sempre domina, rosa ou negro, o humor. (DUHAMEL apud BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 64).

Boileau e Narcejac (1991, p. 59) relatam que a revista *Black Mask* chegou a publicar novelas policiais de gênero clássico, mas evoluiu rapidamente para o *thriller* e o gênero *hard boiled*, isto é, brutal. Os autores explicam que o termo *thriller* é largamente utilizado para se referir a obras de suspense, tanto na literatura quanto no cinema. Dessa forma, afirmam que a narrativa ãde fazer medoò deve ser entendida de duas maneiras: há a chamada ãnarrativa de espantoò, cujo modelo remete ao velho romance *noir* (representado por obras como **Frankenstein**, de Mary Shelley), no qual a detecção não desempenha nenhuma função; e há o novo romance policial americano, em que não se procura causar espanto, mas pode fazer mal ao leitor pela crueza de certas cenas.

Todorov (2013, p. 98-99) diz que o romance negro suprime a primeira e dá vida à segunda história. Segundo o autor búlgaro, não se trata mais de um crime já acontecido, pois, artificialmente, a narração coincide com o tempo da ação relatada. Assim, ele nunca é narrado em forma de memória. O leitor não sabe se o detetive

chegará vivo ao final da história, uma vez que ele sempre arrisca a vida. Para o estudioso, esse tipo de expectativa era inconcebível no romance de enigma, uma vez que, nele, o detetive e o seu parceiro eram imunes à morte.

Boileau e Narcejac (1991, p. 65) afirmam que os autores da *Série noire* não variam o estilo e o conteúdo das narrativas: assalto à mão armada, rapto, rivalidade entre gangues e violência. Na escrita, nota-se o uso de gíria, que se tornou marca da linguagem da coleção, representada pelo estilo falado e pelo uso frequente da primeira pessoa. Os estudiosos ressaltam ainda que a série rompeu com a premissa do ñescrever bem e contribuiu para a criação de um estilo novo. Ernest Mandel (1988, p. 67) afirma que o estilo lento e relaxado de Agatha Christie, com gracejos elitistas e pseudoss sofisticados, é substituído por uma economia de recursos; diálogos diretos e pujantes passam a ter grande engenhosidade, atingindo, por vezes, traços de maestria.

Mandel (1988, p. 63-64) menciona Raymond Chandler, o qual, no ensaio *The simple art of murder*, assinala que essa mudança de característica do romance policial iniciou-se na obra de Dashiell Hammett, momento em que houve um abrupto rompimento com a sutileza do romance policial clássico, principalmente nos crimes cometidos por razões relacionadas à avareza ou à vingança. A corrupção presente nas classes mais altas da sociedade tornou-se, juntamente com a brutalidade, o tema central dessas histórias, compondo um reflexo da mudança dos valores burgueses oriundos da Primeira Guerra Mundial e do impulso dado pelo banditismo organizado.

Sandra Lúcia Reimão (1983, p. 54-55) expõe o cenário político-cultural da época dessa reviravolta narrativa: iminência da Segunda Guerra Mundial e do *crack* da Bolsa, em 1929, e ascensão da filosofia de Nietzsche e do existencialismo, criando oposição ao positivismo, corrente filosófica em voga durante a ascensão do romance de enigma.

P. D. James (2012, p. 74) escreve que, independentemente da forma de escrita adotada, dificilmente um escritor consegue se distanciar do contexto sociocultural de seu país. Quando o leitor vai de Chandler a Christie, vê sociedades e realidades totalmente diferentes.

Uma literatura de consumo

De acordo com Mandel (1988, p. 109-110), a verdadeira massificação do romance policial deu-se com a revolução do livro de capa mole. A produção em massa de brochuras e de livros de bolso alterou qualitativamente o campo da editoração e dos

leitores. Não há dúvida de que o romance policial foi responsável por uma grande proporção dessa produção. De 1945 até a década de 1980, ao menos dez milhões de romances policiais foram comercializados em todo o mundo.

Boileau e Narcejac (1991, p. 86) ressaltam que certos autores, como Agatha Christie, constituem por si sós um mercado. O ritmo de produção desses escritores é notável. É inevitável que, com o tempo, apareça certa saturação do mercado junto a um esfalfamento do gênero, já que há autores que produzem facilmente seis romances por ano, caracterizando uma necessidade de não ser esquecido pelo público que apenas recorre ao romance policial com o intuito de encontrar uma rápida distração. Assim, um romance policial lido é um romance morto. O leitor não voltará mais a ele.

A pergunta é: por quê? Que necessidade psicológica básica dessas milhões de pessoas é satisfeita pelos romances policiais? Para Mandel (1988, p. 112), uma das explicações seria que ler sobre a violência é uma maneira simples e inocente de ter prazer com ela, sugerindo a formação de dois processos: a escolarização em massa, que implica a alfabetização até os 14 ou 15 anos, e o abandono do exercício da violência pela aderência à brutalidade conhecida vicariamente, ou seja, os leitores realizam, através da imaginação, o que secretamente desejam fazer, mas nunca farão na vida real. Os cowboys do Velho Oeste americano não precisavam ler sobre tiroteios, já que eles mesmos os praticavam. O estudioso conclui que, partindo dessa premissa, o alto consumo de romances policiais pode ser interpretado como um fenômeno do crescimento civilizacional. Logo, é melhor ler sobre assassinatos do que praticá-los.

Mandel (1988, p. 114-115) ainda assinala que o declínio da agricultura que acarretou um enorme êxodo rural, o monstruoso crescimento das metrópoles, o aumento da distância entre a casa e o trabalho e a tensão gerada pela alta produtividade exigida pelas linhas de montagem criaram uma intensa necessidade de distração. Essa necessidade é suprida, nas camadas alfabetizadas da população, com romances policiais (em um momento posterior também será satisfeita pela televisão, a qual terá finalidade e conteúdo equivalentes), mas também pode ser preenchida por álcool, cigarros e filmes. O romance policial transforma-se no ópio da nova classe média.

O romance policial no Brasil

É necessário abordarmos o desenvolvimento do romance policial no Brasil, que se deu de maneira diferente dos Estados Unidos e da Europa, para chegarmos aos

motivos que levaram Rubem Fonseca a ser considerado um de seus marcos. Para entender esse processo, os textos de Sandra Lúcia Reimão, em **Literatura policial brasileira** (2005), e Tânia Pellegrini, em **A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea** (1999), são elementares.

De acordo com Reimão (2005, p. 13), **O mistério** é como se intitula aquela que é considerada a primeira narrativa policial brasileira. A estudiosa (REIMÃO, 2005, p. 10) afirma que, escrita a oito mãos por Coelho Neto, Afrânio Peixoto, J. J. C. C. Medeiros e Albuquerque e Viriato Corrêa, foi lançada em 1920, 79 anos após a estreia do Dupin de Edgar Allan Poe, 33 anos depois da criação de Sherlock Holmes, e no mesmo ano do lançamento de Hercule Poirot. A sua publicação se deu em capítulos pelo jornal **A Folha** a partir de 20 de março de 1920 e foi editada em livro no mesmo ano.

Curiosamente, o método da escrita em parceria é aplicado às grandes séries televisivas produzidas atualmente, nas quais cada episódio apresenta roteiristas e diretores diferentes. Talvez uma rara exceção seja a primeira temporada de **True detective** (produzida pelo canal HBO) que foi inteiramente escrita e dirigida por Nic Pizzolatto e Cary Fukunaga, respectivamente.

Tânia Pellegrini (1999, p. 82-83) ressalta que o nascimento do romance policial nos Estados Unidos coincidiu com uma determinada etapa do desenvolvimento capitalista e da evolução literária. Assim, caracterizou o surgimento de uma literatura popular voltada para uma considerável porção da classe média que não foi seduzida pelo romance burguês, o que enfatiza a classificação ãde massaò como irrevogável. A autora escreve que, no entanto, tal aspecto é visto por um outro ponto de vista no Brasil, tornando-se pertinente a seguinte questão: por que somente a partir anos 1960, por meio da literatura de Rubem Fonseca, a narrativa policial encontrou um formato que conquistou muitos leitores? Levando-se em consideração aspectos variados, um deles remete à aptidão para a leitura.

Segundo Pellegrini (1999, p. 83), o romance policial, assim como o folhetim, acompanhou o crescimento da alfabetização ocorrido no século XIX europeu e tornou-se parte das transformações daqueles leitores. Assim, constituiu-se uma grande diferença entre as literaturas erudita e popular. No Brasil, folhetim e literatura erudita se desenvolvem simultaneamente. O folhetim recebe essa denominação apenas por circular em folhas de jornal e não por sua forma e estrutura ligadas a algum tipo de ritmo empresarial que já estava inserido na imprensa europeia. Além disso, em terras

brasileiras, a capacidade para a leitura era um privilégio elitista e não havia público leitor que pudesse explicar a expansão de uma literatura de entretenimento.

Pellegrini (1999, p. 83-84) explica que o vagaroso ritmo do processo de alfabetização da população brasileira fez com que o folhetim fosse lido pela elite como cultura erudita europeia, porém, nunca chegou a ganhar popularidade. Portanto, o romance policial não se disseminou porque não encontrou quórum suficiente de indivíduos letrados. Ademais, levando-se em consideração a estrutura social vigente, também não havia uma consciência de classe que se mostrasse propensa a ter prazer com castigos aplicados pelos poderosos a bandidos considerados ñbonsò.

Outro aspecto considerado pela autora (PELLEGRINI, 1999, p. 84) é que o crime, epicentro do romance policial, fazia-se muito mais presente em grandes cidades devido à industrialização em pleno desenvolvimento, desde o século XIX. O Brasil do mesmo período ainda engatinhava nesse aspecto, com estruturas econômicas ligadas à agricultura e ao pré-capitalismo, ou seja, não possuía terreno fértil para que fossem plantadas narrativas policiais realisticamente boas que pudessem ñarrepier os cabelosò dos leitores. A camada criminosa era constituída, basicamente, por pilantras e ladrões de galinha que não queriam trabalhar honestamente.

O terceiro aspecto destacado por Pellegrini (1999, p. 85-86) é o crescimento industrial do Brasil e o seu processo de modernização a partir dos anos 20, que inclui todos os problemas decorrentes do inchaço urbano, resultando na gradativa privação de acesso à cultura e à educação por parte da população. Isso eclodiu no surgimento de um público específico que, quando alfabetizado, praticamente pula a etapa letrada e parte para a fase da comunicação oral, dominada pelo rádio, pela televisão e pelas histórias em quadrinhos, o que forma a base de uma cultura de massa. A estudiosa esclarece que, nesse contexto, as novelas televisivas representam uma válvula de escape que quebra a monotonia do cotidiano desse público virtual de literatura, no qual se projetam anseios de aventura e encanto. Radionovelas, teleteatro e telenovelas formam, de certa maneira, um público letrado que sustenta o romance policial, o qual, nesse momento, com o aumento da criminalidade gerado pelas condições capitalistas do país, já possui condições para se desenvolver.

De acordo com Pellegrini (1999, p. 87), no momento em que Rubem Fonseca escreve os primeiros contos, na década de 1960, e depois os romances tidos como policiais (possuidores da violência fria que lhe é característica), já está em processo de instalação, no país, o que viria a tornar-se uma sólida indústria cultural. Isso faz com

que o público do escritor aumente gradativamente, chegando a ultrapassar os limites da classe média intelectualizada. Assim, o romance policial, no Brasil, não se estabelece como uma literatura popular que remete a suas origens. A autora também ressalta que ele circula, muitas vezes, como *cult* nas esferas mais letradas e de elevado poder aquisitivo. Para a população, em geral, restam seriados de TV, como **Plantão de polícia** e **Delegacia de polícia**, transmitidos pela Rede Globo, respectivamente em 1979 e 1989, ou o noticiário policial dos telejornais.

Isso explica o fato de obras como **A grande arte** (1983) e **Agosto** (1990) terem se estabelecido como monumentos na planície da literatura policial brasileira e, conseqüentemente, alçado Rubem Fonseca como um modelo a ser seguido por escritores como Patrícia Melo, Tony Bellotto e Marçal Aquino.

A grande arte

Figueiredo (2003, p. 88) destaca a dupla leitura permitida pelo romance contemporâneo: ao mesmo tempo em que utiliza estruturas ligadas ao popular, exige do leitor experiente um esforço para desvendar códigos culturais e semióticos.

A grande arte (1983) é um exemplo desse tipo de romance. Rubem Fonseca apresenta uma história ligada a romances policiais utilizados como dispositivos de distração, mas também a questão da possibilidade de manipulação do discurso realizada pelo narrador, além de variadas mudanças de focalização.

De acordo com Pellegrini (1999, p. 92-93), Rubem Fonseca aproxima sua obra do romance negro americano, reconhecidamente estruturado em torno da questão *“por que matou?”*. As narrativas policiais do autor brasileiro (seja conto ou romance) são recorrentemente comparadas às de Dashiell Hammett e Raymond Chandler, escritores que já representavam grande evolução do gênero nos Estados Unidos na década de 30. Para ela, assim como nos casos de Sam Spade e Philip Marlowe, o romance de Fonseca representa a evolução do crime organizado brasileiro. Boileau e Narcejac (1991, p. 56) denominam o romance negro como *“romance do criminoso”*, pois o detetive seria praticamente um reflexo daqueles que persegue.

A narrativa trata da investigação de assassinatos em série de três mulheres conduz o advogado Paulo Mandrake ao submundo do crime na fronteira do Brasil com a Bolívia. Assassinos profissionais, com conhecimento quase acadêmico no manejo de

facas, fazem parte de um elenco que inclui prostitutas, policiais e advogados, anti-heróis sobreviventes em um mundo violento e implacável.

O relato inicia-se como na maioria dos romances policiais. Um assassino misterioso faz a primeira vítima: mata uma prostituta por esganadura e, como única pista, deixa marcada à faca no seu rosto a letra P, estabelecendo-a como o enigma a ser decifrado: ãNão haveria impressões digitais, testemunhas, indícios que o identificassem. Apenas sua caligrafia.ð (FONSECA, 1990, p. 10). Essa marca deixada pelo criminoso é algo muito particular e que, por isso, dificilmente será desvendado pelos métodos científicos de investigação utilizados pela polícia ã ou até mesmo, se fosse o caso, por Sherlock Holmes.

Em seguida ao relato do assassinato, revela-se que a instância narrativa dos acontecimentos é Mandrake. Ele vivenciou boa parte dos fatos e tem, em seu poder, os cadernos do poderoso executivo Thales de Lima Prado, documentos que lhe fornecem informações sobre acontecimentos dos quais não participou. Contrariando a característica do narrador memorialista presente nos romances de enigma, Rubem Fonseca traz o advogado, que exerce a função do detetive, como o narrador do romance, assim, ele está posicionado temporalmente à frente da história ã mas sem nenhuma demarcação cronológica:

Os acontecimentos foram sabidos e compreendidos mediante minha observação pessoal, direta, ou seguindo o testemunho de alguns dos envolvidos. Às vezes interpretei episódios e comportamentos ã não fosse eu um advogado acostumado, profissionalmente, ao exercício da hermenêutica (FONSECA, 1990, p. 10).

Mandrake toma conhecimento a respeito do assassinato da garota de programa quando um sujeito chamado Roberto Miltry o procura para contratar seus serviços. Miltry deseja que Mandrake ajude-o a recuperar uma fita VHS com imagens comprometedoras que estaria no apartamento de uma massagista ã que, assim como a prostituta, também é assassinada.

Ao investigar o paradeiro dessa fita, o advogado atrai a atenção de criminosos. Como resultado, Mandrake e Ada ã sua namorada ã sofrem um atentado em que ele é esfaqueado e ela, estuprada. Tem-se então o que Aristóteles (2005, p. 27), em sua **Poética**, considera próprio do que viria a ser denominado narratividade: a mudança da felicidade para a desgraça, do amor ao ódio. A partir desse relato, Rubem Fonseca impõe um tom mais sombrio à sua narrativa.

Personagem emblemática na obra do escritor, o mulhengo advogado já havia protagonizado os contos *“O caso de F. A.”* (1967), *“Dia dos namorados”* (1975) e *“Mandrake”* (1978). Depois de **A grande arte** (1983), ele reaparece nos romances **E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto** (1997) e **Mandrake, a Bíblia e a bengala** (2005). Recentemente, no ano de 2017, o escritor promoveu mais um retorno da icônica personagem no conto *“Calibre 22”*, pertencente à coletânea homônima.

O jogo de xadrez

A semelhança entre o romance policial e o jogo de xadrez é um sintoma apontado tanto por Mandel (1988) quanto por Boileau e Narcejac (1991). O número limitado de jogadores e de regras é algo presente nos dois casos. No jogo, o enxadrista vencedor é aquele que se mostra mais habilidoso racionalmente, enquanto que, no romance policial, é o autor quem determina o vitorioso, o qual, na grande maioria das vezes, é o detetive.

Em **A grande arte** (1983), Rubem Fonseca movimenta suas peças de maneira diferente, pois apresenta o detetive como narrador, o qual, por vezes, adota o ponto de vista dos assassinos. Ele é autodiegético na maioria dos momentos, mas, em outros, para organizar e relatar as informações contidas nos cadernos de Lima Prado, torna-se heterodiegético.

Mandrake, durante a investigação, desloca-se de maneira irresponsável pelo tabuleiro e cai na armadilha do inimigo: seu interesse pelo assassinato das prostitutas e pelo conteúdo do VHS faz com que ele entre na mira do adversário, a poderosa corporação Aquiles.

Muito mais do que feri-lo, Thales de Lima Prado e os seus comparsas adotam a estratégia de atingir “com o perdão do trocadilho com o nome da corporação” seu calcanhar de Aquiles, ou seja, o seu Rei. Estupram sua amada com o cabo de uma faca, objeto que, segundo Pellegrini (1999), representa o prolongamento do falo, arma tão cara à temática do romance, caracterizando um tipo de xeque-mate. Mandrake vê-se diante de Thales de Lima Prado, um poderoso chefe de poder inimaginável que está sempre muitas jogadas à frente de seu oponente. O advogado/detetive interroga pessoas e viaja muitos quilômetros, mas a sua aproximação do misterioso empresário se dá somente na apreensão dos cadernos de Lima Prado.

Boileau e Narcejac (1991, p. 36-37) escrevem sobre o embate entre leitor e detetive, apontando para o risco de o primeiro tornar-se o grande inimigo do último, caso a resolução do enigma não fosse explicada de maneira coerente ao final da história. Apesar de Mandrake ser um narrador quase testemunha – já que boa parte dos fatos foi interpretada com base nos cadernos de Lima Prado – e o detetive da história, não se sabe o que ele pretende.

Se compararmos **A grande arte** (1983) com uma partida de xadrez entre o leitor e o detetive, o advogado está sempre várias jogadas à frente. No conto ãMandrakeõ (1978), quando ele namora a enxadrista profissional Berta, o advogado mostra-se fascinado pela literatura a respeito de jogadas e estratégias. Mencionar apenas vagamente acontecimentos futuros serve como ferramenta para aumentar o suspense e o interesse de quem está lendo o romance.

Rubem Fonseca assume tal possibilidade e coloca sua personagem como adversária do leitor: Mandrake dá sua versão dos fatos. Sem termos provas concretas, somos obrigados (ou não) a acatá-la. Agatha Christie já havia adotado a ideia de colocar o criminoso como narrador da história em **O assassinato de Roger Acroyd** (1926). A diferença cabal é que a personagem da dama do crime revela sua verdadeira face ao final do romance, enquanto Mandrake mantém o desfecho em aberto.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Intr. Roberto de Oliveira Brandão. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 17-52.

BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. **O romance policial**. Trad. Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. (Org). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 2009.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

_____. A personagem do romance. In: _____ et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 51-80.

CARPEAUX, Otto Maria. O crime literário. In: COELHO, Luiz Lopes. **Contos reunidos**. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2016. p. 400-406.

CHANDLER, Raymond. **O sono eterno**. Trad. Braulio Tavares. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

_____. **Adeus, minha querida**. Trad. Braulio Tavares. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

CHRISTIE, Agatha. **Assassinato no Expresso do Oriente**. Trad. Archibaldo Figueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

_____. **O assassinato de Roger Ackroyd**. Trad. Renato Rezende. São Paulo: Globo, 2014.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FONSECA, Rubem. **Agosto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Romance negro e outras histórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Contos reunidos**. Org. Boris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **O caso Morel**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **A grande arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-].

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. **A senhorita de Scuderi**. Trad. Marcelo Backes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

JAMES, Phyllis Dorothy. **Segredos do romance policial: história das histórias de detetive**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

MANDEL, Ernest. **Delícias do crime**. Trad. Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988.

PELLEGRINI, Tânia. Rubem Fonseca. In: _____. **A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea**. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999. p. 80-105.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Contos de imaginação e mistério**. Trad. Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é romance policial**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Literatura policial brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

SCHNAIDERMAN, Boris. Vozes da barbárie, vozes da cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. In: FONSECA, Rubem. **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 773-777.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: _____ **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 93-104.

VIDAL, Ariovaldo José. **Roteiro para um narrador**: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. Cotia: Ateliê Cultural, 2000.

VOLOBUEF, Karin. E. T. A. Hoffman e o artista demoníaco. In: _____ (org.). **Mito e magia**. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 89-98.

LITERATURA DE TEOR TESTEMUNHAL, MEMÓRIA E ESQUECIMENTO: CONSIDERAÇÕES SOBRE 1º DE ABRIL, DE MARIO LAGO

NAIARA SPERETTA GHESSI (M - Capes)
naiara_speretta@hotmail.com
Prof. Dra. Juliana Santini (Or.)
FCLAr/UNESP

Resumo: Este trabalho tem como intuito analisar o livro **1º de abril: estórias para a História**, publicado em 1964 por Mario Lago, de modo a observar a maneira pela qual o autor transpõe para o texto escrito as suas experiências durante a prisão arbitrária na instauração do regime militar no Brasil. O ponto de partida desta reflexão surge da necessidade de problematizar a literatura de testemunho escrita sob a ditadura brasileira. A hipótese defendida por este artigo é a de que **1º de abril** está em consonância com a literatura de teor testemunhal produzida na América Latina.

Palavras-chave: Literatura de testemunho no Brasil, 1º de abril, Mario Lago.

Em 21 anos de ditadura foram tantos os mortos, os torturados e os humilhados que faltaria espaço onde refugiar toda a sua dor. A memória, terreno tão propício, é demasiadamente instável para semelhantes horrores.

(Regina Dalcastagnè)

INTRODUÇÃO

Essa epígrafe de Regina Dalcastagnè é emblemática no que se refere à problematização que será empreendida neste trabalho, que propõe-se a refletir sobre histórias de horror e, como coloca Caio Fernando Abreu, na abertura de sua coletânea de contos **Pedras de Calcutá** (1977), não se trata ãdo horror irreal de vampiros e monstros ã mas o horror real exacerbado, do dia-dia subjetivo e objetivo das pessoas [...], decorrente do contexto sócio-político que dominou o Brasil nos 21 anos de ditadura militar.

1º de abril: estórias para a História²⁷ - livro *corpus* deste trabalho - foi escrito por Mario Lago, que nasceu em 26 de novembro de 1911, no Rio de Janeiro, e formou-se pela Faculdade Nacional de Direito, apenas uma de suas vocações, já que também foi compositor, ator, escritor, poeta, radialista e jornalista. Faleceu em 30 de

²⁷ Estória de acordo com Mario Lago é a ãexposição romanceada de fatos e episódiosò ao contrário de História, que ele define como ãnarrativa metódica dos acontecimentos notáveis na vida da humanidadeò (LAGO, 1964).

maio de 2002, deixando um conjunto de obras pertencentes a diferentes esferas artísticas e reconhecidas não só pelo público, como pela crítica especializada. Em virtude de sua militância no Partido Comunista e de suas lutas sindicais, Mario Lago vivenciou dois momentos de ditadura: a do Estado Novo e o regime militar de 1964. Em **Reminiscências do sol quadrado** ã uma edição e revisão de **1º de abril**, publicada em 2002, o autor declara sobre sua prisão em 64:

Não era a minha primeira prisão nem seria a última, coisa que digo sem orgulho, a bem da verdade, pois cadeia não é crachá provando mérito nem título que enriqueça currículo. Na maioria das vezes ã salvo se em ação ou consequência de denúncia ã houve erro, descuido ou subestimação da paciência do inimigo. (LAGO, 2002, p. 3)

A ditadura no Brasil teve início com o golpe militar dado em 30 de março de 1964 por uma coligação de interesses - formada por proprietários de terras e empresas estrangeiras instaladas no país - e amparado pela maioria dos setores das Forças Armadas. O golpe levou à deposição do então presidente da república, João Goulart, e colocou no poder o Marechal Castelo Branco sob o pretexto de ameaça comunista no país, tendo em vista as reformas sociais, econômicas e políticas que estavam começando a serem colocadas em prática por Jango.

1º de abril foi publicado ainda em 1964 no Brasil, ou seja, no ano em que foi instaurado o golpe de Estado no país. A publicação de um livro sobre o regime ditatorial no período mencionado foi possível pois, como observa Roberto Schwartz (2001, p. 8), a censura entre 1964 e 1969 foi relativamente branda, uma vez que o governo Castelo Branco pensara que somente impedir as relações entre o movimento intelectual e as massas seria o suficiente.

Por esse motivo, a preocupação do governo se limitava aos meios de comunicação que alcançavam um maior público, como a televisão, o rádio, o teatro, o cinema e a imprensa. Portanto, ainda que já houvesse censura, a parcela da população que dispunha de acesso à literatura era bastante reduzida, o que contribuiu para que Mario Lago e outros escritores pudessem publicar a respeito dos acontecimentos que envolveram o Brasil nesse período.

A análise aqui proposta será composta por três partes. A primeira parte, intitulada ãMemória, trauma e narrativa: como narrar a violência? ò, será dedicada à reflexão sobre o conceito de memória e testemunho e a diferença, apontada por Seligmann-Silva (2001), entre a literatura de testemunho feita na Europa, pelas

testemunhas da Shoah, e a realizada na América Latina. Em um segundo momento, será feita a análise de **1º de abril**, atentando-se para a forma como o autor incorpora os elementos literários e extraliterários em sua narrativa de teor testemunhal e, por fim, serão feitas algumas considerações acerca da relevância desse tipo de escritura no panorama literário brasileiro contemporâneo e sua contribuição para a disciplina de História.

MEMÓRIA, TRAUMA E NARRATIVA: COMO NARRAR A VIOLÊNCIA?

Naquela época as lembranças apareciam devagar, que nem gotas de suor. Eu me esforçava para esquecer, mas não conseguia. [...] Hoje, as lembranças chegam com força. E são mais nítidas.

(Milton Hatoum)

A preocupação com a conservação da memória vem ganhando cada vez mais destaque na sociedade contemporânea. É possível observar o aumento de centros memorialísticos, a restauração de construções antigas, a conservação de documentos históricos, a valorização de objetos do passado e no âmbito das ciências humanas e literárias não tem sido diferente: ãUm dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentaisò (HUYSEN, 2000, p. 9).

Essa febre da memória teria se iniciado com o fim da narrativa ã de acordo com Benjamim (1994), em decorrência dos eventos catastróficos que marcaram nossa história, como as duas guerras mundiais e, mais contemporaneamente, a industrialização e massificação da sociedade e a insurgência de inúmeros conflitos motivados por questões étnicas, raciais e de gênero:

O testemunho é uma modalidade da memória. Se os estudos sobre o testemunho ã no seu sentido não mais religioso ou meramente jurídico, mas antes como uma busca de se ler na cultura as marcas das catástrofes do século XX ã se desenvolveram nas últimas décadas é porque ocorreu neste período uma virada culturalista dentro das ditas ciências humanas. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 73).

No contexto literário, a preocupação com uma política da memória pode ser percebida a partir de 1960 com os relatos de sobreviventes da Shoah sobre as suas experiências nos campos de concentração nazistas. O testemunho surge da necessidade

das vítimas de narrar as experiências vivenciadas e representar por meio da palavra o inenarrável, isto é, o trauma sofrido.

Em um dos mais conhecidos livros de testemunho *Se questo è un uomo*, do italiano Primo Levi, o autor narra a sua estadia em Auschwitz e, dentre outras situações, relata as diversas vezes em que sonhara estar entre seus familiares contando as suas experiências enquanto era ignorado: ÑÉ uma felicidade interna, física, inefável, estar em minha casa, entre pessoas amigas, e ter tanta coisa para contar, mas bem me apercebo que eles não me escutamò (LEVI, 1988, p.60). Arelado a esse desejo urgente de contar as experiências vivenciadas está a impossibilidade de narrar devido à violência a que a vítima foi exposta, como pontua Seligmann-Silva (2003, p.56):

O testemunho coloca-se desde o início sob o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade. Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o ñrealò) com o verbal. O dado inimaginável da experiência concentracionária desconstrói o maquinário da linguagem.

A cisão entre a linguagem e o evento catastrófico, citada pelo ensaísta, se dá porque ña experiência traumática é, para Freud, aquela que não pode ser totalmente assimilada enquanto ocorre. [...] A linguagem tenta cercar e dar limites àquilo que não foi submetido a uma forma no ato da sua recepçãoò (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.48). Assim, a escrita associada ao trauma e à tentativa de representar pela linguagem a violência vivida é marcada, muitas vezes, pelo emudecimento e pela fragmentação.

Tanto Walter Benjamin (1994) quanto Adorno (2003) utilizam o exemplo do ato de narrar após os eventos catastróficos para ressaltar a dificuldade em tornar comunicável uma experiência traumática, pois é impossível alguém narrar as experiências vividas na guerra como antes narrava suas aventuras:

O estudo do testemunho exige uma concepção da linguagem como campo associado ao trauma. A escrita não é aqui lugar dedicado ao ócio ou ao comportamento lúdico, mas ao contato com o sofrimento e seus fundamentos, por mais que sejam, muitas vezes obscuros e repugnantes. O século XX se estabeleceu como tempo propício para o testemunho, em virtude da enorme presença das guerras e dos genocídios. Para o sujeito da enunciação do testemunho, entre o impacto da catástrofe e os recursos expressivos, pode haver um abismo intransponível, de modo que toda formulação pode ser imprecisa ou insuficiente (GINZBURG, 2008, p. 3).

A insurgência do testemunho no contexto latino-americano e, por extensão, brasileiro, de acordo com Seligmann-Silva (2001, p. 121-2), se deu em virtude das experiências históricas e sociais de regimes ditatoriais e autoritários, ãda exploração econômica, da repressão às minorias étnicas, às mulheres e, nos últimos anos, aos homossexuaisò. De acordo com ele, há dois tipos de testemunho: o *zeugnis* e o *testimonio*, o primeiro é comumente utilizado para referir-se à literatura de testemunho alemã e escrita pelas vítimas da Shoah, já o segundo, é utilizado para reportar-se à literatura de testemunho realizada na América Latina.

O autor afirma que, se na Alemanha o conceito foi pensado à luz da psicanálise e da história da memória, na América Latina, ele é entendido a partir ãda tradição religiosa da confissão, da hagiografia, do testemunho bíblico e cristão no seu sentido de apresentação de vidas ãexemplaresò, da tradição da crônica e da reportagemò (idem, p.122). Outra característica da literatura de teor testemunhal comumente encontrada na América Latina é a centralidade do ãser ócoletivoô da testemunhaò (idem, p. 126), ao invés do acento na subjetividade e na indizibilidade que marca o *zeugnis*.

Arelada à perspectiva do ser coletivo, está também a impregnação da oralidade nos testemunhos latino-americanos, o que pensado em consonância com Antônio Cândido (1987), se revela como um desdobramento do analfabetismo crônico que assombra os países mencionados, o que explica também a grande quantidade de textos escritos por mediadores e não pelas próprias testemunhas.

REMINISCÊNCIAS DE 1º DE ABRIL

1º de abril: Estórias para a História apresenta-se como um conjunto de estórias, ou seja, uma coletânea de narrativas semelhante a causos, provenientes da experiência de Mario Lago no cárcere, no período em que foi instaurado o regime militar brasileiro. Essas estórias ã resultado da convivência e diálogo do autor com os demais presos políticos - denunciam as prisões arbitrárias que eram realizadas, a naturalização da violência, a repressão de Estado e a ignorância dos militares por meio da ironia e do bom-humor:

Bastaria reunir os recortes de jornais. Mas preferi utilizar apenas o que recolhi diretamente, em rápidos diálogos durante o primeiro passeio ao sol, quinze dias depois de minha detenção, no pátio do Fernandes Viana. Não acrescentei uma piada, não forcei uma situação para conseguir efeito. Vai tudo reproduzido como me foi contado, aproveitados até os comentários feitos durante a narrativa. E não tenho

nenhuma razão para duvidar da veracidade de tudo que ouvi (LAGO, 1964, p. 2).

Nesse excerto, o autor já estabelece o seu comprometimento com a veracidade dos eventos por ele narrados, que é uma das características da literatura de teor testemunhal, como denota Bosi (1995, p. 309): não testemunho quer-se idôneo, quer-se verídico, pois aspira certo grau de objetividade e Mario Lago se coloca como uma espécie de mediador, já que, além de contar a sua experiência, narra as histórias que ouviu enquanto esteve na prisão.

Como mencionado, o livro é composto por uma série de histórias, que são separadas por títulos e se referem à estadia de Mario Lago na prisão e nas narrativas que ele ouviu dos outros detentos. Muitas histórias dispõem de ilustrações e de notas explicativas, nas quais Mario Lago se dirige ao leitor e tece comentários sobre o que vai narrar ou o que se está narrando:

Resistimos bastante a repetir essa história aqui [...]. Não queríamos que os leitores se chocassem, como inúmeros companheiros, ao ouvi-la. Mas é preciso que a história se saiba. Muita gente acreditou quando os tanques vieram para a rua. Nos discursos e proclamações. Acreditou em princípios, em moralidade. E é preciso que a história se conheça. Procuraremos amenizar as palavras que foram ditas naquela sala do 2º. RI. Num livro não caberia tanta crueza. (LAGO, 1964, p. 52)

Nesta nota sobre *Uma história porca*, o autor se desnuda frente ao leitor e assume o papel que lhe cabe de mediação e seleção frente à matéria narrativa. Esta preocupação em explicitar a necessidade de *amenizar as palavras que foram ditas* poderia ser uma tentativa de demonstrar a dimensão da crueldade e absurdo que envolve a história e, denota também, a insuficiência das palavras ante o fato narrado, uma vez que a situação é tão inimaginável que não há palavras que possam exprimir o que se deseja, uma dificuldade recorrentemente encontrada no testemunho de Primo Levi (1988), por exemplo, que se depara com a insuficiência das palavras *fome* e *frio* para descrever o que ele sentia no campo de concentração.

A dedicatória de **1º de abril** é composta por descrições de conversas e episódios referentes ao momento da invasão da casa do autor pelos militares e, também, por cartas e bilhetes enviados por sua família no período em que esteve encarcerado. Na seção do livro intitulada *ANTES*, é feita uma contextualização do que houve no Brasil em 1964 e uma reflexão a respeito dos policiais que estavam por trás de tais acontecimentos: *o que eles disseram e fizeram daria uma enciclopédia capaz de causar*

o desemprego de nossos melhores humoristas^o (LAGO, 1964, p. 2). Com essa espécie de introdução, o autor já antecipa o caráter tragicômico de seu relato que, de acordo com ele:

[...] ao lado do aspecto risível das situações criadas, há o trágico que elas representam para milhares de pessoas que se viram privadas da liberdade, afastadas de suas atividades; para milhares de famílias que, por isso, enfrentaram dias de dificuldade e angústia. Estórias grotescas pelo triste espetáculo de primarismo e mediocridade daqueles que provocaram e as conduziram como vedetes. (LAGO, 1964, p.1).

É importante ressaltar que, embora o autor denuncie as atrocidades do regime militar por meio da ironia e do bom-humor, esses recursos não comprometem a percepção das brutalidades cometidas e nem diminuem o potencial crítico que a obra possui, eles são importantes na medida em que revelam a atmosfera kafkiana e inverossímil que envolve os acontecimentos narrados.

Com a intenção de sistematizar melhor a análise de **1º de abril**, optou-se por explorar três temáticas recorrentes encontradas no livro, são elas: a ignorância dos militares, a vivência no cárcere e a prisão arbitrária, que o autor chama de ñpesca do arrastão^o. Porém, essa sistematização só prevê um meio de facilitar a análise realizada aqui, já que a coletânea não se encerra nesses três temas, abarcando outras reflexões pertinentes e importantes.

Antes de narrar sobre o período que passou encarcerado, o autor relata o momento em que sua residência foi invadida por militares portando metralhadoras e bombas de gás lacrimogênio e revirando a sua casa em busca de qualquer arma, documento, facão de cozinha ou até mesmo uma simples caneta tinteiro:

E procuravam. E catavam. E houve um momento de esperança quando um deles pegou uma pasta dentro da qual havia uma caneta tinteiro. - Que é isso?, perguntou traindo no sorriso a alegria pela inveja que já adivinhava nos colegas, por ter sido êle o descobridor daquele engenho tão bem disfarçado (LAGO, 1964, p. 5).

A busca incessante por qualquer objeto subversivo ï ou que ao menos aparentasse algum tipo de armadilha - foi tema de outras estórias narradas pelo autor, como em ñO explosivo^o, em que acusam Pedro Paulo Sampaio Lacerda - um cardíaco que carregava seu medicamento para as coronárias - de planejar uma explosão no quartel, tendo em vista a pequeníssima dose de nitroglicerina que fazia parte da

composição de seu remédio. Em nota, Mario Lago conta que Pedro Paulo sofreu uma crise cardíaca violentíssima e teve de ser encaminhado ao pronto-socorro.

Situação semelhante ocorre em *Estória* apresentando um nosso Krupp, modéstia à parte, na qual Antônio Quaresma, um trabalhador, tem suas ferramentas presas no teatro do CPC na UNE após os militares incendiarem o lugar, e que consegue, posteriormente, a permissão para ir buscá-las na companhia de dois agentes, contudo, ao chegarem lá, os policiais se assustam com fuzis de madeira que haviam sido feitos pelo próprio Quaresma:

- Cuidado aí, rapaz! Esses fuzis! Não se sabe se o fogo acabou mesmo e, de uma hora para outra, com o calor, começa a sair tiro pra todo lado. O pessoal aqui era de amargar. Tinha muita arma aqui dentro. *Estória* Que armas perguntou o Quaresma, mal contendo o riso? [...] Eu é que fiz esses fuzis para o Teatro Nacional de Comédia, está ouvindo? Eu é que fiz. Daqui não sai tiro de jeito nenhum (LAGO, 1964, p. 33).

Essas narrativas, além de evidenciarem o caráter arbitrário com que eram realizadas as prisões, avultam a ignorância dos militares, que julgaram possível um remédio para as coronárias se tornar um explosivo quando em contato com o fogo e foram capazes de confundir fuzis de madeira com fuzis reais.

O segundo tema a ser tratado aqui é a rotina na prisão e o coletivo, uma organização entre os encarcerados, que permitia e promovia o diálogo amistoso entre eles e os militares, além da criação de laços de solidariedade ante à opressão. O autor se refere à vida no cárcere em todas as *estórias*, mas esse tema se avulta em duas delas: *Estória* de gente em volta e *Estória* acabando em música. Na primeira, ele começa por narrar os momentos posteriores à sua chegada à prisão e a transferência para o Fernandes Viana *Estória* depósito de presos, construído inicialmente para servir de Manicômio Judiciário (LAGO, 1964, p. 25):

De todos nós se apoderou uma sensação de confinamento total, a certeza de que, dali, ninguém ouviria nossa voz, nossos reclamos. Sensação que se tornou mais forte quando soubemos que as ordens a nosso respeito eram expressas e drásticas. [...] Nunca sentimos tanto a palavra *Estória* nós como naquele momento. (LAGO, 1964, p. 25)

Além de narrar sobre o desespero e o medo que eram parte da atmosfera do presídio, nessa primeira *estória*, Mario Lago conta sobre o memorial que os presos políticos fizeram para que a situação deles fosse conhecida pelas autoridades e pela população e, na segunda *estória*, ele se centra no coletivo e em sua contribuição para a

convivência e o diálogo entre os presos e os policiais, além dos laços de solidariedade que foram criados em virtude dele:

Foi nos primeiros minutos de cubículo do DOPS que o nosso [coletivo] começou a funcionar. A princípio apenas para atender às necessidades mais urgentes, do momento [...]. Depois desse primeiro passo começávamos a nos sentir ãnósò realmente, desaparecendo a primeira sensação, inevitável de estarmos sozinhos num canto do mundo. Os problemas já não ficariam dentro de nós, servindo de atormentação e desespero, porque existia o coletivo à testa de tudo, atendendo às preocupações de cada um, para uma palavra, uma orientação, uma ideia. E tudo ia se tornando mais fácil. (LAGO, 1964, p. 81) (grifos meus)

A partir dos relatos do autor a respeito do coletivo, é possível perceber um tratamento romanceado dos fatos e talvez uma tentativa de evidenciar a diferença entre a maturidade de seus companheiros e a estupidez dos militares: ãEra uma das coisas que as autoridades, por serem sós ã embora contadas às dezenas de milhares ã não compreendiam nunca: que tanta gente junta não desse trabalho, não brigasse [...]ò (LAGO, 1964, p. 82).

Articuladas ao coletivo, está a perseguição e a prisão arbitrária, que se mostram recorrentes em toda narrativa e em todas as histórias contadas pelo escritor já que, como explica Mario Lago, era necessário prender as pessoas para que parecesse que o comunismo era, de fato, uma forte ameaça ao Brasil. Considera-se, aqui, como emblemática deste tema, a história de José Emídio de Jesus que, pela falta de intimidade com as palavras, poderia se chamar Fabiano e ser personagem do livro **Vidas Secas**, de Graciliano Ramos:

[...] o falar não chegava a ser propriamente uma expressão oral. As palavras saíam com dificuldade, por não conhecê-las bem e por uma impossibilidade quase total de articulação. Mais mordida as palavras do que as pronunciava (LAGO, 1964, p. 70).

José Emídio ã empregado de camponeses - foi detido por uma patrulha do Exército na estação ãpor não encontrar as palavras para explicar o que estava fazendo ali, dando, assim, impressão de que estava desacatando a autoridade [...]ò (LAGO, 1964, p.70). Assim como Fabiano é preso por desacato, no capítulo ãSoldado Amareloò, por não saber articular as palavras e pelo abuso de autoridade do soldado. Essa é apenas uma das muitas histórias de Mario Lago sobre a prisão arbitrária e uma entre as muitas que ocorreram e não foram relatadas por ninguém.

A partir dessas observações iniciais, pode-se afirmar que **1º de abril** se enquadra na literatura de testemunho escrita na América Latina²⁸ ã *o testimonio*, pois é marcado pela deslitterarização e oralidade, como evidencia Antônio Cândido (1987, p. 204) sobre a literatura brasileira do período mencionado:

De qualquer maneira, neles ganha ímpeto o movimento ainda em curso de deslitterarização, com a quebra dos tabus de vocabulário e sintaxe, o gosto pelos termos considerados baixos (segundo a convenção) e a desarticulação estrutural da narrativa, que Mário de Andrade e Oswald de Andrade haviam começado nos anos 20 em nível de alta estilização, e que de um quase idioleto restrito tendia agora a se tornar linguagem natural da ficção, aberta a todos.

Outra característica relevante na obra é a valorização do coletivo em detrimento da individualidade. Na escrita de Mario Lago, esse substantivo simboliza muito mais do que um agrupamento de pessoas, ele se transforma em uma personificação da união entre os presos políticos e a alternativa que encontram para passar pelas agruras do cárcere e da opressão. A mediação ã que também se avulta no *testimonio* - pode ser encontrada no texto, pois o autor conta as histórias que ouviu de seus companheiros, alguns deles como José Emídio que não poderia escrever sobre sua experiência, porque não dispõe de conhecimentos linguísticos para tal.

Como evidencia Pellegrini (1996, p. 24) a respeito dos anos 70, as obras escritas sob a égide do regime militar não devem ser analisadas ãtendo como critério de valor exclusivo a presença/ ausência maior ou menor de elaboração formal, que é apenas um dos elementos de um contexto mais amplo. Ao analisá-las, não se pode perder de vista que ãuma literatura produzida por uma sociedade amordaçada não pode deixar de integrar os múltiplos níveis de um conflito que impregna a totalidade de sua estrutura e dinâmica.

Assim, tendo como horizonte o livro **1º de abril**, em que há um forte predomínio da linguagem coloquial, do embaralhamento entre os gêneros e da fragmentação, cabem, aqui, os apontamentos de Tânia Pellegrini (1996, p. 27) sobre a literatura deste período: ãsó através do caos aparente, da fragmentação, da acumulação de elementos,

²⁸ Antônio Cândido, no capítulo intitulado ãA Nova Narrativa de **A educação pela noite** (1987), evidencia a aproximação da literatura do Brasil com os demais países latino-americanos, tendo em vista que a colonização a que foram submetidos fora realizada por Portugal e pela Espanha, países vizinhos e que dispunham de um sistema econômico, político e social parecido e, atualmente, no campo cultural dos países latino-americanos, há a influência avassaladora dos Estados Unidos.

da fusão de gêneros, a literatura conseguiu apresentar uma imagem da totalidade do mundo referencial, completamente caótico e estilizado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: ESTÓRIAS PARA A HISTÓRIA?

Em artigo sobre o tema, Jaime Ginzburg (2008) ressalta a demanda de problematização do conceito de testemunho e afirma que, embora envolto em contradições e conflitos, esse conceito tem ganhado espaço nos estudos literários brasileiros. Muitos desses conflitos têm como cerne o questionamento da fronteira entre literatura e história, tendo em vista, que a literatura de testemunho prevê uma integração entre esses dois campos de estudo e apresenta um ponto de vista diferente do da história oficial, pois os marginalizados ganham voz:

O trauma resiste à representação, e por isso é redimensionada a apropriação do termo literatura pelo discurso crítico, quando se trata de testemunho: trata-se de dar voz a vítimas do impacto do trauma, e também apresentar uma posição campo de conflitos históricos [...]. O testemunho é necessário, nesse sentido, em contextos políticos e sociais em que a violência histórica foi muito forte, desempenhando papel decisivo na constituição das instituições (GINZBURG, 2008, p. 5).

Como Ginzburg (2000) ressalta em outro ensaio sobre o tema, a literatura brasileira – em toda a sua extensão – pode ser pensada sob o viés do trauma, uma vez que o Brasil causa incessantemente traumas por meio de grupos autoritários no poder, que produzem sequências de catástrofes e atrocidades. A matriz produtora da violência no Brasil é o Estado e a partir da análise de **1º de abril**, se torna bastante evidente que a noção de direito civil não é estendida a todos os indivíduos e camadas da sociedade.

O questionamento dos limites entre os estudos literários e a história e o papel da literatura de testemunho no debate ante a inserção de um ponto de vista das vítimas do trauma na história têm dividido a opinião da crítica. Contudo, como destaca Bosi (1995, p. 319) – a respeito da literatura de cárcere de Graciliano Ramos e em consonância com a opinião do escritor – “testemunho não é documento histórico no sentido tradicional de espelho da realidade”. Ele acrescenta que a testemunha deve dispor de uma certa liberdade para tratar o seu fluxo da memória e a sua leitura dos acontecimentos ainda que se queira objetiva, é uma entre as muitas leituras dos fatos e das situações ocorridas.

Essas duas disciplinas não se confrontam, elas se relacionam e se complementam, tendo em vista a diferença entre os campos de estudo destacados e a

impossibilidade da história de dar conta dos inúmeros detalhes e pontos de vista sobre todos os acontecimentos:

A testemunha que não é, nem quer ser, historiador de profissão, produz um depoimento que é sempre válido, mesmo que remeta a um sentido oculto à maioria dos circunstantes da situação evocada. O historiador convencional sente-se obrigado a preferir o voto da maioria e a preterir a voz isolada, pois julga, na esteira dos velhos juristas romanos, que a fala da testemunha singular nada prova: *unus testis, nullus testis*.... No entanto, precisamente porque pode ter escapado a muitos a intuição do depoente solitário, o leitor deve atentar para o que este tem a dizer. A sua voz faz parte de um coro não raro contraditório e desarmônico (BOSI, 1995, p. 320-1).

A literatura funciona como uma espécie de rio caudaloso que abarca todos os pontos de vista e possibilita que as histórias dos Emídios de Jesus e dos Josés Quaresmas sejam narradas e conhecidas, além de, por meio da ficção e da imaginação, contar sobre os Fabianos e as sinhás Vitórias, que existem aos montes, embora atendam por outros nomes. Ou seja, essa discussão está longe de se esgotar e este trabalho não tem a pretensão de fazê-lo, ele se propõe, tão somente, a promover uma problematização inicial a respeito do tema, não perdendo de vista a função conscientizadora da literatura de testemunho e das outras manifestações artísticas relacionadas à (re)elaboração do trauma e à concessão de voz às vítimas. Para Gagnebin, a testemunha não seria somente aquela que presenciou a catástrofe, mas todo aquele que a ouve:

Nesse sentido, uma ampliação do conceito de testemunha se torna necessária; testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o bistor de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

Infelizmente, a política da memória no Brasil é algo incipiente e os poucos livros de teor testemunhal encontrados no mercado são silenciados pela política do esquecimento. Essa política do esquecimento (ou do ocultamento) no país se tornou ainda mais perceptível com as manifestações políticas de 2013, ocasião em que diversos manifestantes clamaram pelo retorno da ditadura militar no país. Como observa Selligmann-Silva (2010, p.17):

O escândalo desta situação no Brasil é que o referente, ou seja, aquilo que deveria ser testemunhado, desaparece de nosso campo visual e simbólico. Isto vale não apenas com relação à justiça, mas com relação à verdade dos fatos e também com relação à memória. A falta de uma topografia da memória do mal em nossas cidades e em nossas mentes é patente. Ainda temos poucos memoriais em homenagem aos perseguidos e aos desaparecidos, assim como, por conta desta forte propaganda antimemória da ditadura, não nos identificamos com a cultura da memória de nossos vizinhos. No Brasil, a política do aniquilamento da memória acaba por aniquilar os fatos.

Tanto Gagnebin (2006) como Theodor Adorno (2003) - em **A Educação após Auschwitz** - defendem que somente uma política de memória que promova uma educação sobre a barbárie e uma retomada crítica e reflexiva do passado pode contribuir para que não sejam repetidas as atrocidades realizadas no passado e, dentro desta perspectiva, Mario Lago tem razão ao declarar que as histórias contadas por ele, ñum dia ajudarão a compreender determinado momento de nossa História (LAGO, 1964, p.1).

Desse modo, as histórias de Mario Lago colaboram para o não esquecimento desse momento e de suas consequências, que em primeiro grau é o mais importante para evitar que as catástrofes se repitam e que outros manifestantes clamem pelo retorno de um período assombroso que deixou milhares de mortos e causou sofrimento irreversível a inúmeras famílias: ño testemunho, com todos seus conhecidos limites, buracos e impossibilidades, pode ser um caminho para esta volta do que foi e ainda é recalcado pelas nossas elites (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.18).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, C. F. **Pedras de Calcutá: contos**. São Paulo: Alfa Ômega, 1977.

ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2003. p. 55-64.

_____. Educação após Auschwitz. In: **Educação e Emancipação**. 3ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.197-221.

BOSI, A. A escrita do testemunho em *Memórias do Cárcere*. **Estudos Avançados**. n.9, 1995, p.309-322.

CANDIDO, A. A nova narrativa. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ed. Ática, 1987.

DALCASTAGNÈ, R. **O Espaço da Dor: o regime de 64 no romance brasileiro**. Brasília: Ed. UnB, 1996.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GUIMARÃES, M. L. S. História, memória e patrimônio. In: OLIVEIRA, Antonio José Barbosa de (org.). **Universidade e lugares de memória**. Rio de Janeiro: UFRJ, Fórum de Ciência e Cultura, Sistema de Bibliotecas e Informação, 2008, p. 38

GINZBURG, J. Autoritarismo e Literatura: A História como Trauma. **Vidya**, Santa Maria, v.19, n.33, 2000.

_____. Escritas da tortura. **Aarthus**, n. 3, p. 131-146, 2001.

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

HATOUM, M. **Órfãos do Eldorado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. (Coleção Mitos).

HUYSEN, A. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LAGO, M. **1º de abril: Estórias para a História**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1964.

_____. **Reminiscências do sol quadrado**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014. (recurso digital).

LEVI, P. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

PELLEGRINI, T. **Gavetas vazias** - Ficção e política nos anos 70. Campinas/São Carlos: Mercado de Letras/Edufscar, 1996.

RAMOS, G. **Vidas secas**. 23. ed. São Paulo: Martins, 1969.

SCHWARTZ, R. Cultura e política (1964 ã 1969). In: **Cultura e Política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001. p. 07 ã 58

SELIGMANN-SILVA, M. Apresentação da questão. In: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). **História, Memória, Literatura. O testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: Ed. Unicamp, 2003, p.45-58.

_____. Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psic. Clin.**, Rio de Janeiro, vol. 20, nº 1, 2008.

_____. Zeugnis e Testimonio: um caso de intraduzibilidade entre conceitos. **Revista Letras**, nº 22, janeiro-junho 2001, p.121-130.

_____. O local do testemunho. **Tempo e Argumento**. Florianópolis, vol 2, nº.1, 2010, p.3-20.

**ESCRITURAS NEM TÃO SAGRADAS: EFEITOS DE SENTIDO GERADOS
PELAS APROPRIAÇÕES DE TEMAS E FIGURAS BÍBLICAS NO CONTO AS
PRAGAS DE MOACYR SCLIAR**

RAFAELLA BERTO PUCCA (D)

rafaellatuca@yahoo.com.br

Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia Outeiro Fernandes (Or.)

FCLAr/UNESP

Resumo: O presente artigo busca apresentar os efeitos de sentidos gerados pela representação da figuratividade no conto *As Pragas* de Moacyr Scliar (2008), narrativa que aborda uma recorrência na obra do autor: a releitura bíblica. Para tanto, utilizaremos a teoria semiótica, sob inspiração greimasiana, demonstrando como o texto corporifica o plano do conteúdo no plano da expressão, através das seleções de temas e figuras que carregam uma história de significação já cristalizada pelo discurso canônico ocidental, mas que adquirem nossas possibilidades de leitura quando recontextualizadas.

Palavras-chave: Sagrada Escritura; releitura bíblica; figuratividade; Moacyr Scliar.

Em linhas gerais, a teoria semiótica é compreendida como uma teoria da representação, abrangendo os processos de significação que constituem a linguagem, não se ocupando, a princípio, com a obra de arte literária, de modo específico. Aliás, e tomando de empréstimo uma definição de Décio Pignatari (1979), a semiótica tornou-se uma teoria bastante difundida durante todo o século XX por se apresentar ãcomo uma ciência que ajuda a ler o mundo, e não só o mundo das palavras, mas todas as formas e manifestações que assumem os signos. Segundo o autor:

Mas afinal, para que serve a Semiótica? Serve para estabelecer as ligações entre um código e outro código, entre uma linguagem e outra linguagem. Serve para ler o mundo não-verbal: ãlerò um quadro, ãlerò uma dança, ãlerò um filme ã e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico ou não-verbal (PIGNATARI, 1979, p.12).

Importante ressaltar que há diferentes correntes teóricas de leitura semiótica, a saber: a corrente norte-americana de teor mais filosófico, cujo maior representante é C. S. Peirce (1839-1914); a corrente linguística, desenvolvida por A. J. Greimas (1917 ã 1992) e pelo grupo francês de Altos Estudos em Ciências Sociais; e a corrente russa, com predileções aos estudos da cultura, encabeçada por Y. Lotman (1922 ã 1993).

Neste sentido, e por termos o texto literário como *corpus* desta análise, faremos a opção por abordar aspectos da teoria greimasiana, considerando estar esta em diálogo com a narratologia e entendendo que a mesma ocupa-se mais especificamente com a noção de texto codificado enquanto unidade de sentido, um objeto de significação. Ou seja, o texto é entendido como uma organização discursiva expressa em um suporte, e lê-lo significa estabelecer uma relação entre o plano do conteúdo (Pc) com o plano da expressão (Pe). Ou seja:

[...] substância e forma do conteúdo são interdependentes: uma não existe sem a outra. Para retomarmos as sugestivas imagens de Martinet, o sentido é como um fluído que adota a forma do vaso que o contém, e que não tem existência senão como substância dessa forma e a forma se projeta na substância como a sombra de uma rede numa superfície contínua à que ela recorta e segmenta (BERTRAND, 2003, p.165).

Assim, e longe de entender a semiótica como uma teoria que desconsidera o contexto de produção e a relação enunciador-enunciatário (em uma perspectiva estruturalista fechada, como denunciavam muitos estudiosos), preferimos aceitar a noção de que a semiótica descreve e explica o plano do conteúdo textual, sendo este exibido e materializado em um suporte (plano da expressão), sob a forma de um percurso global que simula a geração de sentido (*percurso gerativo de sentido*). Segundo Diana Luz Pessoa de Barros (1994, p.8):

Para explicar não que o texto diz e não como o texto diz, a semiótica trata, assim, de examinar os procedimentos da organização textual e, ao mesmo tempo, os mecanismos enunciativos de produção e de recepção do texto.

Em outras palavras, podemos dizer que a semiótica oferece modelos (enunciativos, narrativos, figurativos e passionais), mas não engessa a análise, uma vez que não descarta o papel do receptor e do contexto (de produção e de leitura). Na verdade, o que a teoria faz é explicitar as relações lógicas que o discurso manipula para produzir os efeitos de sentido. Segundo Bertrand (2003, p.49):

A semiótica apresenta modelos para a análise de significação, para além da palavra, para além da frase, na dimensão do discurso que lhe é inerente. Seu procedimento clássico propõe articular a apreensão do sentido segundo um percurso estratificado em camadas relativamente homogêneas, indo das formas concretas e particulares, manifestadas na superfície do texto, às formas mais abstratas e gerais e subjacentes, dispostas em múltiplos níveis de profundidade. Ela mostra, assim,

como os percursos de significação se organizam e se combinam em razão de regras sintáticas e semânticas que fundamentam, em segredo, a sua coerência.

Contudo, e antes de focarmos mais especificamente na análise, resta lembrar que há muitas entradas para uma leitura semiótica da narrativa e, por questões de extensão discursiva, nossa opção ficará restrita a investigação da figuratividade presente no texto de Scliar.

De acordo com Bertrand (2003), há muitas definições de figuratividade (o próprio autor descreve cinco possibilidades), mas em linhas gerais ela é entendida como uma estratégia semântica de localizar nos discursos os revestimentos sensoriais capazes de delinear uma *imagem de mundo*, instalando identificações de tempo, espaço, objetos e valores.

Desta forma, e mesmo entendendo que a noção de texto é abrangente, segundo uma concepção semiótica, podendo aparecer em suas manifestações visuais, gestuais, verbais ou sincréticas; o texto literário, e mais especificamente o conto **As Pragas** de Moacyr Scliar (2008), foi escolhido como objeto de nossa reflexão. Portanto, passaremos agora para a compreensão de como se estabelece no conto de Scliar o percurso gerativo de sentido, através dos revestimentos da figuratividade.

Iniciaremos pelas frases que abre e encerra o conto respectivamente: *Nossa vida era regulada por um ciclo aparente eterno e imutável* (SCLIAR, 2008, p. 227) e *[...] a vida prossegue seu curso, num ciclo aparentemente eterno* (SCLIAR, 2008, p. 240). Eis, portanto, o mote (e núcleo isotopante) da narrativa, a percepção da existência humana como uma sequência de acontecimentos cíclicos, descobertas e dissabores que se repetem de tempos em tempos e sobre os quais não temos nenhum controle; trata-se, pois, da constatação da efemeridade da vida, das relações cíclicas de nascimento e morte, de realidade e metafísica. Aliás, outras sentenças comprovam a leitura, trazendo igualmente imagens de circularidade: *Periodicamente subiam as águas do grande rio, inundando os campos e chegando até a nossa casa, depois baixavam, deixando sobre a terra o fértil limo* (p. 227) ou *Tais são os dilemas que surgem em tempos de praga* (p. 240).

Neste ponto, resta esclarecer que *os valores assumidos pelo sujeito da narrativa* são, no nível do discurso, disseminados sob a forma de percursos temáticos e recebem investimentos figurativos (BARROS, 1994, p.68). Ou seja, o sujeito da enunciação faz uma série de escolhas (pessoa, tempo, espaço e figuras) e, desta forma, constrói a

narrativa transformando-a em um discurso. Assim procedendo, o sujeito da enunciação assegura, graças aos percursos temáticos e figurativos, a coerência semântica e concretiza efeitos de sentido sobretudo de realidade (BARROS, 1994, p.68).

Vemos, portanto, o porquê de entendermos o ciclo da vida como a isotopia central do conto de Scliar, uma vez que compreendemos o conceito de isotopia como uma propriedade do discurso, responsável pela coerência e pela homogeneidade dos significados. É um termo emprestado da Física que semioticamente significa:

[...] recorrência de um elemento semântico no desenvolvimento sintagmático de um enunciado, que produz um efeito de continuidade e permanência de um efeito de sentido ao longo da cadeia do discurso. Diferentemente do campo lexical e do campo semântico, a isotopia não tem por horizonte a palavra, mas sim o discurso. Ela pode assim referir-se ao estabelecimento de um universo figurativo, mas também à tematização desse universo, e sobretudo à hierarquias entre isotopias de leitura (por identificação de um núcleo isotopante que rege as isotopias de nível inferior) (BERTRAND, 2003, p. 420-1)

Neste sentido, o ponto de partida da leitura passa a ser o núcleo isotopante que, no nosso caso, extrapola o campo do conteúdo e ganha o plano da expressão, uma vez que o ciclo da vida (isotopia temática) se reitera no ciclo das águas (isotopia figurativa) e se cristaliza no suporte textual com o início e fechamento do conto em construções linguísticas (frases) praticamente idênticas. Isso significa dizer que a imagem ganha vida na obra, e não apenas porque se repete, mas porque se materializa na construção do signo, extrapolando o simbólico em direção ao icônico, de modo que forma e conteúdo parecem estar dizendo a mesma coisa.

Também, não podemos esquecer de que o conto é baseado em uma relação intertextual com o texto bíblico. Trata-se da passagem de Êxodo 7-20 sobre as pragas do Egito. O objetivo das dez pragas (isotopia figurativa) era revelar a grandeza, poder e soberania de *Yahweh* como único e verdadeiro Deus (isotopia temática), em contraste com as falsas divindades egípcias. O Faraó devia reconhecer e confessar que o Deus dos hebreus era supremo e que o seu poder estava acima do rei do Egito e da nação que ele governava (Êxodo 9:16). Como o Faraó não se curva a tais desígnios, sofre as consequências das pragas anunciadas.

Neste momento, vale lembrar que o texto bíblico é terreno fértil para investimentos figurativos, realizados em forma de analogias e metáforas construídas com a intenção de materializar o discurso metafísico da divindade. Ainda, segundo Bertrand (2003, p. 155):

Basta pensar no funcionamento da parábola (evangélica ou não), cujo significado figurativo está ali para veicular uma mensagem abstrata, espiritual ou teórica, que só pode adotar, para se dizer e ser compreendida, um suporte concreto de linguagem: uma história de semeadura, por exemplo, ou de filho pródigo. Fala-se, então, em *pensamento figurativo*, em *raciocínio figurativo*, e evoca-se a *profundidade* do figurativo, embora este se situe na superfície das estruturas discursivas, dentro do percurso gerativo da semiótica.

Há, portanto, uma relação direta da passagem bíblica com o conto do escritor gaúcho no tocante a elaboração das isotopias de nível inferior, uma vez que na obra de Scliar temos a reiteração de isotopias figurativas (as pragas) para confirmar o valor da isotopia temática (revelar a grandeza, poder e soberania de Deus).

O que temos enquanto enredo do conto é uma narrativa que se constrói em torno de uma família de camponeses (*sujeitos*), formada por seis indivíduos (pai, mãe e quatro filhos), com valores evidentemente patriarcais (que serão posteriormente colocados à prova) e que, em um primeiro momento, apresenta-se em *conjunção* com os *objetos-valores* do mundo rural (águas do rio; campos; terra; sementes; sol; espigas douradas; colheita):

Periodicamente subiam as águas do grande rio, inundando os campos e chegando até a nossa casa; depois baixavam, deixando sobre a terra o fértil limo. Era a época de plantio. Arávamos a terra, lançávamos a semente, e meses depois as espigas douradas balançavam ao sol. E então vinha a colheita, e de novo a cheia. Ano após ano. Éramos felizes (SCLIAR, 2008, p. 227).

Contudo, um acontecimento inesperado rompe com a harmonia estabelecida: as águas do rio, antes turvas e mornas que integravam o ciclo da nossa vida (p.228), haviam se convertido em sangue. Um episódio fantástico, sem explicação no campo da lógica cartesiana, mas que colocava em xeque o equilíbrio familiar (e narrativo), desafiando os valores que regiam as relações.

Com a instauração da primeira praga, o sangue (isotopia figurativa que representa a parte emocional da alma humana, o pacto entre o indivíduo e os poderes divinos ou demoníacos, um vínculo bastante estreito com o afeto), temos a primeira *disjunção* com os *objetos-valores*, fato que acarretará na desestabilização do núcleo familiar.

Estávamos diante de um fenômeno insólito e aterrador. Minha mãe chorava dia e noite, convencida de que o fim dos tempos estava próximo [...] Nosso pai não se deixou abater. Procurou de imediato uma solução para o problema. Ao cabo de algum tempo, descobriu

que cavando poços ao longo do rio conseguia água pura; ao que parece, a areia da margem filtrava o sangue (todo o sangue? Mesmo as elementares partículas de que falava a minha irmã? Não ousei perguntar. Nem ela falou a respeito. As tais partículas integram-se ao rol das coisas embaraçosas, não verbalizadas que existem em todas as famílias, numas mais, noutras menos. Palavras não pronunciadas pairam nos lares como espectros; sobretudo nas noites opressivas em que não se consegue dormir (SCLIAR, 2008, p. 229-30)

Tem-se, portanto, mais uma isotopia temática de grande importância para a compreensão dos efeitos de sentidos gerados pelo texto, a opressão. Opressão esta representada em um primeiro nível pelas relações hierárquicas e patriarcais da família, e, em um segundo nível de significação, pelo poder (ou soberania) de Deus, um Deus vingativo, prepotente e cruel.

Aliás, não podemos deixar de considerar que da página 227 até a página 235 do conto a palavra deus aparece escrita com caracteres minúsculos, fato que reforça nossa leitura de estarem os sujeitos a desafiar os mandamentos divinos. Contudo, o rompimento com a figura do pai como liderança opressora e ser provedor da família, dá-se justamente quando os filhos aceitam a presença e os desígnios de Deus, pois o pai demonstra-se durante todo o desenrolar da história como um homem pragmático e incrédulo, capaz de colocar a vida do próprio primogênito em risco em vez de aceitar explicações de ordem metafísicas:

[...] mas o nosso pai não queria saber de explicações nem de projetos audaciosos. Matava os mosquitos com suas grandes mãos: - Eu mostro a esse deus! Eu mostro! Tudo inútil. Quando os mosquitos finalmente desapareceram surgiram as moscas ã enormes moscas varejeiras que zumbiam ao nosso redor. Sem nos picar, mas atormentando-nos tanto quanto os mosquitos [...] Nós, os filhos, considerávamos lógica a colocação, mas meu pai estava cada vez mais indignado. Não, ele não queria que os tais saíssem; nem os conhecia, mas queria que ficassem; agora queria que ficassem. - Para ver até onde esse deus deles vai. Só para ver até onde vai. Sangue, rãs, mosquitos, moscas, só quero ver até onde vai (SCLIAR, 2008, p. 233)

A figura de um ciclo completo (morte e vida) aparece mais uma vez corporificada na narrativa, pois, de acordo com esta passagem, para os filhos se livrarem da opressão do pai (e por consequência das pragas), rejeitam a percepção de mundo do patriarca e passam a aceitar a existência de Deus. Primeiro acontece com a filha mais nova, ao reconhecer a impossibilidade de explicação científica para o caso da conversão das águas do rio em sangue; depois com o filho caçula, ao perder a rã de estimação no caso da peste das rãs; na sequência com o filho do meio (o narrador), quando passa a

sentir a presença divina no trigal, pela ação do vento, antes da chegada dos gafanhotos (uma espécie de presságio do que viria a acontecer); e por último com o primogênito, que em face da morte anunciada, pede misericórdia ao pai implorando-lhe que sacrifique a vaca (único animal doméstico que restara a família) e acalme a fúria divina marcando a porta da casa com sangue fiel (daqueles que aceitaram a fé). Todos os apelos dos filhos e da mãe são ignorados e as pragas efetivam-se uma a uma. Tem-se, portanto, em analogia a esfera cíclica, o ponto inicial marcado com a harmonia familiar, a ruptura com a anunciação das pragas, o desequilíbrio com o questionamento da ordem patriarcal e o retorno ao ponto inicial com a aceitação de Deus por parte dos filhos e reestabelecimento das forças do pai.

Quanto à grafia da palavra Deus, esta passa a ser redigida com letra maiúscula no momento em que o narrador percebe a presença divina na formação (pequeno exército) de combate da família a praga dos gafanhotos no trigal:

Em suma, a dúvida se apossou de mim, e creio (tanto quanto pode crer alguém que duvida) que não mais me abandonará. Deus conseguiu os seus desígnios. Nosso pai, testa franzida, passa em revista o seu pequeno exército. Conta conosco; ou imagina que conta conosco, que estamos com ele. Estamos? Posso falar por mim: estou. Mas estou mesmo? Inteiramente? Completamente? E o que dizer de inexplicáveis sentimentos? E o que dizer das dilacerantes dúvidas? Deus agora habita em mim. Dentro de mim crescerá, e prosperará, e triunfará. Estou perdido. Estamos perdidos (SCLIAR, 2008, p. 235)

Ainda, e paralelamente ao tema da opressão/subordinação patriarcal, temos outras isotopias temáticas de nível inferior, tais como a incredulidade, a zombaria, o desamparo, a amargura, o ódio e o desafio, todas perceptíveis no desenrolar da narrativa e concretizadas simultaneamente ao desenvolver das isotopias figurativas (as pragas). Observa-se, neste sentido, que os temas abordados constituem um percurso hierárquico de leitura do conto, obedecendo as posições de importância do nuclear para as isotopias inferiores, garantindo coerência semântica ao texto.

Também, e não menos importante é o estudo das isotopias figurativas. No conto há muitos investimentos, mas submetendo-nos a ordem hierárquica, iniciaremos com a análise de cada uma das pragas impostas a família de camponeses em resposta a incredulidade do pai. ãNosso pai estava perplexo. Nunca apelava a divindades; não lhe parecia justo. Achava que o ser humano tinha de sobreviver por suas próprias forças (SCLIAR, 2008, p. 232).

A primeira praga é o sangue, conforme já exposto, e, segundo o dicionário de símbolos de Herder Lexikon (1990, p. 178), relaciona-se com a sede da alma, com o fogo e com o sol. Traz força vital às sombras e apesar de ter atributos de profanador, também pode estar relacionado com a redenção (o sangue de Cristo). É uma isotopia figurativa de dimensão metafórica, uma vez que carrega consigo símbolos de dessacralização da ordem e de ressurreição, recorrendo mais uma vez a forma de circularidade. Além disso, a aparição do sangue não acontece em qualquer lugar, mas no rio, sendo este uma outra isotopia figurativa de estreita relação com a água e com a representação do tempo e da transitoriedade.

As rãs, segunda praga, também possuem ligação simbólica com as águas. Elas anunciam a chegada das chuvas e trazem dimensões tanto do sagrado quanto do profano em diferentes culturas, são mensageiras da mudança. Já os mosquitos e as moscas (terceira e quarta pragas) simbolizam o lado obscuro da alma, estando associados aos demônios e criaturas enfermas, inauguram o princípio do mal (no texto de Scliar é o início do esconjuro por parte do pai, e a intensificação das relações de disjunção com a natureza e o sagrado).

A peste e os tumores (quinta e sexta pragas) efetivam a fúria e a vingança de Deus, e estão associados à morte e a intensificação das enfermidades. Quanto ao granizo (sétima praga), este tanto pode representar o poder da divindade pela força da natureza, sinalizando a destruição, como pode simbolizar o retorno à água, a consagração pelo batismo e a rendição. No conto, trata-se da metade da narrativa, clímax para o ponto de virada.

Por sua vez, os gafanhotos (oitava praga) simbolizam a própria virada da história, é neste momento em que a voz da enunciação (o filho do meio) admite a existência de Deus, como também é neste ponto em que o pai perde o controle da situação, entregue a cólera e a ira que o farão desafiar o poder divino. Pela falta de equilíbrio e pela evidente insanidade, o pai é substituído pelo filho mais velho no clã familiar.

Meu pai então apanhava mancheias de insetos, põe-se a devorá-los. E exorta-nos a imitá-lo: comam, comam enquanto eles ainda têm o nosso trigo dentro deles. Desviamos os olhos para não ver a cena. Meu pai começa a vomitar: Vamos levá-lo para casa, diz meu irmão mais velho, numa voz imperiosa. Voz de quem assumiu o comando: pai que fraqueja diante de gafanhotos, pai que vomita (mesmo depois de ter comido insetos) não merece confiança. Não pode chefiar uma família (SCLIAR, 2008, p. 237).

Considerar também que a isotopia figurativa dos gafanhotos representa a voracidade da destruição, sendo no Apocalipse o símbolo dos hereges. Ou seja, o pai é punido pela heresia com a perda material do trigo e a perda do controle familiar, ele perde a colheita (não há frutos aos que não cultivam a fé) e é destronado de seu poder.

Contudo, é interessante destacar que a queda da opressão imposta pela figura do pai não desconstrói os valores de uma cultura patriarcal, uma vez que o filho mais velho assume o comando com igual autoritarismo e se mantém o silenciamento das mulheres da casa. Além disso, ãa vitória de Deus ã o grande Paiò demonstra a manutenção dos valores que regem essa estrutura cultural. Tem-se, portanto, mais uma figura cíclica concretizada.

A nona praga bíblica, as trevas ou a escuridão, não é explicitamente descrita no conto, passando este a tratar diretamente da morte do primogênito (decima praga). Após a recuperação, depois de dias com febre muito alta, o pai ãde novo sentou-se na cabeceira da mesaò, fato que o filho mais velho não podia mais admitir:

Simplesmente não podia aceitar. Teimosamente recusava-se a obedecer; um dia, diante de todos nós, nosso pai o amaldiçoou. Meu irmão, ultrajado, exigiu que se retratasse. E como nosso pai se recusasse a fazê-lo, foi-se, batendo a porta (SCLIAR, 2008, p. 238).

Desta forma, quando o pai é notificado sobre a aparição do ãAnjo da morteò anunciando a condenação do primogênito, este não sede aos pedidos do filho mais velho para conversão e, olhos nos olhos, em tom de confronto, disputa e dúvida, tomba-se o filho deixando a vida. O equilíbrio é restaurado uma vez que a aparente queda da opressão, figuratizada na imagem do pai, não destruiu os valores patriarcais que regiam aquelas relações, voltando posteriormente o próprio pai a comandar a família. De qualquer forma, ao final da narrativa, Deus passa a assumir a grafia com caracteres minúsculos, o que simboliza uma aparente perda de poder: ãDesde então deus algum tem nos incomodado; não apreciavelmente, ao menosò (SCLIAR, 2008, p.240). Fecha-se, portanto, o ciclo e a narrativa, uma história centrada nas relações de poder impostas por uma cultura patriarcal.

Assim, podemos dizer que a análise da figuratividade nos permite elencar os efeitos de sentido gerados pelas seleções de isotopias temáticas e figurativas que se completam no percurso da leitura para garantir a coerência semântica do texto, conforme descrevemos na análise acima exposta. Todavia, não podemos esquecer que em casos de intertextualidade bíblica, a seleção de um signo (ou figura) já traz consigo

significações cristalizadas pelo imaginário ocidental. Romper, pois, com essas relações torna-se o maior dos desafios de um escritor.

REFERÊNCIAS:

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1994.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Trad. Grupo CASA. Bauru: Edusc, 2003.

BÍBLIA SAGRADA. 51 ed. São Paulo: Ave Maria, 1986.

LEXIKON, Herder. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1990.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura: icônico e verbal**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

SCLIAR, Moacyr. **Contos Reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

JOGO DE MÁSCARAS AUTORAIS: UM CASO DE AUTOR-TRANSCRITOR EM A CASA DOS BUDAS DITOSOS, DE JOÃO UBALDO RIBEIRO

ROSANA LETÍCIA PUGINA (D^o i CNPq)

rosanapugina@gmail.com

Prof^a. Dr^a. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan (Or.)

FCLAr/UNESP

*Porque há desejo em mim, é tudo cintilância.
Antes, o cotidiano era um pensar alturas
Buscando Aquele Outro decantado
Surdo à minha humana ladradura.
Visgo e suor, pois nunca se faziam.
Hoje, de carne e osso, laborioso, lascivo
Tomas-me o corpo.*

Hilda Hilst

Resumo: O tema deste artigo é o estudo do conceito de autor-transcritor, proposto por Tacca (1983), em **A casa dos budas ditosos**, de João Ubaldo Ribeiro (1999). Os objetivos do trabalho são compreender a concepção de autoria cunhada pelo pesquisador citado, observar como ela se dá na materialidade discursiva selecionada como *corpus*, bem como apurar qual é a axiologia que preside o romance. Com referência ao mecanismo de autor-transcritor, são empregadas também as pesquisas de Bourneuf e Ouellet (1976), Reis e Lopes (1988), e Maingueneau (1997). Sobre a obra de João Ubaldo, optou-se pelos escritos de Olivieri-Godet (2009). A metodologia do trabalho quanto à abordagem é exploratória, qualitativa e de cunho bibliográfico. No final, espera-se ter verificado o modo de construção da voz do autor-transcritor em **A casa dos budas ditosos** como uma astúcia enunciativa da criação romanesca.

Palavras-chave: Tacca; autor-transcritor; **A casa dos budas ditosos**.

Introdução

O autor é a individualidade materialmente responsável pela criação literária. Desta forma, é sujeito de uma atividade a partir da qual se dá um universo ficcional, por conseguinte, toda obra pertence a um autor. Inicialmente, é ele que se expõe, pois assume a responsabilidade pela palavra dita. Em alguns casos, no processo artístico, o autor pode dissimular a voz narrativa, tornando velada a sua imagem: ele cede o seu lugar nas notas introdutórias ou nas advertências. Assim, estas obras vêm à luz pelas mãos de um editor, redator ou organizador. É um caminho para ãndocumentarò a literatura, isto é, aproximá-la da realidade para que se tenha o efeito da verossimilhança,

o que se realiza nesses romances por meio do emprego do recurso criativo chamado de autor-transcritor.

Com base em tal preceito, o tema deste trabalho é a análise do conceito de autor-transcritor no romance **A casa dos budas ditosos**²⁹, de João Ubaldo Ribeiro (1999), escrito no século XX, com vistas a estudar como esse conceito, travado na constituição narrativa, sustenta o fio romanesco, e verificar qual é a axiologia que preside o *corpus*.

A fundamentação teórica são as acepções de autor-transcritor cunhadas por Bourneuf e Ouellet (1976), Tacca (1983), Reis e Lopes (1988), e Maingueneau (1997). Com referência à obra de João Ubaldo, optou-se pelo emprego dos apontamentos de Olivieri-Godet (2009).

O romance ubaldiano tem como núcleo o relato das aventuras sexuais de uma mulher idosa, aristocrata e baiana, que relembra detalhadamente as suas práticas sexuais. Ela conta que sempre viveu intensamente as infinitas possibilidades do sexo, experimentando todas as formas de prazer sem indícios de culpa. Ao relato, são mescladas indagações sobre as interdições impostas pela sociedade, sobretudo às mulheres, o que demonstra que CLB tem uma relação tensa com a sua realidade histórica, especialmente na juventude. Na obra, a protagonista e também a narradora são uma pessoa só: uma senhora sexagenária e autointitulada debochada. Apesar de ter resolvido fazer o relato já idosa, CLB não apaga nem esconde o passado, ao contrário, apoia-se nele quando descobre uma doença terminal, como se pensasse ñvivi tudo o que eu podia, é hora de contarõ.

Após a realização de todas as leituras e a aplicação da teoria ao *corpus* escolhido, como resultado, espera-se observar como se deu a construção do recurso do autor-transcritor na narrativa como um mecanismo enunciativo da arte literária.

O autor-transcritor

Nesta seção, iremos apresentar algumas reflexões acerca dos conceitos de autor-transcritor com vistas a embasar a análise do *corpus*, a qual será apresentada na próxima parte deste trabalho.

Exceto nas autobiografias, em obras ficcionais em que a narrativa é contada em 1ª. pessoa ñ a partir de um ñeuõ ñ, o autor empírico fica escondido efetivamente, já que a personagem que narra se apresenta como sendo outra pessoa. Consequentemente, a

²⁹ O romance figura como o pecado da luxúria na série literária ñPlenos pecadosõ, da editora Objetiva.

imagem do autor real encontra-se velada. Nesse caso, o sujeito da enunciação é dissimulado.

Nas palavras de Reis e Lopes (1988), o autor é o sujeito de uma atividade artística a partir da qual se cria um universo diegético, composto por personagens, ações, coordenadas temporais, etc. Em primeiro lugar, é o autor que se expõe, isto é, assume a responsabilidade pela palavra dita. Consequentemente, toma a autoria e o relato para si.

Conforme Tacca (1983, p. 30), em latim, a palavra *ñautorò* tem o significado de *ñcausa primeira de algoò* ou de *ñpessoa que garante ou que se responsabiliza por alguma coisaò*. Na primeira acepção, está o autor-relator, ou seja, aquele que se apropria da palavra; já na segunda, está o autor-transcritor, que é visto como decorrência da vontade de criar uma atmosfera mais objetiva na escrita, por isso, apresenta a obra como um documento ou um testemunho, não necessariamente como ficção. Nessa situação, o autor cede o seu lugar para uma voz fictícia logo no início do romance, nas notas introdutórias ou nas advertências. Essas obras vêm à luz pelas mãos de um editor, redator, depositário ou tradutor.

Sobre o mecanismo de *ñdocumentarò* a literatura, isto é, de aproximá-la da realidade para conseguir um efeito satisfatório de verossimilhança, Tacca (1983) diz que isso se dá pelo fingimento da criação de uma obra sem autor, o que leva o leitor a compactuar com a ideia, pois somente ele será capaz de *ñliterarizarò* novamente o que lhe foi apresentado como evidência real: *ñalguns leitores, por sua conta e risco, vêm a dotar [a obra] depois de essência ñ literáriaò*. (TACCA, 1983, p. 37).

O estudioso explica que, nos romances de autor-transcritor, existe a intenção de se apresentar o documento (cartas, diários, memórias) antes que ele alcance o patamar de literatura. Neste caminho, o ato de *ñliteralizarò* a realidade pertence aos leitores. Sob esta ótica, essas obras, que não são identificadas como literatura pelos seus autores, mas sim como *ñdocumentosò*, *ñcasos reaisò*, *ñmemóriasò*, *ñcartasò*, etc., estão teoricamente destinadas a viver num mundo de autodestruição: *ñse as lê o leitor prático, não literário, descobre imediatamente a sua mentira: o documento não é documento, nem o diário [é] diário. E se as lê o leitor literário, literaturiza-asò*. (TACCA, 1983, p. 57, grifo do autor).

A partir de tais acepções, na análise aqui proposta, interessa-nos o segundo conceito dado por Tacca (1983): o de autor-transcritor, aquele em que o autor-pessoa

age pela delegação da sua função para uma personagem da obra. Sobre isso, o mesmo estudioso explica que

[No] afã de silêncio total e de eliminação do ñautorò correspondeu, sem dúvida, o nascimento de um recurso romanesco: o da *transcrição*. Recurso por detrás do qual se esconde um outro afã de maior alcance e implicação estética: a despersonalização, a objetividade, a verossimilhança. Como nenhum outro gênero, o romance pugna contra uma das suas dimensões fundamentais, contra aquela que mais ostensivamente preside o seu nascimento: a ficção. (TACCA, 1983, p. 38, grifos do autor).

Sobre essa ocultação por trás de um terceiro, Maingueneau (1997) afirma que é, normalmente, uma maneira hábil para dizer o que se pensa, sem precisar assumir a responsabilidade sobre o que foi dito. Neste processo, tem-se uma ambiguidade causada pelo afastamento entre os papéis do suposto autor ñ aquele que assina a obra ñ, cuja aparição se dá pelo não-eu; e do autor fictício ñ aquele que se apresenta como escritor da obra ñ e que, por isso, possui autoridade para levar o fio narrativo até o final, uma vez que aceita se responsabilizar pelo que é dito. Conforme o autor: ñpode-se tanto dizer que o que enuncio é verdade porque não sou eu que o digo, quanto o contrárioò. (MAINGUENEAU, 1997, p. 86).

Sobre isso, Bourneuf e Ouellet (1976) dizem que o projeto narrativo escolhido pelo autor-pessoa, de forma explícita ou não, determina o tipo de relações desejadas e estabelecidas por meio do emprego do autor-transcritor: quer ele se esconda por detrás de um ñeleò impessoal, de um ñeuò que monologa ou de um ñvósò misterioso, quer faça dessa máscara um intermediário visível entre ele e a sua criação, o intuito é jogar com a voz narrativa e imprimir, à obra, um efeito de verossimilhança forjado pelo fingimento. É um paradoxo.

Reis e Lopes (1988) atestam que a entidade chamada de transcritor (ou de editor) de uma narrativa é aquela que surge no seu prefácio ou nas notas introdutórias. A sua função é explicar o aparecimento do relato que será desenvolvido na obra. Nesse processo, o transcritor assume a sua divulgação. A função do transcritor visa não somente a revelação da origem dos documentos apresentados (ditos autênticos) para o leitor curioso, mas, também, em favor da narratividade, reforçar o processo narrativo por meio da organização de diversas peças soltas ou editadas.

Em vista disso, o transcritor passa a ser um mediador entre o autor-pessoa e o narrador. Às vezes, o próprio autor (aquele que assina a obra) assume a função de

transcritor e delega a voz condutora da narrativa a um narrador; em outros casos, há a criação de uma outra personalidade para cumprir essa função, como acontece no romance epistolar *As ligações perigosas*, de Laclos (1980), no qual há a presença de um ñeditorò. Mais do que uma personagem complementar ou um comentador intrometido, o ñeditorò é ñum primeiro leitor que fixa as suas reações e os seus juízos, dirige a palavra às personagens como a velhos conhecidos, relembra certos acontecimentos, ou aproxima outros, assinala a importância de um fato aparentemente insignificanteò, conforme Bourneuf e Ouellet (1976, p. 104).

Tacca (1983) reflete a respeito do maior ou do menor nível de intervenção do editor ou transcritor: a participação se dá em casos em que o autor rejeita a sua condição de autor ñ ainda que admita que escreveu uma história ñverdadeiraò que não lhe compete ñ, ou em casos em que nega categoricamente toda a sua participação ñ ao afirmar que foi, exclusivamente, o transcritor ou o copista fiel do manuscrito.

Como é impossível escrever um romance indiscutivelmente neutro, o recurso do autor-transcritor é bem-vindo: por meio dele, o autor-pessoa se elimina, o que torna o romance o mais asséptico e referencial possível, daí a credulidade do leitor na veracidade dos fatos narrados. É como se o autor-empírico dissesse que não escreveu, somente transcreveu ou editou a obra.

Sobre a ocorrência do recurso do autor-transcritor no gênero romanesco, Tacca (1983) afirma que há duas variedades mais comuns: obras organizadas a partir de cartas supostamente encontradas ñ o gênero epistolar ñ, e papéis avulsos ordenados, reescritos e transcritos por um hipotético ñautorò ou ñeditorò, o qual assume essa função, geralmente, nas notas introdutórias dos livros. Certamente, o recurso da transcrição, nesses romances, prima por dois efeitos: objetividade e verossimilhança.

Sobre a objetividade, ela é impressa à obra por meio da afirmação de que o material que constitui o romance é documental. Dessa forma, o autor ao afirmar, nas notas introdutórias, que encontrou os manuscritos, o diário ou as cartas, leva o leitor a acreditar na veracidade do que será narrado.

Quanto à verossimilhança, de acordo com Tacca (1983, p. 60), rigorosamente, o romance nunca é verossímil, ele finge verossimilhança. Assim, ño romance de transcritor, portanto, finge que fingeò. A proposta do autor-transcritor não é mostrar a realidade, mas dar aos escritos um efeito de realidade. Esse jogo é a própria imagem da convenção narrativa, que levará o leitor ao engano, ou não: ño seu consentimento, tal como a sua lucidez, são indispensáveis à consumação da ficçãoò.

No caso dos romances epistolares, a ausência do autor-empírico é natural e facilmente justificada pelo fato de cada carta ter sido escrita e assinada por uma pessoa diferente. Dessa maneira, é comum, no gênero, o papel do editor, que junta e arranja as partes da obra: o autor é implícita ou explicitamente nega a autoria, ostentando a função de editor, compilador ou redator. Como resultado, a objetividade do relato torna-se inquestionável. O autor pode, ainda, simular algumas intromissões do editor e do redator nas notas explicativas internas da obra.

Já no caso de escritos ou depoimentos despropositadamente achados, o emprego da transcrição é uma escolha pensada pelo autor-empírico para criar um efeito desejado, procurando uma assepsia cada vez maior, uma neutralidade e uma abstenção mais absoluta, como se quisesse se distanciar mais da sua ficção. Segundo Bourneuf e Ouellet (1976), para isso, o autor adicionará o transcritor, cujas missões são mostrar ao leitor um documento encontrado ou herdado (maço de cartas, diário íntimo, etc.), e retocar, ele mesmo, o texto para corrigir, organizar ou até registrá-lo com as suas próprias palavras a partir de transcrições.

Neste quadro, quando o relato é assumido por uma única personagem, há um estreitamento do foco de visão do leitor, isto é, o acesso que ele tem à narração se dá por meio de uma ótica exclusiva, o que pode acarretar em uma apresentação excludente dos fatos. A pouca distância entre quem narra e o que narra provoca uma sensação maior de proximidade (quando comparado com uma narrativa em 3ª. pessoa, por exemplo), o que desemboca numa identificação (ou não) do leitor, especialmente quanto às emoções impressas à narrativa.

Além disso, nos gêneros que trazem relatos autobiográficos fictícios, a apresentação do autor-transcritor acontece não só nas notas, mas também nos primeiros capítulos, momento em que o romancista prepara as condições para que uma personagem se aproprie do fio narrativo e comece a contar a sua história (que é a história do romance). É evidente que há uma boa quantidade de relatos em que o autor-empírico se esforça para dissimular a sua presença no romance. Conveniência, pudor ou censura são fatores consideráveis na seleção desse mecanismo.

Conforme Tacca (1983, p. 54, grifos do autor), o romance de transcrição, curiosamente, abrange desde a recusa de uma *autoria intrusa* (o autor é expulso do texto) até a adoção de uma *leitura intrusa* (no caso do romance epistolar em que a leitura, naturalmente, deveria ser feita somente pelo destinatário explícito). Consequentemente, existe uma diferença fundamental entre o relato obviamente escrito

e destinado aos leitores (forma corrente e habitual do romance) e aqueles que têm o seu próprio destinatário (interno), nos quais, a leitura se dá indiscretamente. É como se o autor dissesse para o leitor: ñvocê está lendo isso porque, de alguma forma, o material chegou até as minhas mãosò. Sem isso, o que é contado estaria enterrado no esquecimento.

Nas palavras do mesmo autor, o romance de autor-transcritor pode ser considerado sob três aspectos diferentes, a saber:

1) como resultado de uma *progressiva eliminação do ñautorò*, através de três etapas que se poderiam sintetizar do seguinte modo: a) o autor no prólogo; b) o romance sem prólogo; c) o autor na *Nota do editor*.

2) Como limite de uma *crescente busca de objetividade*, cujas etapas seriam: a) o autor intervém no relato com os seus juízos e opiniões; b) o autor desaparece do relato, limitando-se a narrar; c) o autor declara não o ser, e sim mero transcritor.

3) Por fim (ou como derivação), como a *hipertrofia*, ou melhor, como a *extrapolação dos antigos relatos ñincrustadosò* de três maneiras diferentes: a) é inserida uma história dentro de outra principal; b) a composição ñincrustadaò e a moldura são independentes (como em *As mil e uma noites*); c) a moldura fica reduzida ao mínimo no recurso artificial do ñeditorò, dos papéis encontrados e das peripécias da sua descoberta. (TACCA, 1983, p. 54-55, grifos do autor).

Retomaremos essa classificação na próxima parte do trabalho, na qual será apresentada a análise do romance **A casa dos budas ditosos** sob essa ótica.

Pode-se afirmar que tal procedimento literário não é inovador, porém, torna-se relevante porque evoca a problemática da ficcionalização da voz do autor, o que cria algumas inquietudes entre a realidade e a ficção, bem como entre a oralidade e a escrita.

Esse recurso criativo foi usado nas obras: **Pamela** (1742) e **Clarissa** (1749), ambas de Samuel Richardson; **Júlia ou A nova Heloísa** (1760), de Rousseau; e **As ligações perigosas** (1742), de Laclos. Todas estão inscritas na literatura como libertinas. Há ainda os exemplos de **Dom Quixote de la Mancha** (1605), de Miguel de Cervantes; **Adolphe** (1816), de Benjamin Constant; **A letra escarlata** (1850), de Nathaniel Hawthorne; **Coração, cabeça e estômago** (1862), de Camilo Castelo Branco; **Esaú e Jacó** (1904), de Machado de Assis; **A náusea** (1938), de Sartre; dentre outros.

Segundo Tacca (1973), o traço comum que une todas essas obras ã a utilização de um recurso literário que confunde, propositadamente, autor-empírico e autor-fictício ã caracteriza o que ele chama de ñromances de transcriçãoò. Portanto, em todos esses

romances, sejam epistolares ou não, existe o ímpeto do autor-pessoa em esconder a sua presença por detrás de um autor ou editor inventado.

Como ficou perceptível, a seleção do mecanismo do autor-transcritor era motivada não somente por questões de estilo, mas também como uma resposta ao leitor que buscava a verossimilhança no que lia, e como um refúgio de punições socialmente estabelecidas, com base em dogmas morais e religiosos, o que será explanado mais adiante.

Enfim, ao optar pelo uso do autor-transcritor, o autor empírico procura apagar os traços do código narrativo ficcional. Contudo, como isso não é possível ã não se escreve um romance liberto das marcas narrativas ã o autor torna-as joguetes com as quais brinca para forçar a ilusão de verossimilhança. Pelo recurso conceituado aqui, há o respeito ã ou o respeito é simulado ã com o controle, no caso, a censura; e a estimulação do interesse do leitor.

Com base nos preceitos mostrados e nas constatações percebidas, segue uma análise da nota pertencente ao romance **A casa dos budas ditosos** a partir dos conceitos de autor-transcritor cunhados por Tacca (1983).

Jogo de máscaras autorais: um caso de autor-transcritor em *A casa dos budas ditosos*

Como o escopo da análise apresentada a seguir é a nota introdutória do romance aqui discutido, não serão feitas longas explicações acerca do conteúdo da obra. Será mostrado, somente, um resumo breve da narrativa, o qual abarcará as partes principais do romance com vistas a ajudar o leitor no entendimento do estudo feito.

A casa dos budas ditosos baseia-se em um relato autobiográfico, em forma de monólogo, cujo tema são as aventuras sexuais de CLB. Para que o efeito erótico fosse atingido, há uma grande exposição das memórias de cunho sexual da narradora-protagonista em todo o relato (iniciação sexual na infância, sexo com o tio e o irmão, relações homossexuais e bissexuais, sexo grupal, zoofilia, poligamia, relacionamento aberto, sexo na velhice, etc.). Não há censura.

Nota-se que CLB é uma mulher corajosa frente aos dogmas sociais que calcam a construção do gênero feminino na sociedade. Em toda a obra, faz menção ao fingimento da coletividade com relação às aparências e ao *status*, daí a sua característica de inquiridora: ela critica o engessamento, sobretudo sexual, imposto às mulheres por meio de regras e contratos opressores, tais como a exigência de casamento, da gravidez e da maternidade; o apelo religioso; a imposição da monogamia, da virgindade e da

reputação; à obrigatoriedade de manter a parceria sexual; à negação de formas de obtenção do prazer feminino, etc. Tudo isso segue sendo narrado até o capítulo dez. No último capítulo, a narradora-protagonista retoma as reflexões iniciais depois de ter terminado a narração. A sua motivação é explicitar que tem uma doença terminal, o que a levou a expor as suas memórias. Em síntese, esse é o fio narrativo que será desenrolado no romance.

Ademais, a obra ubaldiana traz uma interdiscursividade ligada à estética literária setecentista francesa, pois apresenta uma tendência erótica e libertina da literatura por meio do diálogo com uma rede de referências artísticas, literárias, filosóficas, etc. ã Sade, sobretudo ã cujas bases são o erotismo e a libertinagem. Há uma retomada dos escritos pornográficos franceses dos séculos XVII e XVIII e, a partir dessa fonte, o escritor refrata e reacentua os seus traços estilísticos e temáticos. Nesse ponto, tem-se o delineamento das características paródicas e carnavalizadas da personagem, pois as suas atitudes invertem a norma social vigente para que ela possa questionar essa mesma norma.

Seguimos para a análise acerca da utilização do recurso criativo do autor-transcritor no romance ubaldiano.

Em **A casa dos budas ditosos**, ao escrever uma ñnotaò no início do romance, Ubaldo abre a discussão sobre a voz autoral, a qual se confunde entre o autor-pessoa e a narradora-protagonista, ou seja, um autor imaginário apresentado como o autor real da narrativa contada. Este confronto de vozes entre a narradora-protagonista e o autor-empírico se faz devido ao conteúdo da ñnotaò ã colocada antes do início do relato ã assinada por João Ubaldo Ribeiro, escritor. Por tudo isso, interessa-nos observar a constituição da figura do autor-transcritor no romance citado. A narrativa se inicia mergulhando o leitor na incerteza. Esse caráter movediço advém não somente da mistura de vozes, mas também por meio de um dos principais temas levantados pela personagem protagonista da obra, CLB: o abismo existente entre o indivíduo e a sua máscara social.

Com a finalidade de compreender a voz autoral, observaremos, inicialmente, uma ñnota³⁰ò do autor-pessoa, João Ubaldo Ribeiro, na qual ele informa, ao leitor, a origem do relato que vai se iniciar nas páginas seguintes: uma mulher, CLB, de 68 anos, baiana, entrega ao autor-pessoa algumas fitas cassete contendo a sua história de vida.

³⁰ A qual não é nomeada na obra como ñnotaò.

Por ela não ser uma figura pública, resolve entregar os registros para que ele lhe dê voz e faça com que a sua história seja propagada. Assim, o romance começa como uma espécie de ãnautobiografia sexualò, no decorrer da qual a narradora-protagonista vai apresentando toda a sua sabedoria acumulada até a velhice em forma de relatos de aventuras sexuais. Nessa ãnotaò, o autor-pessoa revela que apenas transcreveu o conteúdo das fitas. Ubaldo toma para si a característica mais extrema na busca pela objetividade: ele declara não ser o autor da obra, e sim seu mero transcritor. No romance, o autor-pessoa, como autor-transcritor, apresenta a narrativa por meio da voz de uma narradora sexagenária, a qual, sob o seu ponto de vista, irá narrar as suas memórias. Dessa forma, tem-se o que Tacca (1983) chama de ãautor-transcritorò³¹.

No primeiro capítulo, a narradora-protagonista faz algumas reflexões sobre os seus objetivos com o relato que irá começar, o que aproxima o texto do modelo tradicional de prefácio. Entretanto, é fictício, o que causa um questionamento do padrão prefacial. Nesse momento, tem-se o que Tacca (1983) chama de ãmolduraò para a gênese do autor-transcritor (além da ãnotaò introdutória).

No caso do romance aqui discutido, a narradora-protagonista é a representante de João Ubaldo, autor-pessoa, por trás de quem ele se acoberta, sentindo-se protegido por esse mecanismo tão astuto, que é capaz de duplicar os véus entre o autor-pessoa, como personalidade autobiográfica, e CLB, a narradora-protagonista.

Conforme Olivieri-Godet,

a adoção, pelo autor real, de uma estratégia de escrita que atribui a obra a um autor imaginário destaca imediatamente sua intenção de

³¹ O próprio João Ubaldo, autor-pessoa, deixou claro, em algumas entrevistas, que a sua opção em dar vida a uma narradora associa-se à vontade de criar uma máscara, o que dá um efeito de distanciamento com relação ao romance: ãEu faço uma porção de malandragem com o narrador. Ele interfere muito na narrativa, bota tanta anestesia que às vezes o leitor não sente. [...] Acho que se você escrever um livro chocante é mais fácil fazer isso na primeira pessoa do que na terceiraò (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1999, p. 44). ãDe tanto escrever no feminino, um dia cheguei para minha mulher e disse: óestou cansadaò (FOLHA DE SÃO PAULO, 2014, grifo do autor). ãTirante a óbvia exceção de *Sargento Getúlio*, pois ninguém pode pensar que eu sou o Sargento, algumas pessoas afirmam: óVocê diz isso no livro, você pensa assim!ô quando quem diz é o personagem. [...] Tudo em meu livro sobre a luxúria foi atribuído a mim quando, na verdade, o personagem era inteiramente fictício. Fiz uma brincadeira no começo do romance, dizendo que uma senhora tinha deixado os originais aqui em casa, e muita gente acreditou. Até hoje encontro pessoas que acham que não fui eu que escrevi o livro (*risos*)ò (CONTINENTE, 2002, p. 43, grifo do autor). ãMas como me deram um tema muito amplo, A casa dos budas ditosos apareceu e a personagem principal se impôs. É praticamente a única personagem, pois o livro é um monólogo, e ela tinha 78 anos quando comecei o livro, mas se recusava a ter 78, não adiantava, ela sempre voltava a ter 68. Aí eu disse, bom, 68, tudo bem. Mas ela continuou a ser chamada de ãvelhaò aqui em casa, apesar de eu já ser quase da idade dela e não me considerar velhoò (PEREIRA; CARDOSO, 2008, p. 5-7, grifo dos autores). Como pôde ser percebido, a ãpaternidadeò do livro é pública, porém, na própria obra, o autor-pessoa prefere provocar a dúvida sobre a veracidade da autobiografia que registrará.

mostrar o caráter ficcional da obra literária. [...] Em *A casa dos budas ditosos*, essa metamorfose é dupla, pois ela se refere inicialmente ao autor real que se esconde sob a máscara do suposto autor e, em seguida, à mediatização deste último pelo *eu* de um herói-narrador. (OLIVIERI-GODET, 2009, p. 165-166, grifos da autora).

A ãnotaò, cuja função é a de prefácio, é assinada por João Ubaldo Ribeiro, escritor. Para manter o efeito ambíguo, o autor-pessoa se faz passar por transcritor de uma narração autobiográfica. O seu papel é o de explicar o motivo pelo qual o romance é membro da coleção ãPlenos pecadosò, elucidar como os documentos (recorte de jornal, manuscritos e gravações) chegaram até as suas mãos e explicitar ao leitor a origem das memórias que irá narrar nas próximas páginas:

No final do ano passado, depois que alguns jornais noticiaram que a editora responsável por esta publicação me havia encomendado um texto sobre o pecado da luxúria, os originais deste livro e o recorte da nota de um dos jornais em questão foram entregues por um desconhecido ao porteiro do edifício onde trabalho, acompanhados de um bilhete assinado pelas iniciais CLB. Informava que se trata de um relato verídico, no qual apenas a maior parte dos nomes das pessoas citadas foi mudada, e que sua autora é uma mulher de 68 anos, nascida na Bahia e residente no Rio de Janeiro. Autorizava que os publicasse como obra minha, embora preferisse que eu lhes revelasse a verdadeira origem. ãNão por vaidadeò, escreveu ela, ãpois até as iniciais abaixo podem ser falsas. Mas porque é irresistível deixar as pessoas sem saber no que acreditarò. Assim foi feito, e com justa razão, como o leitor haverá de constatar, após o exame deste depoimento espantoso.

Embora não tenha tido dificuldades extremas para a edição do texto, é meu dever prazeroso agradecer a Andréia Drummond pela paciência e afincos na decifração de muitas emendas manuscritas, a Maria de Lourdes Protásio Benjamin pela mesma razão e a Geraldo Carneiro, por sua valiosa ajuda no esclarecimento de algumas passagens, em que a revisão dos originais parece não ter atentado a problemas certamente ocorridos na transposição das fitas gravadas para o papel. Essa ajuda também foi fundamental para a divisão do texto em seções e parágrafos, bem como para a inserção de raros trechos em discurso direto e diversos acertos de pontuação, com o que creio que somente facilitamos a leitura, sem alterar o sentido de forma significativa. Mantivemos também inúmeros ãerros de portuguêsò, com o fito de preservar, tanto quanto possível, a oralidade dos originais.

Pela transcrição

João Ubaldo Ribeiro

Rio de Janeiro, maio de 1998.

(RIBEIRO, 1999, p. 10, grifos do autor).

Após a leitura da ñnotaò, conforme a classificação de autor-transcritor proposta por Tacca (1983), **A casa dos budas ditosos** enquadra-se na seguinte forma:

1) o autor-pessoa surge somente na ñnotaò inicial: João Ubaldo não aparece na narrativa. Ao contrário, todo o fio condutor das memórias é apresentado por CLB, sem a intervenção de nenhum outro personagem ñ pois o relato se dá em forma de monólogo;

2) o autor-pessoa nega, ñna notaò, o seu papel como autor e se diz transcritor somente: conforme foi mostrado, João Ubaldo afirma que foi o responsável pela transcrição do conteúdo do material recebido já no início do romance;

3) a moldura do romance, característica do autor-transcritor, resume-se à nota e ao fato de que as memórias foram gravadas e transcritas: tudo isso é explicado por João Ubaldo, aos leitores, com o objetivo de aclarar a origem e a autoria do relato. No primeiro capítulo, a narradora-protagonista corrobora a ideia de que resolveu narrar as memórias de forma oral, gravadas em fitas cassete.

Com o intuito de reforçar o caráter de documento da ñnotaò ñ e, com isso, ñdeslitterarizarò a literatura com vistas a criar um efeito de verossimilhança ñ, Ubaldo diz que, juntamente com as fitas, recebeu um recorte de uma notícia, cuja essência, em nossa sociedade, é a de realidade, uma vez que o jornal tem como compromisso trabalhar sempre com a verdade empírica.

Outrossim, para enfatizar a transcrição, o autor-pessoa se coloca de forma distanciada já na ñnotaò, uma vez que, além de contar a origem do relato, faz um julgamento sobre CLB: ñcomo o leitor haverá de constatar, após o exame deste depoimento espantosoò. (RIBEIRO, 1999, p. 10). Somado a isso, o autor-pessoa afirma que, na carta recebida, CLB pediu que fosse revelada ao leitor a origem do relato ñporque é irresistível deixar as pessoas sem saber no que acreditarò (RIBEIRO, 1999, p. 10). No trecho, a confusão de vozes se faz clara. Ubaldo, ao se surpreender com o teor das memórias, principalmente devido ao fato delas terem sido registradas por uma mulher idosa, qualifica a personagem negativamente. Para ele, a narrativa é ñespantosaò. Aparentemente, esse fato leva Ubaldo a publicar o relato para que o leitor possa conhecer ñuma mulher fora do padrãoò.

Ademais, o autor-pessoa avalia a ñqualidade linguísticaò da narradora quando afirma que manteve, de propósito, os inúmeros ñerros de portuguêsò com o objetivo de ser o mais fiel possível ao relato original. Cita, ainda, os nomes das pessoas responsáveis por ajudá-lo na organização e na transcrição do relato. Ubaldo, dessa forma, demonstra preocupação com o efeito de referencialidade pelo viés da oralidade,

uma vez que a personagem gravou a sua história em fitas cassete, as quais foram transcritas, sem cortes e sem a interferência do transcritor. O autor-transcritor utiliza o espaço da ñnotaò introdutória para aclarar esses fatos aos leitores e, com isso, eximir-se da culpa por ter preparado uma obra repleta de ñerrosò e de inadequações linguísticas e estilísticas. Nessa conjuntura, percebe-se o cuidado do autor-pessoa em ficar ñdo lado de foraò do romance por meio de uma demarcação de território entre o real e o ficcional.

Considerações finais

Após todos os apontamentos feitos, é evidente que o autor-empírico esconde-se sob a máscara da narradora-protagonista por conveniência. Em **A casa dos budas ditosos**, há ainda a questão da recriação de um estilo já existente, o da literatura libertina ñ cânone com o qual há um diálogo em todo o romance ñ uma vez que a criação de mulheres narradoras é uma característica muito conhecida desse tipo de ficção.

Como já foi explicitado nesse trabalho, o romance **A casa dos budas ditosos** é apresentado pelo autor-pessoa ñ João Ubaldo ñ como sendo a reprodução do depoimento gravado em fitas cassete de uma mulher sexagenária, dita libertina ñ a narradora-protagonista. Ela é identificada somente pelas iniciais de seu nome: CLB. Nessa conjuntura, surge a figura do autor-transcritor, a qual é assumida por João Ubaldo na ñnotaò introdutória do romance. Ao longo de seu relato, CLB ñ a autora ficcional ñ procura conceituar uma imagem de si mesma por meio da exposição de suas memórias, as quais imprimem ao texto uma elucidação de seus ideais, desejos e questionamentos. Assim, ao criar um engendramento ficcional do livro, Ubaldo brinca com as fronteiras entre ficção e realidade.

O autor-pessoa, João Ubaldo, apresenta em sua trajetória como escritor, de forma bastante geral, paródia, erotismo, humor e dessacralização de determinadas tradições causados por uma tendência singular de subverter o discurso pela ironia e ver, com olhar crítico, os usos e os costumes da sociedade. O mesmo ocorre com CLB, o que demonstra uma convergência de visão de mundo com relação ao autor-pessoa. Em síntese, os dois tendem ao riso questionador, o qual carnavaliza e pinta um mundo às avessas. Essa característica marca, de maneira enfática, a axiologia empregada no romance: subversão, carnavalização e desconstrução, dadas como elementos constitutivos da narrativa, o que está materializado na utilização do recurso criativo do

autor-transcritor, o qual também desestabiliza o modelo de autobiografia e coloca em xeque a voz narrativa.

Portanto, no romance ubaldiano, no que se refere aos conceitos de autoria, o confronto de vozes se dá porque a palavra do *eu* empírico coexiste à palavra do *eu* do discurso. Ambos desestabilizam modelos com referência às características do gênero relato autobiográfico e em relação à criação de uma autora imaginária. Ao colocar uma autora inventada em cena, João Ubaldo discute o caráter ficcional da obra literária. Daí a confusão de vozes que nos leva a observar a constituição do *eu* no romance: tanto o autor-pessoa quanto a personagem central são transgressores.

Sobre o emprego da técnica do autor-transcritor, por Ubaldo, o seu intento foi, certamente, a procura pela objetividade e pela verossimilhança. A primeira é buscada através da imparcialidade desejada pelo autor-pessoa que, ao se colocar como mero transcritor da história, tenta sair de cena e se eliminar completamente das páginas do romance. E a segunda, para conseguir credibilidade, já que se sente preocupado com a desconfiança do leitor, o autor-pessoa apresenta, por meio de uma nota assinada em que há menção a uma notícia de jornal e a um bilhete com provas e indícios da realidade do documento e de sua condição de relato natural, de não-literatura. Essa ocultação atrás de um terceiro é uma maneira hábil para dizer o que se pensa sem assumir a responsabilidade sobre o que foi dito. Como resultado, tem-se uma estratégia ardilosa de criação literária construída pelo afastamento entre os papéis do suposto autor e aquele que assina a obra, e do autor fictício e aquele que se apresenta como escritor e que, por isso, possui autoridade para levar o fio narrativo até o final.

Após todos os apontamentos feitos, é evidente que, em **A casa dos budas ditosos**, Ubaldo é autor-pessoa e autor-transcritor e esconde-se sob a máscara da narradora-protagonista por conveniência. Além disso, há o fator do pudor, o qual deriva da temática tratada na obra: memórias sexuais de uma mulher, contadas em um linguajar obsceno e chulo. Como arremate, dar o lugar de fala a uma mulher idosa, indubitavelmente, leva o autor-empírico a refletir sobre a censura, advinda tipicamente de sociedades patriarcais, nas quais as mulheres sexagenárias têm o exercício da sua sexualidade cerceado e oprimido, exatamente porque é devido ao fato de terem perdido a capacidade de reprodução e essas mulheres deixam de ser reconhecidas como tais, passando a ter somente os papéis de cuidadoras do lar, de avós ou de quaisquer outras atividades pertencentes ao ambiente doméstico. Assim, Ubaldo trata de assuntos que ainda são tabus em nossa sociedade ao se acobertar no plano estético e no plano

discursivo por meio de CLB, o que o torna imune às indagações conservadoras que poderiam surgir depois da publicação da obra.

Enfim, qual seria o objetivo da troca de gênero da personagem-protagonista com relação ao autor-pessoa? Porventura foi de interesse de Ubaldo tornar a sua obra ambígua, uma vez que essa permuta de gêneros entre o autor-empírico e a narradora dá ao leitor mais uma chance de brincar e de fantasiar com as memórias narradas, muito mais do que seria possível se o relato fosse do próprio Ubaldo. Talvez por ser homem, em uma sociedade patriarcal, contar as suas peripécias sexuais não fosse tão espetacular do que o feito ter sido realizado por uma mulher sexagenária. Sob esse véu, João Ubaldo permite que o plano da vida seja transposto para o plano da arte com vistas a colocar o sexo e as relações de poder que se estabelecem por meio dele no cerne das discussões sociais para que deixem de ser tabus.

Ao final do percurso de análise do *corpus*, observou-se que a relação existente entre os laços autorais – autor-pessoa, autor-transcritor e personagem-protagonista – reforça o jogo de máscaras proposto como base para o desenrolar da narrativa ubaldiana. Neste contexto, cabe ao leitor também escolher se a ñnotaò inicial é verdadeira ou fictícia. Ou então aceitar o mistério deixado por João Ubaldo ou por CLB como qualidade literária.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Iara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.

_____. **Estética da criação verbal**. 6. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BATAILLE, G. **O erotismo**. 2. ed. Lisboa: Moraes, 1980.

BEAUVOIR, S. de. Da maturidade à velhice. In: _____. **O segundo sexo II** – A experiência vivida. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967. p. 343-362.

BOURNEUF, R.; OUELLET, R. **O universo do romance**. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

CASTELO BRANCO, C. **Coração, cabeça e estômago**. Lisboa: A.M. Pereira, 1864.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. **João Ubaldo Ribeiro**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

CERVANTES, M. de. **Dom Quixote de La Mancha**. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

CONSTANT, B. **Adolphe**. Paris: Garnier-Flammarion, 1965.

CONTINENTE. João Ubaldo Ribeiro, o mal com sotaque baiano. **Revista Continente**, ano II, n. 18, jun. 2002, p. 40-47.

COUTINHO, W. **João Ubaldo Ribeiro: um estilo da sedução**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998. (Col. Perfis do Rio).

DURIGAN, J. A. **Erotismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios).

HAWTHORNE, N. **A letra escarlata**. Tradução Sodré Viana. São Paulo: Martin Claret, 2006.

HILST, H. **Do desejo**. São Paulo: Globo, 2004.

HUNT, L. (Org.). **A invenção da pornografia: obscenidades e as origens da modernidade 1500-1800**. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999a. p. 9-46.

LACLOS, P. A. F. C. de. **As relações perigosas**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MACHADO DE ASSIS, J. M. Esaú e Jacó. In: _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em análise do discurso**. 3. ed. Trad. Freda Indursky. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1997.

_____. **O discurso pornográfico**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010. (Lingua[gem]; 42).

OLIVIERI-GODET, R. **Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro**. Trad. Rita Olivieri-Godet e Regina Salgado Campos. São Paulo: HUCITEC, 2009.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, J. U. **A casa dos budas ditosos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

RICHARDSON, S. **Pamela**. London: J.S. Pratt, 1843.

_____. **Clarissa**. Inglaterra: Universidade de Oxford, 2007.

ROUSSEAU, J. J. **Júlia ou A nova Heloísa**. Trad. Fúlvia Maria L. Moretto. São Paulo: Hucitec/Unicamp, 1994.

SARTRE, J. P. **A náusea**. Trad. Rita Braga. São Paulo: Círculo do livro, 1985.

TACCA, O. **As vozes do romance**. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

JEAN D'ORMESSON E O MITO DO JUDEU ERRANTE

TACIANA MARTINIANO DE OLIVEIRA (D)

taciana2108@gmail.com

Or. Prof. Dr. Guacira Marcondes Machado Leite (Or.)

FCLAr/UNESP

Resumo: Escritor, jornalista, formado em Letras, História e Filosofia, membro da Academia Francesa e da *Pléiade*³², entre os temas abordados pelo autor francês Jean d'Ormesson estão presentes o tempo, a História e o amor. Temas que, segundo o próprio autor, não dependem de nossa vontade. Dentre os mais de quarenta títulos que compõem sua bibliografia, selecionamos para esta ocasião o romance **História do Judeu errante**, publicado em 1990. Obra irônica, fragmentada e rica em intertextualidade, nela o autor relata as experiências de *Ahasverus*, o Judeu errante, ao longo de mais de 2000 anos de história, relacionando o lendário personagem a uma humanidade em constante evolução. Datando do século XIII, o primeiro manuscrito conhecido a abordar o mito do Judeu errante relata o arrependimento de um homem que, tendo se negado a ajudar Cristo, se converte ao cristianismo, passando a viver como eremita e pregando a palavra de Deus. A lenda se tornará popular somente a partir do século XVII, quando ganha uma segunda versão com a publicação de um texto anônimo, redigido em alemão e intitulado: *Curta Descrição e História de um Judeu chamado Ahasverus*. Em quatro páginas, o texto conta a história de um sapateiro judeu que, se recusando a dar descanso a Jesus, quando este ia em direção ao Calvário, é condenado por Cristo a errar pelo mundo até o dia do Julgamento Final. Traduzido em várias línguas, o texto teria sido editado mais de 40 vezes. Apesar de inúmeras teorias, as origens da lenda ainda permanecem incertas. O que se pode afirmar é que o impacto por ela causado foi sentido tanto do ponto de vista social (antisemitismo) quanto do ponto de vista artístico, inspirando artistas e escritores do mundo todo, entre eles Gustave Doré, Apollinaire, Jorge Luis Borges, Castro Alves, Machado de Assis, Vinicius de Moraes. O *Ahasverus* de Ormesson, reunindo em si os grandes opostos que caracterizam o homem, bondade/maldade, amor/ódio, revolta/arrependimento, dor/alegria, traz consigo uma instigante abordagem histórica assim como uma desconcertante visão crítica. Despertando nossa curiosidade e reflexão, Ormesson faz de *Ahasverus* um personagem múltiplo, livre dos limites do tempo e do espaço. Cosmopolita, ele representa a errância existencial e o abandono a que está destinada a condição humana.

Palavras-chave: Jean d'Ormesson, Ahasverus, mito, Judeu errante, literatura francesa

Ormesson e a literatura francesa contemporânea

Jean Le Fèvre, conde d'Ormesson, escritor francês contemporâneo, é igualmente jornalista, formado em Letras, História e Filosofia, além de membro da prestigiosa Academia Francesa e, desde julho de 2015, integra o seleto grupo da *Pléiade*. Tendo recebido vários prêmios literários, foi igualmente diretor geral do jornal *Figaro*, de

32 Biblioteca da Pléiade : uma das mais prestigiadas coleções francesas. (Edições Gallimard) Referência em matéria de prestígio e de reconhecimento literários. Um número muito reduzido de autores foram publicados pela Pléiade enquanto ainda vivos. Atualmente publica obras literárias do mundo todo, além das francesas. (Capa de couro de qualidade superior feita na Itália, letras pintadas com uma mistura em ouro e páginas em papel bíblia).

1971 a 1974, e secretário geral e presidente do Conselho Internacional de Filosofia e de Ciências Humanas da UNESCO.

Presentes no conjunto da obra de Ormesson estão inúmeras características da literatura francesa contemporânea que, segundo Viart e Vercier (2008), há algumas décadas, vem revelando um crescente engajamento político e social por parte de seus escritores, franceses e francófonos. Segundo o autor, o distanciamento entre a narrativa francesa e seu *savoir social*, verificado na década de 1970, foi em grande parte decorrente das críticas pós-estruturalistas da época, os anos 80 trazendo um retorno ao texto e a (re)descoberta do saber social pela literatura. Observemos assim algumas dessas características em Ormesson:

- a) preocupação em denunciar as tensões humanas, sociais, culturais e políticas;
- b) fragmentação em capítulos sem cronologia aparente;
- c) intertextualidade;
- d) presença da ironia e do humor;
- e) retorno aos temas da literatura engajada.

Dentre os mais de quarenta títulos que compõem a bibliografia de Ormesson, selecionamos para a presente ocasião o romance intitulado **História do Judeu errante**, publicado em 1990. Obra irônica, fragmentada e rica em intertextualidade, por meio dela o autor relata as experiências de *Ahasverus*, o judeu errante, ao longo de mais de 2000 anos, relacionando o lendário personagem a uma humanidade em constante evolução. Mas vejamos um pouco sobre o mito antes de tratar da obra.

O mito do Judeu errante

Datando do século XIII, o primeiro manuscrito conhecido a abordar o mito do Judeu errante relata o arrependimento de um homem que, tendo se negado a ajudar Cristo, se converte ao cristianismo, passando a viver como eremita e pregando a palavra de Deus. Este eremita será chamado por alguns de José de Arimateia.

A lenda se torna popular somente a partir do século XVII, ao ganhar uma segunda versão com a publicação de um texto anônimo, redigido em alemão e intitulado *Curta Descrição e História de um Judeu chamado Ahasverus*, que em quatro páginas conta a história de um sapateiro judeu que se recusara a dar descanso a Jesus quando

este ia em direção ao Calvário, sendo condenado por Cristo a errar pelo mundo até o dia do Julgamento Final. Traduzido em várias línguas, o texto será editado mais de 40 vezes.

As origens da lenda, permanecendo incertas, inúmeras são as teorias relacionadas a elas. O que se pode afirmar é que o impacto causado pela lenda foi sentido tanto do ponto de vista social (antisemitismo) quanto do ponto de vista artístico, inspirando artistas e escritores do mundo todo, entre os quais podemos citar Gustave Doré, Apollinaire, Jorge Luis Borges, Castro Alves, Machado de Assis, Vinicius de Moraes.

A obra

Em linhas gerais a obra relata a história de um jovem casal apaixonado que, em viagem a Veneza, encontra um homem estranho, sem idade aparente, que se apresenta como Simon Füssganger. As primeiras impressões provocadas pela presença deste homem são de desconfiança e desconforto. No entanto, a cada encontro, à medida que este lhes narra as histórias de *Ahasverus*, o judeu errante, e sua peregrinação pelo mundo, os dois jovens se veem como que "hipnotizados" por elas. Na realidade, como o jovem casal e o leitor descobrirão mais tarde, Simon Füssganger é o próprio sapateiro *Ahasverus*, o judeu condenado por Jesus a percorrer o mundo até o final dos tempos.

[é] No mesmo instante em que ele compreende quem é o homem titubeante sob o peso da cruz, um centurião, desprendendo-se do pelotão, dirige-se em direção a sua tenda. [...] Ahasverus ouve o soldado i cujo rosto, no entanto, não exprime ternura i lhe perguntar se o condenado, já muito fraco, pode parar ali um instante, na calma e fresca tenda do sapateiro, para descansar e beber um copo d'água misturado com um dedo de vinagre. [é] Há em seus olhos [Cristo], apesar do horror daquele momento, tanta doçura e tanta paz que [Ahasverus] se sente atordado. [é] Ele olha a multidão e ali distingue Maria Madalena, novamente tomada de paixão e de dor. [é] Uma onda de raiva domina o sapateiro que, virando-se para o Galileu que o observa em silêncio, [é] lhe grita:

_ Ande! Ande oras!

O carregador da cruz, com uma voz quase inaudível, lhe diz:

_ Ando porque devo morrer. Você, até o dia do meu retorno, andará sem jamais morrer.(ORMESSON, 1990, p.76, tradução nossa)

[é] Sentiu dentro de si como um bicho que lhe devorasse e lhe mandasse seguir. Era uma angústia, era o tempo passando, era um erro que se confundia com sua existência. Ele mesmo era esse erro. Sua simples presença no mundo era um crime que jamais seria perdoado. [é] Ele colocou os pés na rua e começou a andar. (ORMESSON, 1990, p.94, tradução nossa)

[é] Uma pergunta o atormentava: ãPor que eu?ò Por que fora sobre ele ã sobre Judas, sobre Pôncio Pilatos e sobre ele ã que caíra todo o peso da culpa? Em todas as línguas do mundo, em todos os contos de todos os países, nas lendas e nos provérbios, eles ali estavam, os três. [é] Outros haviam mentido, roubado, saqueado, torturado. Eles não haviam se tornado, como eles, como ele, o símbolo da traição, da indiferença mortal, da culpa. Judas era o traidor. Pôncio Pilatos era o injusto. Ele era o culpado. Na história do mundo só havia dois culpados. O primeiro era Adão. Ele era o segundo. (ORMESSON, 1990, p.173, tradução nossa)

Elealaria todas as línguas. Ele teria em seus bolsos dinheiro suficiente para sobreviver. E o câncer, as armas brancas, o revólver, o veneno, a tempestade e o fogo, a justiça e a crueldade dos homens, o acaso e o destino, seriam obrigados a poupa-lo. A idade, quer dizer, o tempo, jamais o dominaria [é] (ORMESSON, 1990, p.174, tradução nossa).

O *Ahasverus* de Ormesson vive inúmeras existências, adotando um novo nome, uma nova nacionalidade, uma nova profissão a cada uma delas. Explorando o recurso da intertextualidade, Ormesson permite que seu judeu errante conviva com os mais diversos personagens históricos, tais como Cristóvão Colombo, São Francisco de Assis, Nero, Chateaubriand, ao lado dos quais ele percorre o mundo e as épocas, ora vivendo na riqueza ora na pobreza, alternando bons e maus atos. A obra, dialogando igualmente com a arte e a cultura, incita assim a memória e a curiosidade do leitor quanto a fatos históricos, políticos e religiosos.

Com frequência, quando a noite caía, ele se instalava à frente do navio e lembrava esse passado sem fim. [é] Ele se revia mercador, sapateiro, soldado, marinheiro. Ele se revia em Jerusalém com o imperador excomungado [é], nas planícies de Apulia ou nas colinas da Úmbria com Pietro de Bernardone, em Roma com o Santo-Papa, em Kiev com os leprosos, sob a tenda do Grande Khan às portas de Karakorum no calor do verão. Se revia entrando em Sevilha com as tropas do santo rei. [é] (ORMESSON, 1990, p.57, tradução nossa)

_ Você acha que falo muito, não é? É que sou um homem de cultura...

Ele ria silenciosamente.

_ é ou talvez um poço de cultura, sim, um poço de cultura. Eu vivo somente disso e para isso. Eu sou...

E ele abaixou a cabeça.

_ Eu sou o centro de todos os mitos e sonhos do homem [é]

_ Eu vou, eu volto. Eu passeio pelo mundo. Eu não tenho domicílio fixo. Já mudei de nome várias vezes. Eu sou judeu. Eu me chamo Simon Fussgänger. (ORMESSON, 1990, p.86-87, tradução nossa)

_ Eu falo, falo, me lembro de grandes homens, relato grandes feitos, acontecimentos que mudaram o mundo. Eu fui quase sempre pobre. Eu corri, quase sempre com muita pressa, à maneira dos vencedores, dos conquistadores, dos campeões e dos ricos, adulados pela multidão. Mas eu também me arrastei com a penosa lentidão dos pobres. As filas de espera, sou eu. As filas em administrações e em mercados, sou eu. O cortejo da fome, sou eu. As manifestações de grevistas e desempregados atrás das bandeiras vermelhas ou negras, da Bastilha à República, nas ruas de Chang-hai ou de Chicago, na Avenida Nevski açotado pela neve e pelas metralhadoras, sou eu. [é] (ORMESSON, 1990, p.499, tradução nossa)

Reunindo a lenda à história, a ficção à realidade, Ormesson recria situações com originalidade, humor e ironia. Aproveitando-se de curiosos subentendidos históricos, emprestando à lenda nomes atribuídos ao judeu errante nas mais variadas épocas, línguas e culturas (Cartaphilus, Giovanni Buttadeo, Isaac Laquedem, Juan Esperendios, etc.) ou ainda associando o mito a outros mitos (Maria Madalena, Luis de Torres, Barrabás, Simon de Cyrène, etc.) o *Ahasverus* de Ormesson brinca com a curiosidade e a imaginação do leitor, guiando-o num passeio histórico e mítico anunciado desde o início do romance pelo nome do personagem principal³³.

Entre trinta e quarenta anos atrás, ele tinha nascido na Galiléia, em Magdala. Seu pai se chamava Ahasverus. E ele também: Ahasverus. (é) Ahasverus-pai era sapateiro na Galiléia. Ahasverus-fillho foi sapateiro em Jerusalém. [é] Em Magdala, onde Ahasverus havia passado sua juventude, vivia uma jovem mulher, alguns anos mais jovem que ele, ela se chamava Myriam i ou Maria. Alta e esbelta, cabelos louros que lhe desciam até os ombros, seu temperamento exaltado e caprichoso, tudo nela agradava muito aos homens. Ela havia nutrido por Ahasverus durante muito tempo uma dessas paixões de infância, violentas e absurdas, que se passam em silêncio. [é].Eles cresceram juntos sem imaginar as lendas que mais tarde, bem mais tarde, estariam separadamente ligadas a cada um de seus nomes.(ORMESSON, 1990, p.30-31, tradução nossa)

Então Giovanni Buttadeo, tirando sua túnica de lã que, à moda dos camponeses da época, era amarrada à cintura por uma corda, lançou-a

33 Simon Fussgänger, em alemão, andarilho ou aquele que caminha. Assim como em outras culturas, o nome dado ao judeu errante traz consigo um significado : Buttadeo em italiano, ou aquele que bateu em Deus, Esperendios em espanhol, ou aquele que espera a volta de Deus.

a seu amigo. [é] Maravilhado com tanta piedade, o bispo, em sinal de adoção, colocou suas mãos sobre São Francisco. A ordem dos frades menores acabava de nascer, assim como sua vestimentária. [é] Nos vitrais da Basílica de Assis, Giotto narra a cena melhor que eu. Sob as grandes escadarias [é] percebe-se Buttadeo bem atrás de São Francisco, escondendo sua nudez. E parece satisfeito de seu feito, uma vez que havia ateado fogo à palha, e que pelo jeito havia tido sucesso. (ORMESSON, 1990, p.142-143, tradução nossa)

O tempo, a História e o amor, temas recorrentes no conjunto da obra de Ormesson e que, segundo o próprio autor, são independentes das nossas vontades, aparecem com grande destaque nesta obra. Vejamos alguns excertos:

[é] O mundo ainda era o mesmo e se transformava todo o tempo. Homens morriam e nasciam. A paixão, a ambição, o interesse, a loucura, o desejo, o acaso, os instalavam e os moviam pelas casas sempre iguais e sempre diferentes de um imenso tabuleiro de xadrez. Era permitido pensar que cada um era mestre de seu próprio destino. Era também permitido pensar que todos eram manipulados por forças desconhecidas (ORMESSON, 1990, p.98, tradução nossa)

[é] Nós todos passamos por mudanças. Passamos nosso tempo a nos transformar. Seria a jovem consultando um relatório ou telefonando ao nosso lado, a mesma que gritou de prazer durante a noite nos braços de seu amante? [é] Além dessas pequenas transformações cíclicas e repetidas, o amor, a conversão, a doença, a tristeza, a idade muitas vezes, tudo, de forma simples, impõe modificações brutais e frequentemente radicais. O que resta da criança que fomos um dia? Temos certeza de sermos os mesmos que éramos há vinte anos? Bem além daquilo que revelamos e daquilo que escondemos, acabamos nos questionando se não seriam realmente existências sucessivas e diferentes que constituem nossa vida. (ORMESSON, 1990, p.116, tradução nossa)

[é] Com exceção do copo d'água... tudo o que fiz, eu não poderia ter feito de outra forma, visto que fiz assim. Tudo que aconteceu era inevitável, visto que aconteceu. Vocês acreditam que a história poderia ter sido outra? Nada é mais forte do que a história. Nada é mais forte do que o passado. Acredito que até mesmo Deus ã e sou pago, imaginem vocês, para conhecer todo Seu poder ã não poderia mudar coisa alguma. (ORMESSON, 1990, p.182, tradução nossa)

Representante do homem, com defeitos e qualidades, nem totalmente bom nem totalmente mau, eternamente insatisfeito, constantemente atormentado pelo tempo e pelo amor, Simon é uma personagem marcada por antagonismos. Amor e ódio, alegrias e tristezas, traições, crimes, punições, bondades e crueldades, traçam o perfil desta lendária figura que, não fossem seus extraordinários conhecimentos culturais e linguísticos, poderia se confundir com qualquer outro homem. No entanto, o judeu

errante de Ormesson, condenado à imortalidade, não carrega consigo a culpa por ser judeu, mas a culpa por ser humano.

Era um homem sem idade. Ele podia ter trinta anos, talvez menos. Ele podia ter cinquenta ou cinquenta e cinco, talvez mais. Ele tinha um belo rosto de pescador, ou talvez de violinista, cabelos longos e sulcos profundos que lhe marcavam o rosto como cicatrizes. [é] ele vestia um velho impermeável da cor de seus olhos. Tudo era vago e bem presente nele, ao mesmo tempo efêmero e marcante. Eu notei que seus sapatos eram velhos e de boa qualidade, eles pareciam banais. De sua pessoa desprendia algo atraente e repulsivo ao mesmo tempo. (ORMESSON, 1990, p.72, tradução nossa)

[é] Eu sou como todo mundo: eu sou preso à história. Ela nos aprisiona, a todos, vocês sabem. A história é uma máquina de aprisionar pessoas. Nós acreditamos escapar a ela, mas ela nos alcança a cada virada, ela nos detém e nos carrega. [é] (ORMESSON, 1990, p.182, tradução nossa)

Ele era quase bonito.[é] Em seu rosto sem idade se misturavam a exaustão e o ardor, o cansaço, que ele não escondia, e uma vida cheia de energia que parecia arrasta-lo contra sua vontade. Mais tarde, muito mais tarde, após Marie, após Veneza, após a *Dogana do Mar*, eu notaria com frequência que, o que as mulheres admiram nos homens, é sua fraqueza ou sua força. Ele [Simon Füssganger], associando uma à outra, dava a impressão de ter vivido demais, de estar cansado deste mundo antigo girando ao seu redor, de estar desesperadamente à procura de jovens com quem conversar e entre os quais se confundir, como uma fonte de aventuras e de vida. (ORMESSON, 1990, p.96-97, tradução nossa)

Se para o homem em geral, a vida eterna e o *post mortem* tenham sido com frequência alvo de curiosidade e de muitas histórias, ser imortal para *Ahasverus* é não poder viver plenamente. Segundo ele, tememos a morte por desconhecermos o que há e se há algo além dela, mas imortalidade, na realidade, nos privaria da única certeza que temos desde que nascemos. Errante, incompreendido e invejado pelos que cruzam seu caminho, a imortalidade para *Ahasverus* é na verdade seu castigo. Condenado à eternidade, vendo morrerem as pessoas que ama, vendo impérios e governos nascerem, ruírem e se reconstruírem, toda forma de apego, seja ele afetivo ou físico, lhe é interdita. À medida que conhece pessoas, que atravessa épocas e lugares, *Ahasverus*, às vezes melancólico, se questiona.

[é] Espero que vocês não imaginem que tudo que lhes relato o faço por prazer. Eu amaria passear com vocês, cantar, rir, olhar a vida de forma descontraída, nadar, correr, não fazer nada, esquecer ï e morrer um belo dia. Viver, oras! Vocês sabem: eu amaria poder tudo

esquecer, partir de uma vez por todas. [é] E o pior, é que não me arrependo de muita coisa. Talvez eu me arrependa do copo d'água... [é] (ORMESSON, 1990, p.182, tradução nossa)

Eu só faço andar. Não tenho família, não tenho pátria, não tenho casa, não tenho lar. Eu não me sinto em casa em lugar algum. Assim, eu não tenho terras, nem possessões, nem interesses para defender. Não tendo interesses, não tenho opiniões. Não tendo opiniões, eu me sinto um ser à parte neste mundo que eu percorro eternamente. [é] Vocês não acreditam que eu os [homens] inveje? Eles têm muita sorte de saber porquê e em que direção eles avançam. [é] Mais do que ninguém eu sou um homem da vida e esquecido por ela. Porque a morte não me ama, eu não posso renascer. [é] Eu morro por não poder morrer. É porque eu não posso morrer que eu também não posso viver. (ORMESSON, 1990, p.191, tradução nossa)

O homem, visto como o grande responsável pelo caos social em que vive, é o grande alvo da crítica trazida pela **História do judeu errante**. Isso se torna claro à medida que penetramos no texto e que nos tornamos testemunhas dos fatos (guerras, traições, assassinatos, intrigas, descobertas) que, embora romanceados, são claramente associados às ambições humanas, nos levando a uma reflexão moral face à crise social vivida pelo homem atual.

Eu cruzo o mundo, eu o admiro, ele me diverte, ele me dá pena. Eu não sei onde ele vai. Em direção ao seu fim, claro. Muitos dirão em direção à razão, em direção à justiça, em direção a um pouco mais de consciência. Em direção à inteligência? Eu duvido um pouco disso. Com certeza não em direção à sabedoria.[é] (ORMESSON, 1990, p.313, tradução nossa).

É relevante observar que o caráter passional do *Ahasverus* de Ormesson, desempenha um papel fundamental em suas decisões, e nas consequências das mesmas, mostrando que o amor, assim como as demais emoções que dele decorrem, tornam o homem incapaz de reflexão.

Em meio à alegria do reencontro, Ahasverus se deixara levar por sentimentos intensos [é]. Maria Madalena o manipulava tão facilmente porque não o amava e porque ele ainda a amava. Perdido, abatido, desfigurado por um ciúme que ela se esforçava em acalmar, situando em outra esfera sua paixão devoradora pelo Nazareno, Ahasverus se resignara a fazer o que ela lhe pedia. Quando, dividida entre o desespero e a esperança obstinada, ela partira, após sua entrevista com Pôncio Pilatos, sentimentos violentos e contraditórios tomaram conta do sapateiro. (ORMESSON, 1990, p.70, tradução nossa)

[é] Pois a quem ela queria enganar dizendo que o Nazareno não era seu amante? Em sua tenda em Jerusalém, um sapateiro amargurado,

ferido pela paixão, levantava as hipóteses que a crítica histórica, bem próxima do sacrilégio, levaria séculos e séculos para ousar formular [é] O drama que iria decidir a aventura humana não havia ainda sido representado. (ORMESSON, 1990, p.74, tradução nossa)

[é] Arruinado por sua paixão, perdido nas pequenas coisas que impedem de ver as grandes, Ahasverus dava os primeiros passos no mundo lendário do qual faria parte. (ORMESSON, 1990, p.117, tradução nossa)

Ao longo da narrativa, o poder e a intolerância religiosos estimulam sutilmente o leitor a um questionamento sobre o papel desempenhado pelas diferentes religiões na história do mundo:

Toda uma parte do universo, aquela que há milênios e por alguns séculos ainda, se considerava o centro de tudo, era dominada por uma potência que estava no coração mesmo da longa existência de Giovanni Buttadeo: era a Igreja católica, apostólica e romana. Através de São Pedro e São Paulo, ela se unira ao mesmo tempo a um obscuro Judeu, agitador e místico, que se dizia filho de Deus, e ao imenso império que o havia deixado ser crucificado.

[é] a Igreja, sempre poderosa e sempre ameaçada, está presente e ativa por toda parte. Com a ajuda do Imperador alemão, ao mesmo tempo seu adversário e seu instrumento, seu tormento e sua arma de guerra, ela e o islam disputam a posse da Terra santa. Esta, por sua vez, acaba de ser tomada, duro golpe para o islamismo, duro golpe para o cristianismo, pelo grande sultão [é] Saladin. (ORMESSON, 1990, p.98-99, tradução nossa)

[é] O peso do ouro esmagou toda uma Igreja, a mesma que havia sido construída contra ele. (ORMESSON, 1990, p.145, tradução nossa)

Os fatos relatados anacronicamente por Simon Füssganger, ou *Ahasverus*, produzem uma narração fragmentada, caótica, muito próxima da narrativa oral. O caos narrativo poderia igualmente ser visto como reflexo de uma vida de constante alternância entre o bem e o mal, não sem um certo equilíbrio entre essas duas forças.

Outro recurso contribui ainda para a dificuldade de compreensão e associação das variadas narrativas que compõem a obra: a diversidade de narradores e de estilos. O leitor se vê assim confrontado às narrações ora em primeira ora em terceira pessoa, discursos livres sem qualquer pontuação, capítulos formados por réplicas e didascálias ou ainda intercalados por cartas, canções, poemas, etc. A obra, vista sob esse aspecto, assemelha-se a um *puzzle*, ou a um seriado cujos episódios e temporadas seriam transmitidos aleatoriamente.

É aqui que intervenho. Se o acaso, um belo dia, não tivesse me colocado em seu caminho, eu não sei muito bem no que teria me tornado. Um mendigo talvez. [é] Eu tive sorte. Uma manhã de primavera, em Veneza, aos pés da *Dogana do mar*, eu me deparei com ele.(ORMESSON, 1990, p.38, tradução nossa)

A cena se passa em Jerusalém, no palácio do procurador da Judéia, sob o reinado de Tibério. [é] As personagens vão e vem [é]. Ao fundo da sala, uma porta, guardada por um centurião leva à sala de Pôncio Pilatos [é].

AHASVÉRUS : Uma mulher está aqui...

PREMIER SOLDAT ROMAIN : Uma Romana ?

AHASVÉRUS : Não, uma Judia.[....] (ORMESSON, 1990, p. 49, tradução nossa)

Récit de Simon de Cyrène :

Eh ben v'là de plus beau de quoi y se mêlent ces connards ils pensent à rien du tout qu'à faire chier le pauvre monde c'est tout de même inouï des histoires comme celle-là on peut plus sortir de chez soi ils vous tombent sur le paletot ils vous disent de faire ci il vous disent de faire ça (é) (ORMESSON, 1990, p.60, tradução nossa)³⁴

Essai de reconstitution stochastique d'Isaac Laquedem je marche je bois je baise je joue aux cartes aux dés je bois je marche je joue aux dés je baise je joue aux cartes je baise je marche je joue aux dés [é] ando ando cammino I fuck I screw ich wandere ich gehe I'm walking ich wandere je marche je n'ai pas de nom je marche je n'ai pas de langue jeg skruer dove vai jeg knalder [é] (ORMESSON, 1990, p.154, tradução nossa)³⁵

As constantes idas e vindas das personagens, as quais desaparecem e reaparecem ao longo do romance, conduzem muitas vezes o leitor a retornar algumas páginas, comparar os estilos, numa tentativa de compreender a qual momento de sua própria história *Ahasverus* faz referência. É necessário um certo hábito de leitura e um domínio estilístico para associar cada personagem à sua época. A leitura se mostra aos poucos mais fluida por volta da metade do romance, talvez pela frequência com que as personagens tenham aparecido ao longo da narração.

34 A tradução que segue é apenas uma tentativa de reescrever o discurso original de Simon de Cyrène: ãe eis o melhor de tudo em que se intrometem esses idiotas eles não pensam em nada somente em encher o saco do pobre mundo de toda forma é incrível histórias como essa não se pode mais sair de casa eles cruzam seu caminho eles te dizem para fazer isso eles te dizem para fazer aquilo (é)ð.

35 A título indicativo só será traduzida uma parte da ãTentativa de reconstrução aleatória d'Isaac Laquedemò. Este último **não** é o Judeu errante: eu ando eu bebo eu transo eu jogo dados eu bebo eu ando eu jogo dados [é]

A ausência de títulos para os diversos capítulos que compõem as três partes do romance é ainda outra característica interessante e desconcertante na **História do Judeu errante**. Associados às páginas correspondentes, esses capítulos aparecem somente no final da obra.

Considerações finais

Por meio desta breve apresentação, observamos que Ormesson faz de *Ahasverus* um personagem múltiplo, que embora livre dos limites do tempo e do espaço, se constrói a cada existência, acumulando não somente experiências mas também conhecimento. Cosmopolita, ele representa a errância existencial e o abandono a que está destinada a condição humana. O *Ahasverus* de Ormesson, reunindo em si os grandes opostos que caracterizam o homem, bondade/maldade, amor/ódio, revolta/arrependimento, dor/alegria, traz consigo, além da abordagem histórica, uma desconcertante visão crítica, despertando a curiosidade e a reflexão do leitor.

Muitos ainda questionam a relação entre o judeu errante de Ormesson e o antissemitismo. É interessante notar que embora Ormesson tenha situado sua narração ora num passado remoto, ora num presente distante dos fatos que tanto marcaram o povo judeu no último século, tenha sido criticada por grupos judeus que ainda veem em *Ahasverus* um veículo de discriminação e preconceito racial. Nossa opinião, no entanto, vai ao encontro do que diz o próprio autor quando ressalta que *Ahasverus*, mais do que representante judeu, é um representante do homem. É aquele que simboliza cada ser humano que, sofrendo sua própria pena, carrega ainda todos os males do mundo.

REFERÊNCIAS

- ORMESSON, J. D'. **Histoire du Juif errant**. Paris: Gallimard, 1990.
- ROUART, M-F. **Le mythe du Juif errant dans les littératures**. Paris: José Corti, 1988.
- VIART, D.; VERCIER, B. **La littérature française au présent**. Paris: Bordas, 2008.

EU BEN VIN ESTAR O MOUCHO: UMA TRADUÇÃO DO SISTEMA DE CRENÇAS GALEGO

TAIS MATHEUS DA SILVA (D)

taismatheusilva@gmail.com.br

Prof.^a Dr.^a María Dolores Aybar Ramírez (Or.)

FCLAr/UNESP

Resumo: Rosalía de Castro publicou em 1863 a obra *Cantares gallegos*, considerada o marco do *Rexurdimiento Cultural Gallego*. Essa obra é resultado de uma intensa pesquisa e coleta de versos sobreviventes na tradição oral galega. Dentre as muitas cenas do cotidiano representadas nessa obra, o poema *Eu ben vin estar moucho* coloca em evidência o encontro dos sistemas de crenças celta e católico, quando uma jovem, eu lírico do poema, avista um mocho, ave símbolo do mal agouro. A jovem entende esse evento como um castigo por seus amores pecadores e, para livrar-se do mau agouro, busca estratégias místicas do catolicismo e das crenças celtas. Esse poema compõe a antologia *Poesia*, de textos rosalianos traduzidos e organizados por Ecléa Bosi. Assim, nosso objetivo é analisar as soluções encontradas pela tradutora para transpor, do galego ao português brasileiro, o encontro de sistemas de crenças distintos no poema *Eu ben vin estar moucho*. Nossa análise fundamenta-se no ensaio *Sobre os diferentes métodos de traduzir*, de Friedrich Schleiermacher, e na releitura deste ensaio empreendida por Antoine Berman.

Palavras-chaves: Rosalía de Castro; Poesia galega; Tradução; Ética da Tradução.

A temática religiosa é bastante frequente na obra da escritora galega Rosalía de Castro, seja pela presença de figuras do cristianismo, como santos e santas, seja no diálogo ora tenso ora acolhedor com Deus. Em *En las orillas del Sar* (CASTRO, 1993b), por exemplo, o eu lírico questiona a existência de Deus em face da injustiça e do sofrimento que imperam no mundo; ao passo que nos *Cantares gallegos* (CASTRO, 1993a) se evidenciam a expressão cristã da espiritualidade e o misticismo celta, entranhado na cultura galega, mas assimilado às práticas e crenças católicas. Não se trata de um cristianismo letrado, mas oral, talvez por isso os laços com práticas espiritualistas ancestrais.

No poema *Eu ben vin estar o moucho* (CASTRO, 1993a, p. 544-546), Rosalía de Castro explora essa cosmovisão construída pela união do sistema de crenças celta e cristão. Nesse poema, Rosalía transporta para o espaço lírico, por meio da voz de uma jovem, eu lírico do poema, que narra uma experiência sobrenatural: seu encontro inesperado com um mocho, ave agoureira, seu medo e as estratégias para livrar-se dos maus presságios trazidos por essa criatura.

Esse poema foi traduzido por Ecléa Bosi, intelectual brasileira nascida em São Paulo no ano de 1936 e morta na mesma cidade em 2017. Ecléa é conhecida por investigar temas importantes nos estudos acadêmicos no Brasil: a classe operária e os idosos, quanto à cultura e à memória. Pelo conjunto de sua obra e por sua militância em prol da construção de uma sociedade mais justa, Ecléa Bosi foi condecorada com diversos prêmios, como o Ars Latina. Ademais, publicou ao longo da vida traduções de diversos poetas da literatura universal, como Giacomo Leopardi, Giuseppe Ungaretti, Federico García Lorca e a própria Rosalía de Castro, a quem dedicou a organização e tradução da antologia *Poesia* (CASTRO, 1987).

A seguir, apresentamos o poema *Eu ben vi estar o moucho*, original e traduzido, acompanhado de uma análise focada na tradução:

*Eu ben vin estar o moucho
enriba daquel penedo:
;Non che teño medo, moucho,
moucho, non che teño medo!
I
Unha noite, noite negra,
como os pesares que eu teño,
noite fila das sombrisas
alas que estenden os medos;
hora en que cantan os galos,
hora en que xemen os ventos,
en que as meigas bailan, bailan,
xuntas co demo primeiro,
arrincando verdes robres,
portas e tellas fendendo,
todas de branco vestidas,
tendido los brancos pelos,
contra quen os cans oubean
agoirando triste enterro;
cando relumbrar se miran
antre os toxales espesos,
cal encendidas candeas
ollos de lobo famento,
e os ramallaxes de montes
antre sí murmuran quedos,
e as follas secas que espallan
os aires da noite inquietos,
en remuíños se xuntan
con longo estremecemento;
indo camiño da Igrexa,
soia cos meus pensamentos,
cabo da fonte da Virxe,
preitiño do cemiterio,
depois de sentir um sopro
que me deixou sin alento,*

ñEu bem vi estar o mocho
pousado ali no penedo.
Não que eu tenha medo, mocho;
mocho, não que eu tenha medo!ò
I
Uma noite, noite negra,
como os pesares que eu tenho,
noite filha das sombrias
asas que estendem os medos:
hora em que cantam os galos
hora em que gemem os ventos,
em que as bruxas bailam, bailam
juntas ao demo, primeiro,
varrendo os carvalhos verdes,
portas e telhas fendendo,
todas de branco vestidas,
soltos os brancos cabelos,
contra quem os cães uivavam
agoirando triste enterro;
quando rebrilhar se vêem
entre as touceiras espessa
como candeias acessas
olhos de lobo faminto
e as ramagens da montanha
entre si murmuram quedas,
e as folhas secas que espalham
os ares da noite inquietos
em remoinhos se juntam
com longo estremecimento;
indo a caminho da igreja
só com os meus pensamentos,
perto da fonte da Virgem
ao lado do cemitério,
depois de sentir um sopro
que me deixou sem alento:

*eu ben vin estar o moucho
enriba daquel penedo
II
Arrepuiñadas todas
as carnes se me puñeron,
e os cabelos no curuto
fóronse erguendo direitos;
gotas de sudor corrían
a fío polo meu peito,
e trembaba como tremban
as auguas cando fai vento,
na pía da finte nova,
que sempre está revertendo.
Aquel moucho alí fincado,
cal si fose o mesmo demo,
fito a fito me miraba
cos seus ollos rapiñeiros,
que coidei que me roubaban
non máis que de lonxe velos.
De lume me paresían
e que me queimaron penso;
penso que eran tizós roxos
da foqueira dos infernos,
que polas niñas me entraron
hastra o corazón dereitos.
En el remorsos había
de amorinhos pecadentos...
¡Ai, quen ten deses amores
non pode achar bon sosiego!
Chovía si Dios ten augua,
ventaba en tódolos ventos,
e ensasrrapicada toda
a camiñar non me atrevo,
que o moucho, fita que fita,
me aspera naquel penedo.
Mais acordeime da Virxe
que sempre conmigo levo,
résolle un Ave-María,
e cobrando novo alento,
como os páxaros do mare,
nadando paso o requeiro;
corro a enriba do valado,
brinco en baixo do portelo,
e dende alí berro estonces
con cantas forzas eu teño:
¡Non che leño medo, moucho,
moucho, non che teño medo!
(CASTRO, 1993a, p. 544-546)*

Eu bem vi estar o mocho
pousado ali no penedo
II
Arrepiadas as carnes
me ficaram de repente
e os cabelos no coruto
foram-se erguendo direitos:
gotas de suor corriam
fio a fio sobre meu peito
e tremia como tremem
as águas quando faz vento,
na pia da fonte nova
que está sempre revertendo.
Mas o mocho ali fincado
qual si fora o próprio demo,
fixamente me olhava
com seus olhos rapineiros,
que cuidei que me roubavam
não mais que de longe vê-los.
De fogo me pareciam
e que me queimavam, penso:
penso que eram tições rubros
da fogueira dos infernos,
pelas pupilas me entraram
até o coração diretos.
Neste remorsos havia,
namorinhos pecadores...
Ai, quem tem desses amores
não pode achar bom sossego!
Chovia sim, Deus, tantóágua,
ventavam todos os ventos,
inda que mui alagada
a caminhar não me atrevo,
que o mocho, fita que fita,
me espera sobre o penedo.
Mas recordei-me da Virgem
que sempre comigo levo,
rezo-lhe uma Ave-Maria
e cobrando novo alento,
como um pássaro do mar
nadando passo o requeiro;
corro encima do valado,
salto à beira do carreiro
e desde ali grito então
com quantas forças que eu tenho:
ñNão que eu tenha medo, mocho,
mocho, não que eu tenha medo!ò
(CASTRO, 1987, p. 59-61)

Como o faz em muitas composições dos *Cantares*, Rosalía se vale da quadra popular para compor sua glosa. O ritmo da redondilha maior, com predominância de versos de oito sílabas na métrica galega, é reconstruído na tradução pelo uso dos versos

de sete sílabas. A única evidência da escolha do sistema métrico do português em detrimento do galego é o verso *ñcomo um pássaro do marò*, uma vez que todos os outros terminam em paroxítonas e, assim, corroboram a métrica galega. O uso da redondilha maior não denota apenas apreço pela musicalidade da poesia romântica, mas reminiscências de uma tradição poética oral proveniente da Idade Média e que dá o tom primitivo ao poema.

Em quase todo o poema, a tradução se apresenta bastante literal, acreditamos que a proximidade das duas línguas permite e impulsiona a tradutora a esse movimento. No entanto, embora as duas línguas se aproximem, o texto *Eu ben vin estar o moucho* carrega o elemento celta, que nos é completamente alheio, porque não está em nossa matriz cultural. Permitir o acesso a essa cultura ancestral da Galiza é parte do projeto rosaliano e vigorou durante o *Rexurdimiento Cultural Gallego*. A tradução, do nosso ponto de vista, deve buscar no texto as marcas da cultura estrangeira e dar-lhes o devido destaque na língua alvo.

A narrativa estabelecida no poema original coloca em evidência o que há de celta e o que há de cristão na experiência do eu lírico. Parece-nos que o sincretismo estabelecido entre os sistemas de crenças em diálogo dá maior relevo ao cristianismo, uma vez que os sinais da cultura celta são lidos pela lente cristã. A jovem compreende a perseguição do mocho como punição aos pecados que cometeu como mulher, como demonstram os versos *ñnamorinhos pecadores [...] quem tem desses amores/ não pode achar bom sossego!ò*. Os elementos de ambos os sistemas culturais atuam de modo complementar porque, nesse caso, o pecado cristão é punido pelo aparecimento e o mau agouro do mocho.

No mesmo sentido, as duas tradições se colocam hierarquicamente para o livramento da jovem: a reza à Virgem e a imersão no regueiro. O simbolismo da água, na Galiza, é explorado por Rosalía de Castro em muitos poemas: as imagens das fontinhas, do mar, do rio Sar são recorrentes e se relacionam à renovação da vida, à regeneração e ao retorno à preexistência mítica. No poema, após a reza à Virgem, reconhecidamente um rito cristão, a jovem recobra melhor ânimo e, como ave do mar, logo imerge no regueiro. Pela comparação no verso *ñcomo um pássaro do marò*, a jovem se transporta para uma preexistência, anterior à forma física humana, e pode enfrentar o mocho em condição igualitária, porque também se faz ave, e ave de vida diretamente relacionada em muitas culturas ao ciclo das águas.

Outro elemento do sistema de crenças celta destacado por Rosalía é a meiga, nos versos: *ñas meigas bailan, bailan,/xuntas co demo primeiro,/arrincando verdes robres,/portas e tellas fendendo,/todas de branco vestidas,/tendido los brancos pelos,/contra quen os cans oubean/agoirando triste enterroè*. As meigas eram mulheres com poderes sobrenaturais e tinham pacto carnal com o demônio. Essa característica remete ao sincretismo, malgrado a assimilação cristã de elementos de outras culturas ñpagãsò consideradas como crenças e práticas heréticas. Matar as criações, os frutos do campo e até pessoas são algumas das ações das meigas, geralmente relacionadas ao mal olhado e à inveja. A representação dessas figuras varia de uma região para outra, mas a descrição feita no poema, de roupa e cabelo branco, é a mais comum, e sua aparição está relacionada aos ritos que marcavam a passagem do tempo, como o solstício de inverno e o solstício de verão, que na Idade Média foram assimilados pelo cristianismo e resultaram na comemoração do Natal e do dia de São João (TOLOSANA, 2004).

Na tradução de Ecléa Bosì, o signo ñmeigaò dá lugar a ñbruxaò. O dicionário digital da Real Academia Galega apresenta a mesma descrição para ambas as palavras, enquanto nos dicionário de língua portuguesa, meiga é uma pessoa amável e doce, completamente oposta à bruxa má, feiticeira, feia etc. O antropólogo Carmelo Lisón Tolosana (2004) trata de diferenciá-las, apesar de alguns de seus registros etnográficos deflagrarem o uso indiscriminado de meiga e bruxa:

O actante bruxa opera como um modo de representação simbólica do crescimento, do restabelecimento da ordem, da saúde, da vida; a *meiga* equivale, contrariamente, às forças que rompem a harmonia das partes com o todo, as que introduzem a desordem, a enfermidade e a morte. Aquela é associada com a luz, a altura, o sagrado; esta, com o ínfimo, escuro e satânico. A justiça e o sentido de equidade estão ao lado da bruxa; a inveja e a injustiça não se apartam da *meiga*. Esta sacraliza o descontento, a inferioridade e a subordinação, aquela condensa a igualdade e a liberdade; Amizade/hostilidade, ajuda benévola/competição agressiva, serenidade/ansiedade, felicidade/desgraça, moralidade/imoralidade são outros tantos sistemas semânticos que acompanham bruxa e *meiga*. (Tradução nossa).

Como demonstra Tolosana, há traços que diferenciam essas figuras do imaginário galego, e tanto mais há quando pensamos na ñbruxaò do imaginário brasileiro. Se nos voltamos ao nosso passado colonial e às poucas visitasões de inquisidores do Tribunal do Santo Ofício, as referências à bruxaria são escassas, porque as concepções de mundo e as formas de vida eram originais, embora a Colônia fosse

portuguesa (SIQUEIRA, 1978, p. 312). A necessidade de flexibilizar a concepção de bruxaria e tolerar os rituais e práticas curativas foi imperativo diante dos poucos recursos médicos na colônia.

A parte disso, na segunda metade do século XX, o Brasil recebe doses significativas da cultura estadunidense massificada, em que a bruxa também é elemento folclórico da ancestralidade anglo-saxã, provavelmente de vertente celta, mas convertida em ícone de uma festa altamente comercial. Essa imagem pasteurizada relaciona elementos como as vestes de cor preta, a imagem da velha decrépita que pode voar em vassouras, completamente alheia à imagem da meiga, mulher de meia idade, roupas e cabelos brancos.

As minúcias na representação da bruxa e da meiga, bem como sua atuação, as coloca no campo semântico da magia, da manipulação de poderes sobrenaturais e saberes ocultos. Os traços diferenciadores desses signos parecem perder-se no uso da língua, enquanto os pontos de contato se consolidam a partir de uma oposição ao cristianismo, em decorrência do enfraquecimento da mitologia celta no imaginário dos povos ibéricos e das trocas interculturais no processo de colonização da América.

Entre os Azande, grupo étnico da África Central, por exemplo, há objetiva distinção entre bruxos e feiticeiros: a bruxaria pode causar o mal e é um ato psíquico determinado por um traço físico e hereditário, não se dá por meio de rituais e drogas mágicas; ao passo que a feitiçaria pode provocar o adoecimento e envolve a execução de rituais e a manipulação de drogas maléficas (EVANS-PRITCHARD, 2005, p. 33). O signo *Boro (ira) mangu* é traduzido como ñbruxoò, e o signo *Ira gbegbere (kitikiti) ngua*, feiticeiro. O conceito de feiticeiro, no contexto ocidental, parece aproximar-se desta figura zande que manipula ervas, enfeitiça e pratica rituais. Mas a bruxa ocidental, geralmente associada ao feminino, se constrói em oposição ao cristianismo, congrega uma vasta gama de saberes que provocam o adoecimento e/ou a cura, o mal e/ou o bem, além da evocação ritualística e os pactos com diabo e outros espíritos.

O filósofo e teólogo alemão Friedrich Schleiermacher, entre outras reflexões fundamentais a sua Hermenêutica, na conferência intitulada ñSobre os diferentes métodos de traduzirò (SCHLEIERMACHER, 2007), apresentada na Academia Real das Ciências de Berlim, afirma que há dois modos de traduzir um texto: o primeiro conduz o leitor ao escritor, ao passo que o segundo conduz o escritor ao leitor. No primeiro caso, o leitor é obrigado a sair de si mesmo e perceber o escritor estrangeiro na sua condição de estrangeiro. No segundo caso, o escritor deve se despojar de sua estranheza

de estrangeiro e tornar-se familiar ao leitor. Nesse sentido, a linguagem não é tanto representação quanto expressão, isto é, não se enraíza nas coisas percebidas, mas no sujeito em atividade. Antoine Berman (2002, p. 264) distingue esses métodos como etnocêntrico e não etnocêntrico e, para Schleiermacher, o primeiro modo é o ideal, porque permite a experiência de encontro com o estrangeiro.

O que é comum a ambos os procedimentos é que o homem é dominado pela língua que fala, na medida em que ele e todo seu pensamento são resultados dessa língua. Além disso, tem a capacidade de formar a língua quando pensa livremente e de maneira ativa. Isso implica entender a linguagem como meio de qualquer relação do homem consigo mesmo, com os outros e com o mundo. A tradução, portanto, fundamentada na linguagem, torna-se um ato intersubjetivo, isto é, mobiliza e conecta consciências individuais.

Antoine Berman propõe uma reflexão acerca do princípio ético do traduzir, partindo da ideia de que neste ato intersubjetivo da tradução ocorre uma prova do estrangeiro. Tal prova permite o reconhecimento e a ampliação das possibilidades no âmbito familiar, porque aquele que se procura no estrangeiro se vê confrontando figuras que funcionam primeiro como modelos e depois como mediações na busca pelo eu (BERMAN, 2002, p. 89). Nesse processo, os sujeitos se dão a conhecer a partir do lugar que ocupam na sociedade, carregam sistemas de valores, códigos e posições específicos, e, segundo Berman, o encontro das diferenças pode (re)produzir efeitos de acolhimento ou de domesticação:

O objetivo ético do traduzir, por se propor acolher o Estrangeiro na sua corporeidade carnal, só pode estar ligado à letra da obra. Se a forma do objetivo é a fidelidade, é necessário dizer que só há fidelidade - em todas as áreas - à letra. Ser "fiel" a um contrato significa respeitar suas cláusulas, não o "espírito" do contrato. Ser fiel ao "espírito" de um texto é uma contradição em si. (BERMAN, 2002, p.70).

Vê-se que, para Berman, o que se constituía como um modo de traduzir, em Schleiermacher, adquire dimensão e objetivo ético. A palavra do Outro, por mais diversa que seja sua incorporeidade carnal, é capaz de fazê-lo presente e abrir o Estrangeiro enquanto Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua. Trata-se de conduzir o leitor pelas trilhas desconhecidas da língua estrangeira, propiciar-lhe o encontro com o Outro e a ampliação de suas próprias possibilidades expressivas. O contrário é um caminho

estéril, em que o Outro se dissolve entre as referências do leitor; não há confronto, estranhamento, diferença, apenas resta a monotonia de um trajeto conhecido.

Quando a palavra bruxa é usada em detrimento de meiga, o deslocamento do autor em direção ao leitor se opera, tanto na tradução do galego ao português, como do zande ao português. Entendemos que a mediação cultural que se pratica nesse poema não possibilita o encontro com o estrangeiro, ao contrário, silencia a matéria prima do texto e tenta situá-lo num ambiente que nunca será seu. Um caminho possível é a manutenção de *meiga*, acrescida de uma nota de tradução. A pesquisa etimológica do signo *meiga* pode sugerir o uso da palavra *maga*, o que também não resolve esse entrave da tradução, porque atribui bruxo, feiticeiro e mágico ao mesmo significante, como se não houvesse diferenças na constituição e atuação de cada um deles, para além da manipulação de forças ocultas ou de ilusionismo.

Toda tradução, no processo de busca pelo original do original e no trânsito entre o estrangeiro e o doméstico, se constitui de escolhas, ora menos, ora mais difíceis e complexas. A tradução de um sistema de crenças, certamente, é um momento de escolhas difíceis para o tradutor, porque implica na representação e na transposição de um modo muito específico de perceber e relacionar-se com o mundo social, físico e psicológico da cultura estrangeira para a cultura doméstica. Walter Benajmin (2013, p. 104) afirma que a tradução jamais significa algo para o original, mas mantém com ele uma conexão tão profunda como as manifestações da vida estão intimamente ligadas ao ser vivo sem significarem nada para ele. Estabelecer essa conexão, talvez, seja o maior desafio que se impõe na tradução do texto analisado, e não é exclusividade da tradução de Ecléa Bosi, visto que os outros tradutores também seguiram por este caminho.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: **Escritos sobre mito e linguagem**. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 101-119.

BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro**: cultura e tradução na Alemanha romântica. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

CASTRO, Rosalía de. **Obras completas**. Madrid: Turner, 1993a.v.1.

CASTRO, Rosalía de. **Obras completas**. Madrid: Turner, 1993b.v.2.

CASTRO, Rosalía de. **Poesia**. Edição, tradução e notas de Ecléa Bosi. São Paulo: Editoria Brasiliense, 1987.

CHAUÍ, Marilena. Homenagem a Ecléa Bosi. **Psicologia USP**, v. 19, n. 1, p. 15-24, 2008.

EVANS-PRITCHARD, Edward Evan. **Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande**. Trad. Eduardo Viveiro de Castro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.

SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. Sobre os diferentes métodos de traduzir. Trad. Celso Braida. **Princípios**, Natal, v. 14, n. 21, jan./jun. 2007, p. 233-265.

SIQUEIRA, Sonia A. **A Inquisição portuguesa e a sociedade colonial**. São Paulo: Editora Ática, 1978.

TOLOSANA, Carmelo Lisón. **Brujería, estructura social y simbolismo en Galicia**. Madri: Ediciones Akal, 2004.

**DO CINEMA PARA A LITERATURA: A HIBRIDIZAÇÃO MIDIÁTICA
ATRAVÉS DO DIÁLOGO ENTRE O CINEMA E O ROMANCE *DAS NACKTE
AUGE*, DE YOKO TAWADA**

THAÍS GONÇALVES DIAS PORTO (M - Capes)

thagporto@gmail.com

Prof.^a Dr.^a Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos (Or.)
FCLAr/UNESP

Resumo: Yoko Tawada vem recebendo grande destaque no meio acadêmico devido à originalidade com que trata de temas frequentemente abordados na literatura contemporânea. A autora japonesa mudou-se para a Alemanha no início dos anos oitenta a fim de seguir seus estudos germânicos e lá fixou sua carreira. Tawada escreve poesia, teatro, contos e romances, tanto em alemão como em japonês. A partir de seu olhar estrangeiro, a autora brinca com a língua alemã e escreve sobre o sujeito geográfico e culturalmente deslocado na sociedade. Assim se encontra a personagem principal do romance *Das nackte Auge*, uma jovem vietnamita que, por conta de um engano, acaba desembarcando em Paris no final na década de oitenta. Em meio à sociedade ocidental capitalista, a jovem se vê completamente excluída, principalmente devido à impossibilidade de comunicação com os locais. No entanto, a personagem encontra nas salas de cinema, mais especificamente nas personagens interpretadas pela atriz Catherine Deneuve, um local de refúgio da realidade, de identificação. Com o passar da narrativa, que é composta por treze capítulos que levam o título de um filme, a jovem vietnamita se vê cada vez mais envolvida pela ficção projetada nas telas dos cinemas parisienses, invertendo assim aquilo que Marc Augé classifica como lugar e não-lugar. A sala de cinema, que, a princípio, caracterizar-se-ia como um mero local de trânsito, ou seja, um não-lugar, passa a representar um local de identificação, significação e até mesmo de comunicação, isto é, um lugar segundo o conceito do antropólogo francês. A medida em que a narrativa cinematográfica é incorporada ao romance, tem-se levantada de maneira extraordinária questões acerca do olhar (desnudo) sobre o estranho, o estrangeiro.

Palavras-chave: literatura contemporânea; cinema; intermedialidade

Yoko Tawada nasceu no Japão em 1960 e lá graduou-se em língua russa. Posteriormente, a autora realizou seu mestrado na Universidade de Hamburgo e doutorado na Universidade de Zurique na área de Germanística. Desde então a escritora publicou diversas obras tanto em japonês como em alemão. Sua primeira ida ao continente europeu mais se assemelha à uma de suas inúmeras narrativas sobre o sujeito errante, uma vez que a mesma se deu durante uma viagem através da famosa ferrovia transiberiana.

A escritora tem como principal tema de seu projeto literário o deslocamento e o estranhamento devido à sua própria experiência como uma oriental vivendo no contexto

europeu ocidental. Tal abordagem é comumente encontrada em obras contemporâneas. O que então tornaria a escrita de Tawada singular?

A autora vem recebendo grande destaque não somente no meio literário, mas também no meio acadêmico. Alguns teóricos apontam como suas principais características a transculturalidade proveniente da transposição de barreiras linguísticas, a valorização da interação entre culturas, o processo de tradução cultural, a reflexão sobre o ser intercultural e a construção de uma espécie de cultura de linguagem (*Sprachkultur*) que possibilita uma metamorfose cultural (*Kulturverwandlung*) e não uma mera comparação entre culturas. Segundo Gamlin (2012, p.42), Yoko Tawada emprega a língua em um prisma, que refrata e modifica a forma que se cria o significado. Esse prisma pode ser entendido também através da metáfora dos óculos criada pela própria escritora e citada por Blume (2014, p.65): “Tawada (1996a, p. 50) fala de um par de óculos japoneses de que ela necessitaria, para enxergar a Europa, muito embora, conforme declara, esses óculos sejam ‘(...) forçosamente fictícios e [tenham] de ser refabricados constantemente’, isto é, ‘a visão já não seria mais japonesa, mas, sim, traduzida ou reformulada pelo uso da nova língua’. Wim Wenders escreveu o prefácio de um dos livros de Tawada intitulado *Wo Europa Anfängt*, ou ‘Onde a Europa Começa’. Em um trecho do prefácio, o renomado diretor alemão afirma que a escrita de Tawada

não se passa em Rotemburgo, em Hamburgo ou em Tóquio. Não se trata de um livro sobre a relação ‘Europa’ versus ‘Ásia’ ou vice-versa. Trata-se, na verdade, de um livro que nos chega de uma terra de ninguém, onde palavras, nomes, sinais não significam mais nada. Um lugar onde tudo é colocado em questão. Onde as únicas ações que importam são as ligadas à percepção, à assimilação, ao sentimento e à conexão com a experiência em si. (WENDERS, 2002)³⁶

Todas essas características estão presentes no romance *Das nackte Auge*, ou ‘O Olho Nu’, publicado em 2004 e ainda sem tradução para o português. A fim de corroborar os atributos anteriormente citados, Tawada utiliza-se nesta obra do recurso intermediário. O romance conta a história de uma jovem vietnamita que, durante o final dos anos 80, vai à antiga Berlim Oriental para participar de uma espécie de congresso, onde ela deveria falar sobre seu país como vítima do capitalismo. A garota, cujo nome nunca é revelado durante a história, acaba sendo raptada por um jovem alemão que vive em Bochum, cidade localizada na Alemanha Ocidental, e que acredita estar ajudando a

³⁶ Tradução nossa.

menina a fugir do regime opressivo do seu país. Com isso, Tawada já coloca em questão a discrepância entre a visão que um sujeito pode ter de si mesmo e de sua realidade, e a perspectiva que os outros podem ter a respeito desse sujeito e o contexto onde vive. Essa provocação se confirma quando a jovem, na tentativa de fuga para Moscou, por conta de um engano, acaba desembarcando na cidade de Paris, onde é acolhida por um casal composto por um advogado francês chamado Jean e Ai Van, uma imigrante vietnamita que se mudou para a capital francesa para estudar cinema. A protagonista encontra-se, portanto, ilegal, o que dificulta seu processo para encontrar um emprego e, consequentemente, juntar dinheiro e voltar para casa. Impossibilitada de se comunicar com os locais ou de ler a cidade, a garota encontra nos cinemas parisienses um local de refúgio e identificação, mais especificamente nos filmes em que atuou a atriz francesa Catherine Deneuve. São justamente as suas visitas ao cinema o principal motivo de crítica do casal, que alega que a jovem, ao invés de procurar um trabalho para resolver sua situação, perde tempo assistindo exaustiva e repetidamente a filmes.

Com o passar da narrativa, a protagonista desconecta-se cada vez mais da realidade e relaciona-se cada vez mais com a ficção dentro da sala de projeção, travando, até mesmo, diálogos com as personagens dos longas.

Das nackte Auge é composto por treze capítulos que levam o título de treze diferentes obras cinematográficas de diversos realizadores, como, por exemplo, Luis Buñuel, Roman Polanski, Lars von Trier e Tony Scott. O elemento comum a esses treze filmes é a presença da atriz Catherine Deneuve, que passa a figurar como uma inspiração, um modelo de beleza e comportamento para a jovem vietnamita.

O romance é dedicado à ñC.D.ò, provavelmente referindo-se à renomada atriz. Pode-se pensar na imagem de Deneuve como ideal de beleza feminina no mundo ocidental, bem como o cinema francês como a representação máxima da sétima arte devido a nomes emblemáticos como os irmãos Lumière e George Meliès, tidos como fundadores dessa arte, e cineastas conhecidos pela vanguarda e originalidade, como Jean-Luc Godard e François Truffaut. Segundo o próprio Truffaut, a característica mais marcante de Deneuve é justamente o olhar, que, apesar de doce, da sua aparência romântica e frágil, possui um lado duro que julga e exprime muita lucidez, e é precisamente essa contenção que permite ao espectador sonhar e à trama fílmica o alargamento do mistério.

Essa contaminação da narrativa fílmica na obra literária ocorre de maneira progressiva. As referências aos filmes, aos nomes dos personagens, tornam-se cada vez

mais frequentes e influentes dentro do romance. O primeiro capítulo, *Repulsion*, correspondente ao filme de 1965 de Roman Polanski, dialoga com a obra literária apenas em um nível temático mais superficial, uma vez que o longa trata de uma jovem que, após ser deixada sozinha pela irmã, passa a desenvolver crises de esquizofrenia ao sentir estar sendo perseguida e ter visões, devaneios. Na obra de Tawada, tem-se a personagem viajando sozinha pela primeira vez para a Europa e, posteriormente, sendo sequestrada e passando a viver em um cárcere privado. Na tentativa de manipular a jovem, o sequestrador afirma que a garota estaria grávida dele, embora ela não se lembrasse de nada. Há nessa passagem uma narrativa propositalmente confusa para que, assim como a protagonista, também o leitor sinta-se desorientado.

Já no quarto capítulo da obra, intitulado *The Hunger*, há outro tipo de fusão midiática. Trata-se do filme de 1983 dirigido por Tony Scott, que conta a história da vampira Miriam, interpretada por Deneuve. A primeira metade do longa narra o acelerado processo de envelhecimento do parceiro de Miriam, John, representado por David Bowie. Miriam o transformou em vampiro e, assim como seus outros amantes, John passa a não mais rejuvenescer após beber sangue jovem e acaba morrendo. Na busca pela solução desse problema, Miriam conhece o cientista Sarah, interpretada por Susan Sarandon, cuja pesquisa científica tem como foco a correlação entre envelhecimento e tipo sanguíneo. Para não ficar sozinha, Miriam seduz a cientista e a transforma em vampira. No entanto, Sarah nega submeter-se à Miriam e se suicida, o que acaba culminando na morte da vampira mestre, por assim dizer. Já na narrativa literária, tem-se a personagem conseguindo um emprego como cobaia em uma indústria que produz cosméticos. Devido à insistência do casal que a acolheu, a jovem passa a ceder sua pele para testes laboratoriais em troca de algum dinheiro. Há a descrição do sangue sendo sugado pelas agulhas e da vermelhidão na pele devido à alergia. Além disso, faz-se presente neste capítulo uma grande discussão entre a protagonista e Jean, este defendendo as atitudes colonialistas do império francês na Ásia que teriam contribuído para o progresso dos países colonizados, e aquela atacando tal atitude, alegando exploração e servidão imposta pelo colonizador europeu. Tem-se aqui, portanto, novamente a questão da diferença entre as perspectivas. Além das imagens atreladas ao sangue, a própria personagem estabelece uma relação entre a sua própria condição, anteriormente uma estudante, agora uma cobaia, e a mudança de profissão de Sarah, que deixa de ser cientista para ser uma vampira. A jovem passa a desejar viver como Sarah, assim, segundo ela, poderia viver ao lado de Miriam, de Deneuve, e, ao

transformar-se em um ser sobrenatural, superar os problemas do cotidiano humano relacionados ao dinheiro. Há também nesse capítulo uma pequena referência ao filme *Repulsion* quando a personagem, ao falar sobre tais mudanças de atividade, lembra que até mesmo Miriam, que então chamava-se Carol, já havia trabalhado como manicure.

Por fim pode-se citar o último capítulo da obra chamado *Dancer in the Dark*, filme musical de 2000 do polêmico diretor dinamarquês Lars von Trier. O longa conta a história de Selma, interpretada pela compositora islandesa Björk, uma imigrante tcheca que se mudou para os Estados Unidos para juntar dinheiro e pagar uma cirurgia para o filho, para que o mesmo não desenvolva a grave doença óptica que acomete a mãe. A personagem trabalha em uma fábrica e está sempre acompanhada de sua amiga Kathy, interpretada por Catherine Deneuve. Selma fica cega e acaba sendo injustamente acusada de matar seu vizinho e sentenciada à morte por enforcamento. No romance, o capítulo parece descolar-se da narrativa até então apresentada ao leitor. A obra é narrada em primeira pessoa, exceto o décimo terceiro capítulo, em que é empregada a terceira pessoa. Há nesta passagem a introdução de Selma, uma mulher de Praga que se muda para Berlim e, posteriormente, para os Estados Unidos, onde, mais tarde, seria sentenciada à morte. Selma mora próximo a uma senhora que ficara cega em 1988 durante um assalto na *Alexanderplatz*. Um dia, essa senhora pede a ajuda de Selma para encontrar uma correspondência importante. É nesse encontro que Selma descobre que a senhora vem de Saigon e fica espantada pois os traços faciais são europeus. A senhora explica, então, que antes de se mudar para Berlim, havia morado por dez anos em Paris e, sem seguida, em Bochum, onde realizou uma mal sucedida operação nos olhos. Durante a conversa, Selma afirma seu desejo de trabalhar em um teatro, já a senhora diz encantar-se pelos barulhos dos encanamentos e explica o motivo:

Sabe, a visão é uma fenda. Não que se possa ter um panorama através dessa fenda, mas sim a própria visão é essa fenda e, nesse exato ponto, não se pode ver nada. Não me incomoda mais em ser cega. O único problema é que as pessoas querem imediatamente começar a me contar a história de suas vidas quando ficam sabendo da minha cegueira. Não quero ouvir mais nenhuma história de vida. Não quero ouvir mais nada. Nem música me interessa mais. A única, quiçá principal, coisa que me resta são os barulhos, os ruídos. (TAWADA, 2004, p.183)³⁷

³⁷ Tradução nossa.

É nesse momento que a senhora revela a existência de Kathy, uma amiga que sempre a acompanha nas visitas ao cinema para ajudá-la a compreender o filme: ãMinha mão é a minha tela e os dedos de Kathy são meus autores. Não tenho dúvidas de que ela muda as coisas que não a agrada nas histórias.ò (TAWADA, 2004, p.184)³⁸ Ao questionar onde se encontra a tal amiga, a senhora diz não saber, mas afirma que sempre que vai ao cinema, Kathy senta-se ao seu lado.

Tem-se, portanto, uma confusão durante a leitura, pois, enquanto a personagem Selma do filme é uma imigrante tcheca, mora nos EUA, é sentenciada à morte, é cega, trabalha em uma fábrica mas deseja trabalhar no teatro e é amiga de Kathy; a personagem Selma de *Das nackte Auge* não é cega, no entanto, deseja trabalhar no teatro, também vem de Praga, mora em Berlim e futuramente mudar-se-á para os EUA onde será sentenciada à morte. Já a senhora, cujo nome não é revelado, é cega, morou em Paris e em Bochum, vem de Saigon, fez operação nos olhos, é amiga de Kathy e deseja trabalhar em uma fábrica.

Diante disso, pode-se dizer que Tawada elaborou uma terceira narrativa após a progressiva apropriação dos longa metragens. Tal processo é o tipo de expressão artística que Bakhtin chama de construção híbrida, entendido também como intermedialidade, descrita por Irina Rajewsky (2005) como um fenômeno de transposição de fronteiras das diferentes mídias que se dividem em três grupos principais: a combinação de mídias, troca de mídia e as referências intermediáticas. São justamente essas referências que se fazem presente em *Das Nackte Auge*, uma vez que, segundo Rajewsky (2005), elas constituem significado dentro da obra em que operam. Tendo conhecimento dos filmes de Roman Polanski, Tony Scott e Lars von Trier, é possível fazer uma leitura em que os longas atuam como hipotexto. Segundo Stam (2006), a intertextualidade revela uma relação transtextual, proposta por Kristeva, de hipertextualidade. Sendo assim, Tawada se utiliza de *Repulsion*, *The Hunger* e *Dancer in the Dark* como hipotexto sobre o qual ela opera uma seleção com o objetivo de modificar, elaborar e ampliar o hipertexto, isto é, o romance. A partir do momento em que se tem situações do filme sendo tanto recontadas pela personagem, como lembradas em algumas de suas experiências, tem-se uma reafirmação da temática que, basicamente, contempla as diferentes perspectivas diante de contextos de submissão e exploração. Desse modo, a interpretação da obra parte da leitura dos filmes. Tal relação,

³⁸ Tradução nossa.

segundo Diniz (2005), é proporcional, isto é, quanto maior a utilização do hipertexto, maior será a interpretação da obra por parte do leitor.

Com isso, tem-se um romance que dialoga com diferentes obras cinematográficas, de diferentes épocas e diretores, de forma a utilizar tais filmes como parte integrante de sua própria narrativa, possibilitando o que Jenkins (2009) chama de uma forma de construção narrativa transmidiática.

De acordo com Praßer, (2013, p.107) a mídia fílmica atribui discurso de teoria midiática com a finalidade de estimular particularmente a identificação com personagens e, conseqüentemente, fornecer ao espectador estímulo à própria imaginação. Seguindo essa premissa, a personagem do romance, em algumas passagens, parece acreditar que a ação projetada no cinema simplesmente aconteceu e foi documentada pela câmera, criando, portanto, essa interpretação de realidade a partir da imaginação da personagem espectadora. Praßer (2013, p.115) entende que o mundo ficcional criado na intradiegeese não é manipulado, isto é, a manutenção da ilusão permanece dentro da própria narrativa. A personagem pode criticar, mas não questiona a ilusão enquanto relata o filme. Tais relatos surgem em diversas interrupções intradieéticas por trechos de um enredo extradieético.

Também a palavra *Kopf kino*, ñdevaneioò em português, é especialmente inserida na obra. O termo é composto pela palavra *Kopf*, que significa cabeça, e *Kino*, que significa cinema. Ou seja, a palavra alemã produz essa imagem de um cinema dentro da cabeça, que é exatamente como a personagem principal do romance recebe os filmes.

Sendo assim, pode-se afirmar que todas as referências que se combinam e se complementam são responsáveis por compor tal obra literária que funciona como um perfeito exemplo de como a literatura contemporânea vem trabalhando e relacionando questões acerca do sujeito fragmentado e do surgimento de novas maneiras de se lidar com as diferentes mídias. Há em *Das nackte Auge* uma narrativa errática que suscita dúvida a respeito da sinceridade enunciativa, bem como a exacerbação de uma transculturalidade inerente à autora, que valoriza as interações híbridas. Tais interações intermediáticas propiciam a aproximação da chamada alta e baixa literatura. Assim como a leitura desse tipo de obra se faz através de uma visão reformulada a partir de interferências de outras obras, Tawada se utiliza em seu trabalho como um todo, da sua visão traduzida de sujeito deslocado físico e culturalmente. Tal processo certamente proporcionará perspectivas frutíferas de estudo, não somente para a literatura, como também para as discussões interdisciplinares.

REFERÊNCIAS

BLUME, Rosvitha Friesen. Traços migratórios e tradução cultural na obra ensaística de Herta Müller e de Yoko Tawada. In: **Itinerários**: Araraquara, 2014.

BUCHKA, Peter. **Olhos não se compram**: Wim Wenders e seus filmes. São Paulo: Companhia da Letras, 1987.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. Adaptação como tradução. In: **Literatura e cinema: tradução e hipertextualidade, reciclagem**. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p.19-20.

GAMLIN, Gordon. Intercultural identity through the prism of language: Yoko Tawada's Storytellers Without Souls. Kobe University: Kobe, 2012. Disponível em: <http://www.lib.kobe-u.ac.jp/repository/81008295.pdf>. (Acesso em: 06 de setembro 2017).

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**, 10ª Edição, DP&A: Rio de Janeiro, 2006.

JENKINS, Henry. **Cultura de convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

KRAENZLE, Christina. Travelling without Moving: Physical and Linguistic Mobility in Yoko Tawada's Übersetzungen. In: Transit, University of California, 2005.

PRAßER, Judith - Der literarische Held und sein mediales alter ego. Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau, Freiburg im Breisgau, 2013.

RAJEWSKY, Irina O. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". In: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies, nº 6, 2005, p. 43-64. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/1005505ar>. Acesso em: 30 jan 2017. (Acesso em: 06 de setembro 2017).

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: **Ilha do Desterro**, Florianópolis, nº. 51, jul./dez. 2006, p. 19-53. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>. (Acesso em: 06 de setembro 2017).

TAWADA, Yoko. **Das Nackte Auge**. Tübingen: konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2010.

TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos: textos sobre o cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

WENDERS, Wim. Prefácio. In.: **Where Europe Begins**. New York: New Directions, 2002.

Filmografia

Dancer in the dark. Direção: Lars von Trier, Produção: Lars von Trier. Zentropa: Suécia, Dinamarca, Finlândia, Islândia, Alemanha, França, Estados Unidos, Reino Unido, Noruega, 2000 (140 minutos).

The Hunger. Direção: Tony Scott, Produção: Richard Shepherd. MGM: Reino Unido, 1983. (96 minutos).

Repulsion. Direção: Roman Polanski, Produção: Gene Gutowski. Compton Films: Reino Unido, 1965. (105 minutos).

A MONTANHA DE CRISTAL: DO PODER À RUÍNA, UMA PERSONAGEM FEMININA QUE SE DESVANECE

THEREZINHA MARIA HERNANDES (M - Capes)

hernandestherezinha@gmail.com

Prof.^a Dr.^a Karin Volobuef (Or.)

FCLAr/UNESP

Resumo: O conto de fadas *A montanha de vidro*, na versão polonesa traduzida para o alemão por Hermann Kletke e, a partir desta, para o inglês por Andrew Lang, encontra um contraponto real no Monte Roraima. De início, a pesquisa tinha como pressuposto avaliar a interferência recíproca entre história e narrativas populares. No entanto, após o estabelecimento dos elementos *montanha*, *árvore*, *mulher* como tema, bem como de elementos secundários e suas variantes *crystal/vidro*, *aves/plumas/águia*, *lince/outros felinos*, *dragão/serpente*-, deparamo-nos com a gradativa perda de importância da figura feminina, restando apenas elementos do feminino em sua forma simbólica.

Palavras-chaves: contos de fadas; variações; influências.

O presente trabalho teve como ponto de partida o conto *A montanha de vidro*, na tradução inglesa de Andrew Lang, inserida no seu *Yellow Book of Fairy Tales*. Lang utilizou o texto alemão de Hermann Kletke para a versão polonesa desse conto, em que no topo de uma montanha de vidro havia uma princesa num castelo riquíssimo, para o qual uma árvore de frutos de ouro servia de portal. Todavia, na mesma coleção publicada por Lang, consta *A princesa na montanha de vidro*, conto norueguês, o que nos levou a pesquisar o tipo 530 da classificação ATU em outros países e, bem assim, levantar dados do imaginário nórdico que pudessem auxiliar a análise.

Ao mesmo tempo, a pesquisa sobre o motivo da *montanha de vidro* ou *montanha de cristal* também apontou para o Monte Roraima, apelidado de *Montanha de Cristal*, o que nos fez pensar em possíveis relações entre contos de fadas europeus e lendas indígenas. Procuramos o relato de Sir Walter Raleigh, de 1595, sobre sua expedição ao Monte Roraima, e também as lendas coletadas pelo antropólogo Theodor Koch-Grünberg no início do século XX, no intuito de averiguar se o apelido *montanha de cristal* pertencia à tradição indígena ou se fora dado por Walter Raleigh, na medida em que esse *tepe* era mencionado como um portal para os tesouros de outro mito,

Eldorado, supostamente uma cidade inteiramente feita de ouro, à espera de ser descoberta por conquistadores aventureiros.

O sonho de encontrar um tesouro reflete o desejo puramente humano de vencer a fome, a doença, o trabalho estafante e quase incapaz de prover o mínimo necessário para uma existência digna; vencer enfim a miséria e a desgraça, irmãs gêmeas que subjugam o corpo e degradam o espírito.

Dessa maneira, o objetivo inicial era estabelecer em que medida a realidade alimentava a fantasia; e, no mesmo sentido, mas em direção oposta, indagar o quanto o imaginário influenciava a ação humana em busca de riqueza, fomentando ações exploratórias. Por isso, o primeiro levantamento de narrativas levou em conta, como termo de busca, as expressões ãmontanha de vidro e ãmontanha de cristal, conduzindo a pesquisa ao Monte Roraima e, por consequência, a lendas sobre Macunaíma e ao mito de Eldorado.

Para efeito de análise comparativa, investigamos a existência de outras versões europeias do conto-base, além de outras narrativas com elementos similares, mas cujo motivo básico era ãa princesa na montanha. Tomando em consideração que a pesquisa também se direcionou para o Brasil, mostrou-se de interesse o levantamento de textos dos colonizadores ibéricos, resultando na seleção de lendas portuguesas sobre mours aprisionadas em montanhas, por sugestão do Prof. Dr. José Joaquim Dias Marques, da Universidade do Algarve, em Faro, Portugal.

Com o intuito de delimitar os tipos de textos que comporiam o *corpus* do trabalho, utilizamos os elementos do conto-base a fim de estabelecer um mitema. O primeiro elemento, a montanha, levaria a um conjunto muito extenso, não só de mitos cosmogônicos como de lendas sobre orogênese, além de textos literários de períodos distintos. No mesmo passo, a figura da montanha abarcaria dois polos opostos: o desejo de ascensão e o perigo da queda, representado este último, *grosso modo*, por fendas, cavernas e grutas.

Diante da abrangência e heterogeneidade desse conjunto, a delimitação da busca implicava a ampliação do mitema, com a inclusão do elemento ãmulher, o que resultou em outro problema, mas paradoxalmente abriu um novo caminho.

O problema, assim como ocorreu com o elemento ãmontanha, foi a abrangência das fontes. Por outro lado, os dados coletados nos apontaram uma visão distinta daquela que motivou inicialmente a pesquisa.

O critério ãmontanha + mulherò revelou com frequência outros elementos do conto-base, como a árvore e os animais, ainda que nem sempre na exata forma do conto, variando, por exemplo, a espécie.

Outro fato que chamou a atenção foi o aumento gradual da importância dada à figura masculina, em razão inversamente proporcional à importância da figura feminina. Esta gradativamente perde poder e função primordial na narrativa, até se transformar em simples prêmio conquistado pelo herói ao cumprir sua missão de resgate, que nem chega a ocorrer no conto-base, na medida em que o herói fica preso no castelo. A figura masculina, especialmente nas narrativas orientais pesquisadas, é de início respeitosa e quase devota, mas paulatinamente assume o papel de conquistador vitorioso e, por vezes, até ameaçador, quando não se revelando a própria causa do dano.

Tornou-se necessário, assim, incluir no mitema os outros elementos, considerados em sua forma simbólica, a fim de delimitar a pesquisa. Utilizando o critério ãmontanha + mulherò como fundamento, e os demais elementos como uma espécie de ãmitema secundárioò, elaboramos uma seleção de dois conjuntos preliminares de fontes, na medida em que detectamos, de uma parte, figuras femininas dotadas de algum tipo de poder e, de outra, a figura feminina aprisionada.

Procuramos evitar o uso da expressão ãarquétipoò, a fim de deixar clara a desvinculação da análise das fontes selecionadas a uma perspectiva exclusivamente psicanalítica. Ao contrário, submetemos conceitos e abordagens psicanalíticas a um viés mais ligado à antropologia, de modo a evidenciar matizes de significação dos símbolos inseridos num dado substrato cultural, ao invés de lidar com esses mesmos símbolos de forma pétrea.

LÉVI-STRAUSS (2007) sugere que o mito deva ser lido como uma pauta musical. Entendemos, de início, que se tratava de uma leitura horizontal (linha melódica) do mito em sua forma básica, mais concisa, compondo-se a leitura vertical (harmonia) das suas variações. Como os mitos e lendas se desdobram, ampliamos essa noção de Lévi-Strauss para uma partitura de orquestra: já não se trata da escrita para um instrumento solista (um único mito), mas para vários instrumentos (lendas, narrativas populares, contos de fadas), tendo como fio condutor a tonalidade (a escala musical; no caso, os elementos comuns às várias narrativas). Cada instrumento, com sua voz própria, pode revelar tanto variações quanto modulações sobre o tema.

René ALLEAU (1982) usa a mesma comparação com a música no que diz respeito à leitura de um símbolo: uma figura musical desenhada num papel não

representa nada significativo, nem muito menos definitivo. Somente se conhecerá sua sonoridade se colocada na pauta musical, e mesmo assim de acordo com a clave escolhida; sua duração no tempo somente será revelada quando essa figura estiver relacionada com outras. Sob esse prisma, a escrita musical não difere da escrita comum: uma palavra pode ter um significado básico, mas pode adquirir outros dentro de uma frase, sempre posta em relação com outras palavras.

Desse modo, transportamos o mitema fundamental para uma pauta musical, em que ele vai desempenhar o papel da clave; a partir dela se tem efetivamente a chave da leitura das diversas fontes nas quais encontramos os elementos ãmontanha + mulherò. Os demais elementos, como podem variar ã árvore, aves/plumas, dragão/serpente, lince/leão/outros felinos, figura masculina-, compõem a armadura de clave, conjunto de sustenidos ou bemóis que definem a tonalidade da música; assim, a inexistência de um dado elemento seria assinalada com um bequadro, figura musical que anula o sustenido ou o bemol. Desse modo se define o tema, suas variações e eventuais modulações, para as quais nos valem dos campos semânticos de cada um dos elementos simbólicos.

A concisão do conto-base, longe de ser um entrave, proporcionou a distinção dos elementos que comporiam o mitema a partir do qual foi feita a seleção dos textos e outras fontes.

No início, pensamos em traçar um paralelo entre história e imaginário, num processo de alimentação recíproca, o que seria possível dentro de uma abordagem historiográfica e, em parte, com uma perspectiva linguística. Para citar um exemplo, alguns contos de fadas noruegueses mencionam a palavra ãsolarò (*herrgård*, em sueco) para se referir à residência do rei, e não a um ãcasteloò (*slott*, em sueco e em norueguês), o que nos permitiria situar a narrativa num dado momento histórico; no caso, seria um período anterior ao século X d.C. (MACDONALD e BERGIN, 1993, p. 5), considerando apenas o processo de castelização da Europa. Antes da construção de castelos na Escandinávia, os reis locais viviam em ãsolaesò, casas maiores do que as do restante da população, correspondendo a uma propriedade rural.

Da mesma forma, a seleção de lendas portuguesas sobre mouras aprisionadas em montanhas, rochedos e outras pedras deveriam levar em conta o período em que floresceu a cultura moçárabe no país, visto que várias narrativas sobre princesas mouras guardam relação mais estreita com outras figuras femininas disseminadas por toda a Europa, como Melusina e Rusalka, e não com os mouros propriamente ditos.

Durante o levantamento dos textos que serviriam para a análise comparativa, chamou-nos a atenção o fato de que a figura feminina gradualmente perdia importância, até desaparecer completamente nas lendas relativas ao Monte Roraima. Nesse momento, vimo-nos diante de um impasse: de um lado, o tema da montanha de cristal estava presente, mas sem a donzela ou princesa do mitema.

Faltava-nos, assim, uma ligação, um elemento intermediário, e o caminho surgiu de forma inusitada. A partir da ópera *Only the sound remains* (2015), da compositora finlandesa Kaija Saariaho, chegamos a um conjunto de lendas japonesas em torno do personagem Tsunemasa e sua chegada a Chikubushima, local mítico assemelhado à ilha de Avalon do ciclo arturiano, em cujo centro havia uma montanha de cristal, residência da deusa xintô Benzaiten. Essa montanha de cristal corresponderia ao mítico Monte Horai, no qual a primavera é eterna e onde existem árvores de todos os frutos. Apesar das associações feitas entre o Monte Horai e o Monte Fuji, a descrição também parece corresponder com a do Monte Roraima, montanha sempre verde que teria resultado do corte de uma árvore de todos os frutos, da qual Macunaíma era o guardião.

Além disso, a proximidade fonética entre a forma japonesa ñHorai-Yamáò com ñRoraimaò mostra-se no mínimo intrigante, já que ñroraò significaria ñverdeò, e ñaimaò ou ñimãò, à semelhança do japonês ñyamãò, significaria ñmontanhaò.

Com relação a essas similaridades, a começar da fonética, consultamos diversos linguistas. A Prof.^a Dr.^a Cristina Martins Fargetti, da UNESP-FCLAr, informou-nos oralmente que, embora muitas palavras das diversas línguas dos povos indígenas brasileiros hajam sido preservadas em canções, os indivíduos desses povos já não conhecem seu significado, devido à imposição do português. O Prof. Dr. Eduardo de Almeida Navarro, da USP-São Paulo, sugeriu-nos no feriado de 7 de setembro de 2017, via *Messenger*, procurar um dicionário de topônimos brasileiros originários de línguas indígenas.

Consultamos ademais um escritor da etnia Wapichana, Cristino Wapichana, que nos confirmou de certa maneira a informação oral da Prof.^a Dr.^a Cristina Fargetti, sobre o desconhecimento de certas palavras. Entretanto, disse-nos também que os diversos povos da região do Monte Roraima se referem a ele por apelidos; o povo Wapichana há séculos se refere ao Roraima como ñmãe de todas as águasò, origem do dilúvio ocorrido na região após Makunaíma cortar a Árvore de Todos os Frutos, segundo lendas locais.

Na investigação sobre essas similaridades, e a partir da figura da deusa japonesa Benzaiten, deparamo-nos com divindades ancestrais cujas representações trazem os

elementos componentes do mitema: a deusa na montanha ou entronizada, ladeada por dois ñkherubò (o plural é ñkherubinò, figuras aladas da mitologia assírio-babilônica), ou assentada sobre um trono em forma de leão, segurando duas serpentes ou com serpentes na cabeça.

Além disso, descobertas arqueológicas recentes (STAVRAKOPOULOS , 2015, ñSuposta esposa de Deus teria sido riscada da história da Bíblia, afirmam pesquisadores) confirmam escritos sobre a ñesposa de Javê, simbolizada por uma árvore, banida do templo quando os hebreus se tornaram monoteístas, numa cerimônia em que a árvore foi queimada.

Nesse estágio da pesquisa, e a despeito de a figura feminina da donzela não integrar as lendas indígenas sobre o Monte Roraima, cremos poder associar o feminino a essas narrativas sob sua forma simbólica ñ a própria montanha e a árvore.

As lendas japonesas concernentes às *tennyô* parecem ter origem na Montanha de Diamante, da Coreia do Norte, em que uma donzela celestial tem seu manto de plumas roubado por um pastor a fim de que ela se torne sua esposa. Essa lenda encontra eco em ñHagoromo, lenda japonesa em que um pescador encontra um manto de plumas na praia, pretende levá-lo para casa, mas é impedido pela donzela celestial a quem o manto pertencia; porém, ele exige que, em troca do manto, a donzela dance para ele ñcomo se dança no Céu, ao que ela responde: ñNo Céu, mortos não dançam, ou seja, sem o manto, ela não poderia voltar para o Céu e morreria.

Outra lenda de interesse é a da Princesa Cintilante (*Kaguya-Himê*), em que uma *tennyô* é encontrada por um homem dentro de um bambu. O homem a adota como filha, ela cresce e surgem pretendentes. Ela, porém, já tendo conhecido as emoções humanas, deseja voltar para sua mãe, a Lua, e por isso impõe aos pretendentes tarefas que eles não poderão cumprir, como trazer um ramo da árvore de ouro com galhos de prata e frutos de pérolas que crescia no Monte Horai.

Não obstante essa lenda possua diversas versões, inclusive tendo sido adaptada num romance italiano publicado recentemente, ela serviu de base para o livro **Os mil e um dias**, escrito por François Pétis de la Croix como contraponto à publicação de **As mil e uma noites**. Enquanto este último possui narrativas centradas em figuras masculinas, aquele se funda na figura feminina que não deseja se casar. Essa história, por sua vez, serviu de fundamento para a criação da ópera *Turandot*, com música de Giacomo Puccini e libreto de Giuseppe Adami e Renato Simoni, a partir de uma peça de Carlo Gozzi com adaptação de Friedrich von Schiller. Muito embora a ópera se

distancie muito da lenda japonesa e também do fio narrativo de **Os mil e um dias**, a influência é inquestionável, visto que Turandot também impõe a seus pretendentes que decifrem três enigmas, condenando à morte os que falharem.

No mesmo sentido, a pesquisa acerca do conjunto composto por ñmontanha, árvore, aveò resultou no encontro da figura da ñprincesa cisneò ou ñprincesa sapoò, frequente no imaginário eslavo, especialmente o russo, mas que se difundiu em outros países europeus. O motivo da ñágua saltitante (ou água da vida, cuja nascente brota de uma rocha), árvore cantante e pássaro falanteò é descrito no tipo 707 do catálogo ATU, ao qual se mesclam outros motivos, que descreveremos a seguir.

A estrutura básica do tipo 707 é de que um rei escolhe para ser sua rainha a mais nova de três irmãs. As outras duas irmãs, com inveja, mandam matar os filhos da irmã caçula, dizendo que ela deu à luz monstros (ou dois cães, os príncipes mais velhos, e uma gata, a princesa caçula). Diante dessas notícias, o rei manda prender a rainha em uma torre. Porém, as crianças são salvas por um pescador (ou camponês) e, ao crescerem, são avisadas por um pássaro falante sobre a sina de sua mãe. Os dois príncipes, mais velhos, não conseguem cumprir todas as tarefas para poderem voltar para seu pai e salvar sua mãe. Ao invés disso, é a princesa, a irmã caçula, que precisa primeiro salvar os irmãos, para depois os três exporem a mentira de suas tias, que são punidas, e salvar a rainha sua mãe.

O mesmo motivo da ñágua saltitante, árvore cantante e pássaro falanteò se encontra no conto **A lenda do Tsar Saltan**, que encontramos narrado em versos por Alexander Pushkin. Nesta versão, porém, nasce apenas um príncipe, que por causa de intrigas palacianas é lançado ao mar num barril selado, juntamente com sua mãe (o que remete ao mito de Dânae, lançada ao mar com seu filho Perseu). Ambos vão parar numa ilha deserta, em que o príncipe salva um cisne ñ uma princesa cisne que passa a auxiliá-lo. Essa princesa cisne tem poderes mágicos, e faz surgir da névoa um reino (semelhante à ilha de Avalon, do ciclo arturiano), no qual a água saltitante brota de uma rocha, há uma árvore com frutos de cristal, e um esquilo cantante.

A princesa cisne, detentora de poderes mágicos, também aparece no conto **A princesa sapo**, que igualmente recolhemos do folclore russo. Essa princesa cisne está ligada à natureza. Seu rapto por um feiticeiro, que a leva para dentro da terra, nos remete ao rapto de Perséfone por Hades. O feiticeiro do conto de fadas transforma tudo em ouro e pedras preciosas, destruindo o que é natural. A princesa cisne se revolta, e por isso é transformada num sapo pelo feiticeiro. Ao mesmo tempo, um rei ordena a

seus três filhos que lancem flechas, a fim de encontrarem esposas. Os três obedecem, mas a flecha lançada pelo caçula lhe indica que sua esposa é o sapo que ele encontra. Ele obedece ao comando, sentindo-se humilhado. Porém, o rei ordena que as três noras façam uma tapeçaria (ou um bordado), para que ele escolha o melhor. A princesa sapo, que volta à forma humana ao se banhar à luz da Lua (elemento importante nas versões da narrativa de *Kaguya Himê*, que é filha da Lua), detém poderes mágicos, e usa elementos da natureza para compor seu trabalho, que se mostra o mais rico e mais belo. Porém, o feiticeiro engana o príncipe, e este queima a pele de sapo enquanto a princesa está na forma humana, e ela assim volta a ser um cisne. Somente com a demonstração de amor do príncipe ela poderá ser salva do feiticeiro.

Nessa seleção de contos, a figura feminina com asas não é mais a donzela celestial, divindade das tradições coreana e japonesa, mas ainda assim possui poderes mágicos, que ela usa para auxiliar a(s) figura(s) masculina(s).

Estabelecidas as relações entre as narrativas e demais fontes que contêm os elementos do *mitema* que compõe o *corpus* deste trabalho, o que encontramos é a gradual perda de poder e de importância da figura feminina. Enquanto isso, inversamente, a figura masculina passa da inexistência, ou da inferioridade, à posição de herói – inclusive como herói mítico –, permanecendo o feminino apenas por meio de seus elementos simbólicos sintetizados pela montanha, pela árvore e, em menor escala, pelas asas.

Por outro lado, consideramos intrigante o fato de haver lendas indígenas da região do Monte Roraima cujos personagens se assemelham a versões masculinas das *tennyô* (donzelas celestiais do imaginário japonês), em especial a lenda de *Kaguya-Himê* (A Princesa Cintilante).

A Princesa Cintilante (*Kaguya Himê*), em algumas versões, deixa seu manto de plumas com sua mãe, a Lua, para viver entre os seres humanos e conhecer suas emoções. Entre as figuras masculinas das lendas indígenas do Roraima, *Kasána-pódole*, o *ñpai* do urubu-reiô, participa de uma cerimônia em que os urubus-reis e os urubus despem sua roupagem de penas e se transformam em homens. Essa transformação de ser do mundo aéreo em ser humano, repetimos, sugere-nos uma versão masculina das lendas em torno do *hagoromo* das donzelas celestiais do Japão e da Coreia do Norte, e de algumas versões de *Kaguya-Himê*.

Entre outras lendas da região do Roraima, destacamos as duas que seguem.

O herói Jurupari, para ser chefe, precisava da *itá-tuxaua* (ñpedra do chefeò), que era preciso procurar na Serra do Gancho da Lua (novamente a Lua), o que entendemos relacionado com a muiraquitã de Makunaíma.

Na lenda sobre o nascimento de Jurupari, uma moça, chamada Seuci por causa de sua grande beleza, ao comer os frutos do *pihican* (proibido para moças impúberes, por despertar o desejo sexual), deixou o suco escorrer por seu corpo, e assim engravidou e deu à luz Jurupari. Engravidar após comer um fruto nos remete à mitologia grega, especificamente ao nascimento de Átis, cuja mãe, uma ninfa, filha do deus-rio Sangário, comeu uma amêndoa da árvore nascida do pênis da montanha (outra vez uma montanha) Agdístis, e assim engravidou.

A Seuci da Terra (mãe de Jurupari) era o retrato da Seuci do céu ã a Seuci do céu (nome dado à constelação das Plêiades) se banhava no Lago Muipa. Essa circunstância se assemelha ao costume das oito irmãs da lenda coreana já mencionada, donzelas celestiais que se banhavam nos lagos da Montanha de Diamante.

Por fim, associamos os elementos do mitema ao próprio Monte Roraima, que é ele mesmo, simultaneamente, montanha, árvore e Mãe de Todas as Águas, reunindo os símbolos do feminino, ainda que a figura feminina, divina ou humana, esteja ausente de muitas narrativas, ou nelas tenha papel secundário ao do herói masculino.

Com referência aos símbolos, muito embora não desprezemos nem a abordagem psicanalítica nem a histórica, buscamos privilegiar a contextualização antropológica.

O que se observa na psicanálise é a relação do símbolo com o inconsciente humano; na história, de forma geral, é a transmigração de símbolos pagãos em símbolos cristãos; já com o auxílio da antropologia cremos poder constatar uma apropriação de símbolos do feminino ã e, mais do que isso, símbolos ancestrais de poder feminino-pelo universo masculino.

Mudou-se o foco, portanto, da realimentação entre mito e história, entre ficção e realidade, para a figura feminina e sua perda de poder.

No imaginário popular europeu, principalmente, verifica-se uma dicotomia entre a princesa, representação do bom e do belo, e a bruxa, representação do mau e do grotesco.

KOLTUV (1997) vê essa dicotomia como resultado, respectivamente, da cisão da Esposa de Javé (que essa autora chama de Shekinah) em duas figuras: Eva, submissa e maternal, e Lilith, a serpente rebelde. SICUTERI (1998), por sua vez, considera que Lilith se transfigurou na bruxa dos contos de fadas.

Até este momento, no entanto, vislumbramos como plausível a hipótese de que a figura da deusa-mãe ou grande-deusa não se transformou tão-somente nas figuras da Mãe Terrível. Essa deidade destrutiva, que tem na deusa hindu Kali um de seus exemplos, poderia ter derivado figuras como a Baba Yaga da tradição eslava, bem como a bruxa das narrativas medievais (SICUTERI, 1998). Por outro lado, a deusa-mãe ou grande deusa também não resultou apenas na figura da virgem-mãe (CAMPBELL, 1988).

Analisando as narrativas orientais das donzelas celestiais, bem como as da tradição eslava, com a princesa cisne, pensamos delas derivar a princesa na montanha do conto-base, na medida em que esta, descrita como sendo de insuperáveis **justiça** e beleza, governava seu próprio castelo e suas riquezas. Nesse sentido, não detivesse ela o poder, o fato de ser **justa** seria irrelevante. No entanto, esse poder é transmitido para o personagem masculino conquistador, que a princesa aceita como seu amo e senhor, que não a pode resgatar (porque matou a águia, o único meio de descer da montanha) e, por isso, passa a governar o castelo no alto da montanha de vidro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AARNE, Antti, THOMPSON, Stith. **Sistema de classificação de Aarne-Thompson**. <http://oaks.nvg.org/folktale-types.html>

ASBJÖRNSSEN, Peter Christen, e MOE, Jörgen. **Contos Populares Noruegueses**. Landy Livraria Editora e Distribuidora Ltda., São Paulo, 2003.

ALLEAU, René. **A Ciência dos Símbolos**. Tradução de Isabel Braga. Coleção Esfinge. Edições 70, Lisboa, 1982.

AUBERT, Francis Hendrik (org. e trad.). **Askeladden & outras aventuras**. 2.^a ed., EDUSP, São Paulo, 1995.

AUBERT, Francis Hendrik (org. e trad.). **Novas aventuras de Askeladden**. EDUSP, São Paulo, 1995.

BACHELARD, Gaston. **O Ar e os Sonhos**, Ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução de Antonio de Pádua Danesi, Martins Fontes Editora, São Paulo, 2001.

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito**. 17.^a ed., Editora Palas Atena, São Paulo, 1999.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. Edição integral, Círculo do Livro, 1989.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Lendas brasileiras**. 3.^a ed., Ediouro Publicações, Rio de Janeiro, 2000.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. Editora Tecnoprint S/A, Rio de Janeiro, sem data.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Editora Tecnoprint S/A, Rio de Janeiro, sem data.

COMMELIN, P. **Mitologia Grega e Romana**. Tradução de Thomaz Lopes. Editora Tecnoprint, Rio de Janeiro, sem data.

CONTOS POPULARES POLONESES (Livro polonês, em alemão, de contos populares e contos de fadas): <https://archive.org/stream/polnischevolkss00lewegoo/page/n13/mode/2up> Etimologia do nome RORAIMA: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Roraima> (acessado pela última vez em 29/11/2017)

FENOLLOSA, Ernest, POUND, Ezra. **The Classic Noh Theatre of Japan**. 9.^a edição, a partir da edição de 1959, New Directions Publishing Corporation, New York, 2008.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Dados da edição: s.l.p. s.n.

GREIMAS, Algirdas Julien, e LANDOWSKI, E. **Análise do Discurso em Ciências Sociais**. Série Literatura e Linguística - 8, Global Universitária, São Paulo, 1986.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução de Victor Jabouille. 5.^a edição, Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 2005.

HOELLER, Stephan A. **Os arcanos maiores do tarô e a cabala**. Tradução de Cláudia Gerpe. 9.^a edição, Editora Pensamento, São Paulo, 1991.

JUNG, Carl-Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 2.^a ed., Editora Vozes, Petrópolis, 2002.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Vom Roraima zum Orinoco**, vol. II. <http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/01011120#page/1/mode/1up>

KOHN, George C. **Encyclopedia of Plague & Pestilence**, volume único, 2.^a ed., Wordsworth Editions Ltd., Printed and bound in Great Britain by Mackays of Chatham PLC, 1998.

KOLTUV, Barbara Black. **O Livro de Lilith**. Tradução de Rubens Rushe. Editora Cultrix, São Paulo, 1997.

LANG, Andrew. **The Yellow Fairy Book**, 1894: <http://www.mythfolklore.net/andrewlang/yellow.htm>
<http://www.mythfolklore.net/andrewlang/yellow.htm#toc>
<http://web.archive.org/web/20110215120708/http://etext.lib.virginia.edu/etcbn/toccer->

[new2?id=LanYell.sgm&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=18&division=div1](http://www.mythfolklore.net/andrewlang/blue.htm)

LANG, Andrew. **The Blue Fairy Book.**
<http://www.mythfolklore.net/andrewlang/blue.htm>
<http://web.archive.org/web/20080907033813/http://etext.lib.virginia.edu/toc/modeng/public/LanBlue.html>
<http://web.archive.org/web/20110215112936/http://etext.lib.virginia.edu/etcbin/toccer-new2?id=LanBlue.sgm&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=33&division=div1>

LANGER, Johnni. **ãA cidade perdida da Bahia: mito e arqueologia no Brasil Império.** *Revista Brasileira de História*, vol. 22, n.º 43. São Paulo, 2002.
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882002000100008

LANGER, Johnni. **ãReligião e Magia entre os Vikings: uma Sistematização Historiográfica.** ò. <https://ufpb.academia.edu/JohnniLanger>.

LANGER, Johnni. **ãO Mito do Dragão na Escandinávia**, partes I e II.

LANGER, Johnni; OLIVEIRA, Ricardo Wagner Menezes de; FERREIRA, Andressa Furlan. **ãO simbolismo da águia na religiosidade nórdica pré-cristã e cristã.**
https://www.academia.edu/17036471/O_simbolismo_da_%C3%A1guia_na_religiosidade_n%C3%B3rdica_pr%C3%A9-crist%C3%A3_e_crist%C3%A3_The_eagle_symbolism_in_pre-Christian_and_Christian_Norse_Religion_RBHR_23_2015

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e Significado.** Edições 70 Ltda., Lisboa, 2007.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio. **Bestiario Medieval.** Ediciones Siruela, Madrid, 1989.

MACDONALD, Fiona, BERGIN, Mark. **Um castelo medieval.** Tradução de Maria de Fátima Siqueira de Madureira Marquês. 1.ª edição brasileira, Editora Manole Ltda., São Paulo, 1993.

MACGREGOR MATHERS, S. L., BRODIE-INNES, J. W. **O feiticeiro e seu aprendiz.** 9.ª edição, Editora Pensamento Ltda., São Paulo, 1990.

MEDEIROS, Sérgio (org.). **Makunaíma e Jurupari ã Cosmogonias Ameríndias.** Coleção Textos: 13. Editora Perspectiva S/A, São Paulo, 1990.

PROPP, Vladimir Iakovlevich, *et alii*. **Morfologia do conto maravilhoso**, 1984.

RALEIGH, Walter, Sir. **The Discoverie of the large, rich and beautiful Empyre of Guiana.** <http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/01558610#page/1/mode/1up>

SAARIAHO, Kaija. *Only the Sound Remains.* Ópera baseada em duas peças do teatro Nô, por Ernest Fenollosa e Ezra Pound, composta em 2015 especialmente para o contratenor francês Philippe Jaroussky.

<http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/52928> (acessado pela última vez em 29/11/2017)

SANTOS, Mário Ferreira dos. **Tratado de Simbólica**. 2.^a ed., Enciclopédia de Ciências Filosóficas e Sociais, Vol. VI, Livraria e Editora Logos Ltda., São Paulo, 1959.

SICUTERI, Roberto. **Lilith, a Lua Negra**. Tradução de Norma Teles e Adolpho S. Gordo. 6.^a edição, Editora Paz e Terra, São Paulo, 1998.

SIMONSEN, Michèle. **O conto popular**. 1.^a edição brasileira, Livraria Martins Fontes Editora, São Paulo, 1987.

STAVRAKOPOULOS, Francesca. A esposa de Javé. <https://seuhistory.com/noticias/suposta-esposa-de-deus-teria-sido-riscada-da-historia-da-biblia-afirmam-pesquisadores> (acessado pela última vez em 29/11/2017) e <https://www.google.com.br/search?q=Shekinah+a+esposa+de+Deus&oq=Shekinah+a+esposa+de+Deus&aqs=chrome..69i57.8856j0j9&sourceid=chrome&ie=UTF-8> <http://www.megacurioso.com.br/religiao/69988-conheca-asherah-a-suposta-esposa-de-deus-que-ficou-fora-da-biblia.htm> (acessado pela última vez em 29/11/2017)

TRYON-MONTALEMBERT, René de, HRUBY, Kurt. **A Cabala e a tradição judaica**. Tradução de Renato Manuel Francisco. Edições 70, Lisboa, sem data.

UTHER, Hans-Jörg, **The types of international folktales, a classification and bibliography based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson, Part I: animal tales, tales of magic, religious tales and realistic tales, with an introduction**, FF Communications n.º 284, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki, 2011.

“QUE BOM QUE ELES VÃO MORRER”: UMA LEITURA POLÍTICA DO ROMANCE *A REDOMA DE VIDRO*, DE SYLVIA PLATH

VANESSA CEZARIM BERTACINI (M - CNPq)

vanessa.bertacini@gmail.com

Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi (Or.)

FCLAr/UNESP

Resumo: Sylvia Plath (1932-1963) é uma escritora norte-americana conhecida principalmente por sua produção poética e associada ao estilo da poesia confessional. **A redoma de vidro** (1963), seu único romance, é constantemente lido como uma autobiografia e com seus acontecimentos e personagens reais redesenhados pela autora ao narrar a fase dos seus vinte anos e a vida de Esther Greenwood, sua protagonista, lida como a vida da própria Plath. Neste trabalho, propõe-se a leitura do romance à luz da crítica dialética e das propostas de uma leitura política promovida por Fredric Jameson (1934-), por meio da qual se possa alcançar uma interpretação do romance de Plath que não é atingida pelos modelos tradicionais de interpretação literária. Em sua obra **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico** (1981), Jameson defende a leitura política do texto literário e a ideia de um inconsciente político, isto é, da possibilidade de interpretação do texto ou artefato cultural em termos do coletivo, e propõe essa interpretação partir de três níveis ou horizontes de leitura e do desvelamento de estratégias de contenção, formas simbólicas que permitem que o leitor atento encontre as contradições e descontinuidades na superfície do texto que podem conduzi-lo ao reconhecimento da História, ou que, ao contrário, prenda o leitor na teia superficial do texto e o impeça de enxergar o caráter político do objeto literário. Desta forma, busca-se, aqui, arriscar uma leitura política do romance, em que os três horizontes de leitura possam ser atingidos a partir do texto considerado autobiográfico, e mostrar como a utilização da crítica dialética sobre um texto do âmbito das escritas de si pode conduzir o leitor ao desvendamento das estratégias de contenção existentes devido caráter pessoal da obra, isto é, como a utilização da forma autobiográfica é usada para mascarar e, ao mesmo tempo, desvelar o caráter político e coletivo do romance de Sylvia Plath. Os horizontes de leitura do romance **A redoma de vidro** seriam, portanto, o relato da vida de Esther Greenwood na década de 1950 americana, o feminismo e a situação das mulheres nos Estados Unidos da década de 1950, e a Guerra Fria e a ameaça do Comunismo frente à América Capitalista.

Palavras-chave: Sylvia Plath; **A redoma de vidro**; leitura política.

1. Introdução: Sylvia Plath e a herança confessional

Sylvia Plath (1932-1963) foi uma escritora norte-americana especialmente conhecida por sua produção poética. Associada à poesia dita nãoconfessional, Plath é principalmente conhecida por obras como **Ariel** (1965) e **The Colossus and Other Poems** (1960). Além de poemas, Plath também escreveu contos, diários, teatro, crônicas e correspondência, além de ter publicado desenhos, literatura infantil e um romance.

Plath também é lembrada por seu casamento com o poeta Ted Hughes, com quem manteve um relacionamento conturbado, e por sua morte precoce, o suicídio cometido em 1963.

Plath é conhecida como representante da poesia confessional, estilo que surgiu e se desenvolveu nos finais da década de 1950 e início da década de 1960 nos Estados Unidos. Com expoentes como Robert Lowell e Anne Sexton, a poesia confessional volta-se para as experiências privadas do poeta, não raramente tratando de temas como morte, depressão e relacionamentos. Entretanto, tratar de emoções pessoais não implica em falta de cuidado com a linguagem: ao contrário, afirma-se que o trabalho com a linguagem e a construção literária eram extremamente importantes para os poetas confessionais.

Sob o legado confessional de Plath, seu único romance, **A redoma de vidro**, publicado pela primeira vez em 1963, foi recebido pela crítica como um romance autobiográfico, uma vez que aspectos da vida da autora são utilizados como matéria para sua ficção. Ao contar a história de Esther Greenwood, suposto alter ego de Plath, e de um período depressivo de sua vida, passado em Nova Iorque, em sua casa e nos hospitais psiquiátricos em que foi internada, o romance também mostra as tentativas da protagonista de cometer suicídio, e esse período de sua vida assemelha-se à vida de Plath, fazendo com que o romance seja lido como um depoimento sobre episódios de sua própria vida.

A literatura de caráter confessional de Plath, até os dias atuais, é alvo de diversos estudos que exploram os aspectos autobiográficos de sua obra, principalmente em temas que envolvem a questão de sua saúde mental instável e de seu suicídio aos trinta anos de idade. **A redoma de vidro**, considerado pela crítica como uma ãsemi-autobiografiaò ou ãautobiografia ficcionalò, é constantemente lido como um reflexo da própria vida de Plath, com seus acontecimentos e personagens reais redesenhados pela autora ao narrar a fase dos seus vinte anos. Diferindo da tradição interpretativa, o objetivo deste trabalho é, ao utilizar também a leitura autobiográfica do romance, demonstrar de que maneira uma outra leitura, a leitura política do texto literário, pode ser empreendida.

2. A leitura política de Fredric Jameson

Fredric Jameson (1934-) é um crítico literário norte-americano, renomado expoente da chamada ãcrítica dialéticaò e presente em estudos das diversas áreas das

humanidades. Em sua obra **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico** (1981), Jameson defende a leitura política do texto literário e a ideia de um inconsciente político, isto é, da possibilidade de interpretação do texto ou artefato cultural em termos do coletivo. Para Jameson (1992, p. 62) é por meio da análise marxista do texto literário ou cultural que se pode alcançar a interpretação à qual as categorias individuais e os modelos tradicionais de interpretação literária não conseguem chegar.

O *político* de Jameson não se refere ao caráter de engajamento social de um texto, mas, sim, da relação que todos os textos culturais estabelecem com o homem e com a História, concebida, aqui, *em seu mais amplo sentido de sequência de modos de produção e da sucessão e destino das várias formações humanas* (JAMESON, 1992, p. 68). Além disso, segundo o autor, empreender uma leitura política do texto literário envolve a ideia de que os demais códigos interpretativos devem ser postos em diálogo, ao mesmo tempo em que afirma a prioridade de uma hermenêutica marxista em termos de sua riqueza semântica, que faz desse modelo um *horizonte intrascendível* (JAMESON, 1992, p. 10).

De forma a discutir as perspectivas do marxismo como condições necessárias à compreensão literária adequada, Jameson (1992, p. 68) propõe um modelo de interpretação do texto literário ou cultural a partir de três níveis ou horizontes de leitura, que são momentos distintos do processo de interpretação. No primeiro horizonte, o *texto* ainda coincide com a obra ou expressão literária individual; no segundo, descobre-se que este se ampliou até incluir a ordem social, e o objeto cultural foi reconstruído sob a forma dos grandes discursos coletivos de classe; e, no terceiro, tanto o texto individual quanto a unidade dos discursos coletivos conhecem uma transformação final e devem ser lidos como *as mensagens simbólicas a nós transmitidas pela coexistência de vários sistemas simbólicos que são também traços ou antecipações dos modos de produção* (JAMESON, 1992, p. 69).

Assim sendo, importa, para crítica dialética, a existência e a presença da História, que, segundo Jameson (1992, p. 32) não é um texto ou uma narrativa, mas, como causa ausente, é acessível ao leitor apenas sob a forma textual, e sua abordagem passa por sua textualização prévia, sua narrativização no inconsciente político. Uma vez que a apreensão dessa História não é imediata, o texto cultural é dotado de estratégias de contenção, *em uma forma disfarçada e simbólica* (JAMESON, 1992, p. 17), que permite que o leitor atento encontre as contradições e descontinuidades na superfície do texto

que podem conduzi-lo ao reconhecimento dessa História, ou que, ao contrário, prenda o leitor na teia superficial do texto e o impeça de enxergar o caráter político do objeto literário.

O objetivo deste trabalho, portanto, é, a partir do aporte teórico-crítico oferecido por Jameson e das reflexões empreendidas por Iga Drobnik em *Life Narrative in Sylvia Plath's **The Bell Jar***, arriscar uma leitura política do romance, em que os três horizontes de leitura possam ser atingidos a partir do texto considerado autobiográfico, e mostrar como a utilização da crítica dialética sobre um texto do âmbito das escritas de si pode conduzir o leitor ao desvendamento das estratégias de contenção existentes devido caráter pessoal da obra, isto é, como a utilização da forma autobiográfica é usada para mascarar e, ao mesmo tempo, desvelar o caráter político e coletivo do romance de Sylvia Plath.

3. Os horizontes de leitura de *A redoma de vidro*

3.1. A vida de Esther Greenwood na década de 1950 americana

O romance de Sylvia Plath conta a história de Esther Greenwood, jovem da classe-média dos Estados Unidos de 1950. A partir da narração em primeira pessoa, conhece-se uma jovem que vê sua personalidade, supostamente resoluto e prudente, se desintegrar diante de seus olhos. **A redoma de vidro** pode ser dividido em três fases, de acordo com o lugar em que a personagem se encontra e com o seu estado psíquico: sua estadia em Nova Iorque, seu retorno para casa e o período passado em hospitais psiquiátricos. Além disso, são apresentados elementos cruciais para o desenvolvimento do enredo e outros aspectos que compõem sua vida e sua personalidade, como a presença de uma mãe rígida e castradora e a questão do relacionamento com um jovem promissor, mas desprezível.

Esther é uma jovem de dezenove anos que, no início do romance, se encontra em Nova Iorque, fazendo um estágio de um mês em uma editora de revista de moda. Como consequência de uma vida de estudos e notas altas, ela recebe uma bolsa de estudos e passa a conhecer um mundo muito diverso de tudo o que conhecia até então, cheio de possibilidades ã positivas e negativas. É a partir do momento em que a protagonista entra em contato com essa nova realidade que ela começa a passar por um processo de desencanto: tudo o que ela preza e todas as certezas que têm até o momento começam a

se desestabilizar, e ela começa a percorrer um caminho de autodestruição, o início de uma depressão.

Na segunda fase, Esther volta para a sua casa na Nova Inglaterra, onde vive com a mãe, e é lá que sua derrocada se aprofunda de fato. Nesse momento, ela começa a sofrer uma perda de sensibilidade em relação ao mundo exterior, e uma indiferença se instaura nela em relação a tudo que a rodeia. Como, para ela, existe algo de errado no meio social e no campo psíquico com o qual ela não consegue lidar, ela resolve recorrer a um gesto de deslocamento em relação a esse mundo sem sentido, tentando, diversas vezes, cometer suicídio. Depois de várias tentativas frustradas de tirar a própria vida e de uma sessão traumática de eletrochoque, Esther se vê internada em um hospital psiquiátrico.

Então, a terceira fase é constituída pela narrativa de Esther sobre os hospitais psiquiátricos pelos quais ela passa na tentativa de se curar de seu quadro depressivo, que, na realidade, muitas vezes, é visto pelas outras pessoas como uma manifestação da loucura. Sob os cuidados de dois médicos de atitudes muito distintas, Esther se vê às voltas com a própria ruína inexorável e, posteriormente, com a suspensão da redoma de vidro e a perspectiva de uma nova vida. Nesta terceira parte, a protagonista passa por um processo de reconstrução da visão de seu mundo interior e do mundo exterior, o que culmina no que ela chama de *cura* no início do romance.

3.2. O feminismo e a situação das mulheres nos Estados Unidos da década de 1950

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, os homens que haviam deixado suas casas e partido para o campo de batalha retornam a seus postos como marido e ganhador da família. Esse movimento faz com que as mulheres, que, por sua vez, haviam deixado suas casas para assumirem os postos de trabalho, também retornem ao lar, para assumir sua posição de dona-de-casa, mãe e esposa que aguarda a volta do esposo para lhe dar acolhida e providenciar o descanso do guerreiro. De volta à normalidade, os homens poderiam voltar a representar o papel de dominância dentro e fora de casa, enquanto as mulheres poderiam voltar à passividade e domesticidade da vida dos anos 1950.

Segundo Drobnik (2014), de fato, esse período nos Estados Unidos foi sinônimo de uma cultura orientada para a vida doméstica. O sonho da mulher americana, tal qual reproduzido pela grande mídia, era ter uma casa confortável e bem-equipada nos subúrbios, onde ela poderia exercer a sua função de dona-de-casa ao mesmo tempo em

que prezava pelo bem-estar de seu marido e filhos. O casamento era, então, uma instituição de grande poder, e a criação de filhos era extremamente importante, o que pode ser provado pela idade cada vez menor das moças que se casavam e do aumento do número de filhos por família. Ter uma casa em que tudo funcionava, perto de escolas que eram consideradas as melhores e com uma vizinhança que oferecia segurança e comunidade, era como um sonho realizado.

A imagem da ñdiva domésticaò, tão perseguida pelas mulheres da década de 1950 e difundida e solidificada pela mídia, representava o papel da mulher como dona-de-casa, mãe e esposa e definia os padrões que a mulher da classe-média deveria assumir, o qual envolvia noções como pureza, beleza e asseio. Contudo, por baixo da aparente felicidade e realização pessoal, algo logo começou a ser sentido de forma não tão perfeita. O sentimento de que algo estava faltando começou a ser percebido pelas mulheres ñ que eram, diferentemente do que se pode pensar, em sua maioria, instruídas formalmente ñ um ñproblema sem nomeò, ñuma insatisfação, uma estranha agitaçãoò (FRIEDAN, 1971, p. 17) começou a aparecer sem que se pudesse entender o seu surgimento em meio a um mundo de conforto e bem-estar.

Betty Friedan, em seu livro **Mística feminina** (1963), se propôs a estudar essa insatisfação a partir de entrevistas feitas com mais de oitenta mulheres, ñjovens de curso secundário e universitárias, enfrentando ou fugindo à interrogação óQuem sou eu?ò (FRIEDAN, 1971, p. 10). A ideia teria surgido de um encontro com suas colegas do Smith College, que, segundo a autora, pareciam tão insatisfeitas em sua vida doméstica quanto ela própria estava se sentindo. Para Friedan, a década de 1950 projetava um modelo de perfeição com o qual toda mulher deveria se identificar, isto é, o de esposa, mãe e dona de casa, também amplamente difundido pela televisão, revistas e programas de rádio:

As mulheres precisavam ser mães ideais, esposas cuidadosas e donas-de-casa espirituosas. Contudo, essa perfeição estava profundamente conectada com padrões sociais, devido ao fato de que criar a nova geração era extremamente importante nesse momento e, portanto, as mulheres trabalhavam diligentemente para fazer com que isso acontecesse e fazê-lo com sucesso. (DROBNIK, 2014, p. 16 ñ tradução nossa)³⁹

³⁹ No original: ñWomen needed to be ideal mothers, caring wives and smart homemakers. However, this perfection was deeply connected with social standards, due to the fact that raising of the new generation was extremely important at this time, therefore the women worked diligently to make it happen and to make it successfullyò.

Entretanto, toda essa disposição e aparente boa vontade logo começou a se tornar uma ansiedade crescente em relação a manter o padrão de dona-de-casa perfeita, o que se tornou um problema cada vez mais crônico na sociedade americana dos anos 1950. Essa redução das mulheres à vida doméstica, presas à ideia de pureza moral e submissão ao marido, juntamente com o isolamento provocado pela vida nos subúrbios, além de se tornar um problema que não se conseguia descrever, também se traduziu no surgimento da depressão e de outros distúrbios mentais que acometiam essas mulheres e cujo tratamento, na realidade, não fazia mais do que piorar a sua situação. Algumas mulheres encontravam uma válvula de escape para as suas frustrações em *hobbies*, mas aquelas que não conseguiam encontrar outra alternativa voltavam-se ao abuso de tranquilizantes.

O crescente uso inadequado de remédios, como o Valium, não era, na realidade, visto como algo sério, e não havia nada de errado com mães procurando médicos da família para conseguir tais remédios⁴⁰ (DROBNIK, 2014, p. 26 – tradução nossa). Assim como o abuso de substâncias não recebia a devida atenção, também as doenças mentais sofridas pelas mulheres eram desprezadas pela medicina da época, que propunha como tratamento a psicanálise ou a internação, além das drogas e da terapia de eletrochoque que surgiram posteriormente. Por conta do estigma da doença mental e das barreiras existentes para o tratamento adequado, era alta a taxa de suicídio entre as mulheres dos anos 1950, que não se sentiam preenchidas pelo lar suburbano e pela vida doméstica. A crescente solidão e alienação sofridas pelas mulheres levavam a uma ruína que era deliberadamente ignorada pela sociedade circundante.

Os aspectos feministas presentes nos trabalhos de Plath são amplamente reconhecidos pelo público e pela crítica, e **A redoma de vidro** não foge à regra. O romance, além de uma autobiografia, também é lido como um retrato da realidade das mulheres da década de 1950 nos Estados Unidos. As regras da sociedade desse período e lugar podem ser encontradas na obra de Plath, que mostra como Esther, uma aparente filha perfeita do patriarcado, que não arriscava sair de seu lugar como a estudante das melhores notas, a recém-adulta virgem e receosa dos assuntos íntimos, a filha prudente e criada em conformidade com a moral incutida na mãe, assume uma posição de autonomia e atividade femininas frente ao mundo imerso na ideologia patriarcal. No entanto, essa exploração de um papel que, segundo a lógica do patriarcado, não deveria

⁴⁰ No original: "[...] there was nothing wrong with mothers reaching out to family doctors for such medicines".

ser o seu, é um dos fatores que conduzem Esther à depressão que a acomete e aos questionamentos sobre sua própria identidade:

Essas diversas camadas da narrativa apresentam uma combinação de eventos externos e os trabalhos internos de sua mente [de Plath] de forma a dar vida aos dois principais temas do romance: as pressões da sociedade patriarcal sobre as mulheres para que se sujeitem a um papel opressivo e a fragmentação da identidade. (BLOOM apud DROBNIK, 2014, p.52 ã tradução nossa)⁴¹

Esther Greenwood, que é lida como sendo a sua própria autora, traz em si questões que representam a mulher dos Estados Unidos da década de 1950 ã não a já casada e mãe, dona-de-casa nos subúrbios, que vive uma vida aparentemente perfeita, mas aquela que, igualmente a essa, sente-se presa em uma armadilha, mas que tenta evitar, justamente, a domesticidade, o casamento e a maternidade. Contudo, por mais que tente evitar um futuro como esse, se opondo à própria mãe e aos desejos desta em relação à sua vida e proclamando seu ódio à ideia de servir aos homens, Esther não consegue conceber um futuro viável no qual ela poderia fugir desse destino (BONDS apud DROBNIK, 2014, p. 59).

Desta forma, o grande dilema da protagonista é o de ser aceita socialmente como uma mulher e de ter poder como sujeito independente. Ainda segundo Bonds (apud DROBNIK, 2014, p. 56), a depressão de Esther seria um ãintolerável conflito psíquico produzido pela tentativa de alcançar as expectativas culturais das mulheresò (tradução nossa)⁴². Essa disposição em tentar ser aceita socialmente como um indivíduo independente, inclusive, não é bem vista pela sociedade dominante: segundo Drobnik (2014, p. 62), no início de seu tratamento para a depressão, Esther é enviada à terapia de eletrochoque por Dr. Gordon, seu psiquiatra ã cuja atitude impessoal acaba mesmo por piorar a sua situação ã justamente por não se adequar às normas de feminilidade impostas pela sociedade vigente, uma vez que, na situação em que se encontrava, não havia lavado as roupas ou o cabelo durante semanas, o que fugia completamente à ideia de beleza e cuidado atribuída às mulheres.

Portanto, pode-se afirmar que, por meio de seu único romance, mesmo sendo lido como uma autobiografia, Sylvia Plath nos permite enxergar a situação da mulher na

⁴¹ No original: ãThese multiple layers of narrative present a mixture of external events and the internal workings of her mind [Plathòs] in order to give life to two major themes in the novel: patriarchal societyòs pressures on women to conform to an oppressive role and the fragmentation of identityò.

⁴² No original: ã[...] intolerable psychic conflict produced by trying to meet cultural expectations of womenò.

década de 1950 e suas limitações e preocupações impostas pela ideologia hegemônica e, principalmente, refletir sobre a situação daquelas mulheres que, por terem em seu espírito fagulhas dos ideais feministas de autonomia e independência, sofriam das mais diversas formas – por distúrbios mentais, por tratamentos violentos, por ideias de suicídio – ao entrarem em embate com a sociedade patriarcal dominante dos Estados Unidos da década de 1950.

3.3. A Guerra Fria e a ameaça do Comunismo frente à América capitalista

O romance de Plath tem início com uma Esther já deprimida e imersa em tédio e paranoia, narrando sobre o período passado em Nova Iorque e sobre como se sentia em meio à realidade daquele momento, em que tudo o que se falava ou ouvia estava direta ou indiretamente relacionado à vida do pós-guerra e à presença constante da ameaça vermelha na vida diária dos Estados Unidos. Assim, é já nessa primeira frase do romance que se pode entrar em contato com o terceiro horizonte de leitura proposto por Jameson:

Era um verão estranho, sufocante, o verão em que eletrocutaram os Rosenberg, e eu não sabia o que estava fazendo em Nova York. A ideia de ser eletrocutada me deixa doente, e os jornais falavam no assunto sem parar – manchetes feitos olhos arregalados me espiando em cada esquina, na entrada de cada estação de metrô, com seu bafo bolorento de amendoim. Eu não tinha nada a ver com aquilo, mas não conseguia parar de pensar em como seria acabar queimada viva até os nervos (PLATH, 2014, p. 7).

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, teve início o período da Guerra Fria, a disputa silenciosa entre os Estados Unidos capitalista e a União Soviética comandada pelo Partido Comunista. Em consonância com esse período, ocorreu a Segunda Ameaça Vermelha, conhecida popularmente como Macartismo, que consistia no fortalecimento do anticomunismo nos Estados Unidos, face ao medo da ameaça comunista dentro e fora do país. Mencionados por Esther, Ethel e Julius Rosenberg foram um casal condenado à morte por espionagem em 1953. Seu testemunho de que os jornais falavam do assunto incessantemente demonstra a extensa propaganda anticomunista que bombardeava os meios de comunicação de massa da década de 1950.

– Passei tanto tempo ouvindo falar dos Rosenberg no rádio e no escritório que não conseguia mais tirá-los da cabeça (PLATH, 2014, p. 4). Com a potencial ameaça do Comunismo incessantemente divulgada nas TVs, rádios e jornais, a população vivia em crescente terror e buscava de todas as formas estar em conformidade com o que

pregava o governo sobre a vida em segurança. Durante a época de Eisenhower, presidente dos Estados Unidos durante o período de 1953 e 1961 e cujo rosto ãcareca e inexpressivo como um feto em uma garrafaò (PLATH, 2014, p. 101) estampava páginas de revistas, políticas de contenção estabelecidas contra a expansão do Comunismo conduziram a uma ideologia de repressão.

Segundo Drobnik (2014, p. 15), essa estratégia de contenção política logo levou, também, à política de contenção doméstica, que operou em um momento em que o medo do Comunismo permeava a vida americana e em que se acreditava que uma vida familiar estável era necessária à segurança pessoal e nacional, bem como à supremacia sobre a União Soviética. Assim, neste período após a Segunda Grande Guerra, que havia sido um momento de privação e dificuldades, tentava-se reconstruir a normalidade, isto é, participar da nova prosperidade do período pós-guerra, e a formação de jovens casais domésticos com grande número de filhos ã a necessidade de procriar estava ligada à luta contra os comunistas ã era ãuma tentativa geral de elevar a família e a domesticidade a uma obsessão nacionalò⁴³ (LAMBS apud DROBNIK, 2014, p. 14 ã tradução nossa), de forma a reafirmar essa luta.

Com a extensa presença desses casais nos subúrbios americanos, é possível, portanto, estabelecer uma conexão entre a política da Guerra Fria, o desenvolvimento dos subúrbios e o ideal doméstico, isto é, entre a política e os valores familiares considerados importantes. Para o senador Joseph McCarthy, que deu nome ao movimento de repressão política, era necessário fortalecer a fibra moral de modo a preservar a liberdade e a segurança da população americana, uma vez que uma sociedade enfraquecida seria vulnerável à subversão interna, como apontado por May (apud DROBNIK, 2014, p. 14-15). Essa cultura voltada à família, quando refletida na vida das mulheres da década de 1950 nos Estados Unidos, além de estar relacionada a uma ideologia patriarcal dominante, também remete ao fato de que uma política de contenção doméstica envolvia uma vida adequada aos padrões estabelecidos pelo governo.

Neste período da história americana, as relações de gênero estavam diretamente ligadas à construção da identidade nacional durante o período da Guerra Fria. As políticas de contenção, revertidas em contenção doméstica, transformavam a vida nos subúrbios e a ideologia doméstica na resposta às inquietudes relacionadas à ameaça

⁴³ No original: ã[...] a general attempt to elevate family and domesticity into a national obsessionò.

comunista. A propagação de uma nova moralidade politicamente definida espalhava a ideia de que era necessário voltar-se para a vida no lar: *“Era o desejo social de formar uma frente unificada de pureza, valores morais e a imagem de família que seria forte o suficiente para dominar a ameaça do Comunismo que estava à espreita”*⁴⁴ (DROBNIK, 2014, p. 18 *in* tradução nossa). Desta forma, os desvios das normas de comportamento familiar adequado poderiam levar à desordem social e à vulnerabilidade nacional.

As mulheres, portanto, foram altamente afetadas por essa contenção doméstica e ideologia da repressão. Segundo Drobnik (2014, p. 11), a retórica da Guerra Fria e a busca americana por segurança nacional criou um tipo de medo que afetou e formou a identidade feminina nos anos 1950, o que resultou em isolamento e solidão e em consequentes distúrbios mentais e risco de suicídio. Segundo Nelson (apud Drobnik, 2014, p. 29), durante o período do pós-guerra, a privacidade das mulheres, sob o terror do Macartismo e os valores domésticos característicos da época, passou a simbolizar *“isolamento, solidão, dominação e rotina”*. A situação de solidão nos subúrbios, juntamente com a moralidade da década de 1950, exerceu forte influência sobre a mulher americana, que, ao mesmo tempo em que vivia a vida dos sonhos, vivia também a era da ameaça nuclear na disputa ideológica entre a União Soviética e os Estados Unidos.

“Que bom que eles vão morrer” (PLATH, 2014, p. 113) é a frase proferida por Hilda, colega de estágio de Esther, acerca da execução dos Rosenberg, e o modo como essas palavras ecoam na mente da protagonista refletem o espírito do cidadão norte-americano dos anos 1950 e, principalmente, da mulher da época: *“É horrível que pessoas daquele tipo continuem vivas”* (PLATH, 2014, p. 114). O isolamento das mulheres suburbanas e a constante presença das informações sobre a ameaça comunista aumentavam as ansiedades das *“divas domésticas”*, já oprimidas pelo seguimento compulsório dos padrões estabelecidos pela sociedade:

Os anos de 1950 com a Guerra Fria, a propaganda da construção de abrigos de aço nos quintais, a constante ameaça *“vermelha”* e os padrões morais forçados encontraram seu caminho sob a superfície mental do subconsciente dos americanos, onde permaneceram como

⁴⁴ No original: *“[it was the social desire to form the unified front of purity, moral values and the image of family which would be strong enough to overpower lurking threat of Communism]”*.

uma ansiedade crônica é especialmente, na mente das mulheres (DROBNIK, 2014, p. 22 é tradução nossa)⁴⁵

Desta forma, os distúrbios mentais e o abuso de tranquilizantes estão diretamente ligados à política de contenção doméstica e ao tratamento é médico ou não é recebido pelas mulheres que sofriam com tais problemas. O número crescente de mulheres frustradas ameaçava a imagem de perfeição buscada pela nação, uma vez que pessoas que sofriam de distúrbios eram consideradas prejudiciais à sociedade: as mulheres não deveriam demonstrar fraqueza, pois havia a necessidade de ser forte e perfeita em uma sociedade sob ameaça constante de ser atacadas pelos russos é e mulheres ãfracasò não poderiam proteger a América, devendo ser internadas em hospitais psiquiátricos.

A partir disso, pode-se dizer que os aspectos feministas presentes na obra de Plath remetem não só à situação problemática das mulheres dos Estados Unidos da década de 1950, mas à própria situação do país frente à ameaça vermelha e ao medo de novos e piores conflitos. Assim, em concordância com Drobnik (2014, p. 4), pode-se afirmar que o romance narra as consequências dramáticas da tentativa de autodeterminação de Esther em uma sociedade obsessivamente domesticada em termos de sua identidade e políticas nacionais. Para Bonds (apud DROBNIK, 2014, p. 4), ã**redoma de vidro** oferece uma brilhante evocação da atmosfera opressiva dos anos 1950 e o efeito destruidor que essa atmosfera poderia ter em jovens ambiciosas e de altos padrões morais como Plathò (tradução nossa)⁴⁶. Pode-se afirmar, portanto, que a identidade de Esther é possivelmente restringida e moldada não só pela situação da mulher na época em que vive e narra sua história, mas, também, pela época da Guerra Fria, isto é, sua noção restrita de liberdade e sua decadência psíquica e moral são causadas pelos valores domésticos da década de 1950 e pelo medo do Comunismo.

Todo o histórico depressivo de Esther, sua busca pela autodestruição quando sente que não quer se conformar aos padrões impostos pela sociedade, mas que não consegue fugir deles, sua obsessão pelo ideal de pureza e a decepção ao descobrir que seu ãinteresse românticoò havia deixado de ser sexualmente puro; a reação de sua mãe frente à depressão que a acomete, como se esta fosse fruto de sua vontade é ou da falta

⁴⁵ No original: ã1950s with its Cold War, propaganda of building fallout shelters in the backyards, constant ãredò threat and strained moral standards found its way under the mental surface of the Americansòsubconscious, where it remained as a chronic anxiety é especially, in womenò mindsò.

⁴⁶ No original: ã*The Bell Jar* offers a brilliant evocation of the oppressive atmosphere of the 1950s and the soul-destroying effect this atmosphere could have on ambitious, high-minded young women like Plathò.

dela de ficar bem novamente, os tratamentos psiquiátricos aos quais é submetida, o conflito que se estabelece em seu interior ao se sentir presa em uma armadilha que a leva em direção à domesticidade, ao casamento e à maternidade; tudo isso, além de refletir a situação da mulher na época vivida por Esther e Plath, refletem, também, a condição dessa mesma mulher face ao período do pós-guerra, à infiltração dos ideais do governo na vida privada e à constante imposição de padrões inalcançáveis e justificados através da luta contra a ameaça que assolava os Estados Unidos dos anos 1950.

4. Considerações finais

À luz das reflexões trazidas por Drobnik e sustentadas pelos demais estudiosos mencionados neste trabalho, pode-se afirmar que o romance, que se passa no ápice do período da Guerra Fria, mesmo ao ser considerado uma autobiografia, não sofre a exclusão de seu caráter político, isto é, ao se privilegiar a leitura política proposta por Jameson, é possível, por meio da crítica dialética, ler os horizontes relacionados ao feminismo e à condição histórica das mulheres nos Estados Unidos na década de 1950 e, também, ao embate entre o modo de produção vigente, o Capitalismo, e a ameaça apresentada pelo Comunismo durante a época do pós-guerra. Assim, é possível afirmar que uma leitura política do texto literário possibilita a apreensão de um panorama sócio-histórico a ser explorado e redefinido e que, de fato, a ideia de um inconsciente político propicia uma atividade de interpretação com a qual os modelos tradicionais de interpretação literária não conseguem operar sozinhos.

REFERÊNCIAS

A Brief Guide to Confessional Poetry. Disponível em : < <https://www.poets.org/poetsorg/text/brief-guide-confessional-poetry> >. Acesso: 14 fev. 2017.

BLOOM, H. (ed.), **Bloom's Guides: The Bell Jar**. New York: Infobase Publishing, 2009.

BONDS, D. S. The Separative Self in Sylvia Plath's *The Bell Jar*. **Women's Studies**, United Kingdom, v. 18, p. 49-64, 1990.

DROBNIK, I. H. **Life Narrative in Sylvia Plath's The Bell Jar**. 2014. 74f. *Master thesis* - Institute of Culture and Identity, Roskilde University, 2014.

FRIEDAN, Betty. **Mística feminina**. Trad. Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Vozes, 1971.

JAMESON, F. **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico**. Trad. Valter Lelis Siqueira. Maria Elisa Cavesco. São Paulo: Ática, 1992.

LAMBS, V. M. **The 1950s and 1960s and the American Woman: the transition from the housewife to the feminist**. 2011. 106f. Dissertação (Master civilisations contemporaines et comparées) - UFR Lettres et Sciences Humaines, Université du Sud Toulon-Var, 2011.

MAY, E. T. **Homeward bound: American families in the Cold War era**. New York: Basic Books, 2008.

PLATH, Sylvia. **A redoma de vidro**. Trad. Chico Mattoso. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

_____. **Ariel**. England: Faber & Faber, 1968.

_____. **The Colossus and Other Poems**. New York: Knopf, 1962.

TECNOLOGIA E DUPLICAÇÃO: O CASO DO EPISÓDIO ãVOLTO JÁò, DA SÉRIE DE TELEVISÃO *BLACK MIRROR*

VINICIUS LUCAS DE SOUZA (M - CNPq)

viniciuslucassouza@gmail.com

Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi (Or.)

FCLAr/UNESP

Resumo: O presente texto foca na série de televisão de ficção científica **Black Mirror**, criada por Charlie Brooker e objetiva analisar o episódio ãVolto Jáò, intentando analisar como o tema do duplo (*Doppelgänger*) está entrelaçado à tecnologia: no caso em questão, um duplo que, via um processo replicante textual, vocal e corporal, materializa e mimetiza as marcas de um humano falecido que assombram o mundo virtual.

Palavras-chaves: **Black Mirror**; Tecnologia; Duplo; Replicação.

INTRODUÇÃO

Ao se focar na série de televisão de ficção científica **Black Mirror**, criada por Charlie Brooker, transmitida de 2011 a 2014 pelo Channel 4 e de 2016 até hoje pela Netflix, diferentes usos da tecnologia no cotidiano humano são abordados ora em momentos que se aproximam da atual sociedade humana ð em termos de avanços tecnológicos ð , ora em futuros possíveis, gerando conflitos vários nas relações humano-humano e humano-tecnologia.

O episódio ãVolto Jáò (ãBe Right Backò, 2013), escrito por Charlie Brooker e dirigido por Owen Harris, introduz a ideia de se revitalizar o contato com pessoas já falecidas a partir da criação de uma inteligência artificial (IA) que, coletando mensagens de texto e perfis em redes sociais, é capaz de simular os traços idiossincráticos desses indivíduos, comunicando-se, num primeiro momento, via mensagens de texto num espaço virtual. Numa segunda fase, as conversas dão-se por meio de ligações telefônicas via celular, nas quais a IA consegue emular, além da personalidade, a voz do morto baseados em arquivos armazenados, como vídeos pessoais. Eventualmente, a relação entre o humano e a IA avança a um nível mais íntimo, agora num contato corporal, uma vez possibilitada a sua inserção num organismo sintético.

O objetivo do presente texto, portanto, é analisar como no episódio em questão o tema do duplo (*Doppelgänger*) está estrechado à tecnologia, intentando visualizar a geração e subversão de significação promovidas pela replicação textual, vocal e corporal do ñoriginalò investida pela IA ð materializando e mimetizando as marcas humanas fantasmáticas que assombram o mundo virtual ð e os conflitos corolários de seu contato com o humano.

DUPLICAÇÃO, REPLICAÇÃO E TECNOLOGIA

Ao longo do episódio ñVolto Jáò, Martha, interpretada pela atriz Hayley Atwell, ainda nota novidades durante seu relacionamento com Ash, interpretado pelo ator Domhall Gleeson, aficionado em compartilhar sua vida numa rede social, que não é nomeada na história. Após um acidente, Ash falece, fazendo com que uma amiga de Martha, vendo seu esforço com o luto, insista numa nova tecnologia. Ela recebe um convite para participar do serviço em questão, resiste à inconveniência da amiga num primeiro instante, mas acaba aderindo ao serviço oferecido.

Ao aceitar o convite, Ash volta à vida por meio da escrita, comunicando-se com sua amada por mensagens de texto, e por meio de seu outro, a IA que simula a sua escrita por meio dos dados adquiridos em rede sociais e outras mensagens textuais. Como disserta Sigmund Freud em ñO óestranhoò (ñDas Unheimlicheò, 1919), o estranho (*Unheimliche*, no original) é ñ[...] aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiarò (1996, p. 238); o *Unheimliche* invade a troca de mensagens, o familiar Ash volta à vida, mas volta outro, um duplo computacional que simula as características do texto de seu ñoriginalò, tendo conversas novas com Martha baseadas nos velhos traços midiáticos que vagam pelo universo virtual. Um fantasma tecnológico que simula os restos fantasmáticos de uma vida humana não mais existente no mundo material e, ao tentar emular esse ñeuò, desdobra-se em outro, uma vez considerada sua presença na ausência; dobrar implica, aqui, em um redobrar-se.

Num segundo momento, fornecidos vídeos particulares, o serviço disponibiliza o contato vocal: a IA é capaz de imitar a voz de seu outro carnal, a voz do *Doppelgänger* ecoa a de Ash nos longos diálogos com Martha via celular, dissipando a tristeza corolária do luto da mulher. A voz duplicante pervade a voz do eu, o estrangeiro, assim, emerge. O fantasma tecnológico, além de seu texto, também tem uma voz.

Como disserta Josalba Fabiana dos Santos em *o fantasma e seu duplo* (2013), o fantasma *“[...] é um ser em trânsito. Dito de outra forma: o ser do fantasma se faz em trânsito”* (2013, p. 144, grifo da autora). Nesse trânsito, ele conjura uma voz, dotando-se, por conseguinte, de um traço humano pelo aparato tecnológico, restabelecendo o elo sonoro perdido com o fim de seu tabernáculo carnal, a injustiça máxima da natureza humana, a mortalidade. Conversar e ouvir o fantasma, como defende Santos, é fazer justiça: *“No fundo, como todos nós, o fantasma só quer falar. Ouvi-lo é o começo da justiça que podemos fazer a ele. Atentar ao que ele diz, atentar ao que ele nos diz, sobretudo atentar ao que ele diz de nós, eis o que devemos ao fantasma”* (2013, p. 152).

Por fim, o terceiro estágio do serviço tecnológico põe fim à barreira material (ver Figura 1), proporcionando que a simulação corporal seja possível ao inserir a IA num corpo sintético, igualando-se, assim, fisicamente ao humano falecido. O duplo atinge a última etapa de duplicação, tomando posse da imagem *“original”*, com alguns detalhes faltantes *“o que não foi divulgado na Internet ou armazenado digitalmente”*, mas facilmente copiados, como é o caso de uma pinta cuja ausência Martha percebe, a qual é rapidamente impressa no organismo artificial. Além disso, não só a ausência de detalhes corpóreos é percebida, como também algumas diferenças no tecido da duplicata, por exemplo, a respiração facultativa. O corpo inumano apresenta diferenças em sua semelhança: o trânsito entre vida e morte não é o único, a *“cópia”* também transita entre semelhança e dessemelhança, aproximando-se do que Jacques Derrida nomeia de hímen:

O jogo do hímen é **de uma só vez** vicioso e sagrado, *“manchado pelo vício e ainda sagrado.”* E assim, também, é ele nem um nem o outro, pois nada acontece e o hímen permanece suspenso **entre**, fora e dentro do antre. Nada é mais vicioso do que esse suspense, jogado a essa distância; nada é mais perverso do que essa penetração rasgante que deixa um ventre virgem intacto (1981, p. 216, grifo do autor)⁴⁷.

⁴⁷ No original: *“The play of the hymen is at once vicious and sacred, **stained** with vice yet sacred. And so, too, is it neither the one nor the other since nothing happens and the hymen remains suspended entre, outside and inside the antre. Nothing is more vicious than this suspense, this distance played at; nothing is more perverse than this rending penetration that leaves a virgin womb intact.”* A tradução desse trecho do texto de Derrida foi traduzido pelo autor do presente texto.



Figura 1: **O outro e a humana.** Cena do episódio ãVolto Jáò da série **Black Mirror**.

Além disso, é mister notar que, para que o corpo transpareça a figura do morto, requere-se que um processo químico seja efetuado: a casca sintética necessita de um banho com um determinado sal para que a transformação ocorra e a vinda do outro fantasmático seja possibilitada. Com isso, os jogos de significação traçam uma conexão com o caso do romance **O médico e o monstro** (**Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde**, 1886), de Robert Louis Stevenson, no qual, a partir de um sal (im)puro, a droga formulada pelo Dr. Henry Jekyll transfigura-o no infame e repulsivo Edward Hyde. Logo, é por meio dessa tintura, desse *phármakon*, que a mudança corporal opera, resgatando, mais uma vez, o estar em trânsito; nas palavras de Derrida em **A farmácia de Platão** (ãLa pharmacie de Platonò, 1968): ãO *phármakon* e a escritura são, pois, sempre uma questão de vida [e] de morteò (2005, p. 52).

Sob essa água alterada, a duplicação insurge na tessitura do outro artificial. Segundo Gaston Bachelard em **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria** (**L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière**, 1941), ã[...] a água, por seus reflexos, duplica o mundo, duplica as coisas. Duplica também o sonhador, não simplesmente como uma vã imagem, mas envolvendo-o numa nova experiência oníricaò (2002, p. 51). No ambiente perfeito para a duplicação, como discorre Bachelard, o processo científico burla a morte, promovendo uma volta dos mortos tecnológica, misturando elementos computacionais e químicos e compondo seres que tentam disfarçar-se com máscaras de humanos já falecidos. Mais uma vez evocando a voz derridiana:

A morte, a máscara, o disfarce, é a festa que subverte a ordem da cidade, tal como ela deveria ser regulada pelo dialético e pela ciência do ser.

[...] O esperma, a água, a tinta, a pintura, o tingimento perfumado: o *phármakon* penetra sempre como o líquido, ele se bebe, se absorve, se introduz no interior que ele marca, primeiramente, com a dureza do tipo, invadindo-o em seguida e inundando-o com seu remédio, sua beberagem, sua bebida, sua poção, seu veneno.

No líquido, os opostos passam mais facilmente um no outro. O líquido é o elemento do *phármakon*. E a água, pureza do líquido, se deixa o mais facilmente, o mais perigosamente, penetrar e depois se corromper pelo *phármakon*, com o qual se mistura e se compõe tão rapidamente (2005, p. 92; 102).

Ao se abordar o caso de seres criados artificialmente e que se assemelham severamente com a humanidade, é inevitável a menção aos replicantes de **Androides sonham com ovelhas elétricas? (Do Androids Dream of Electric Sheep?, 1968)**, de Philip K. Dick, **Blade Runner** (1982), dirigido por Ridley Scott e **Blade Runner 2049** (2017), dirigido por Denis Villeneuve: seres orgânicos artificialmente desenvolvidos para servir à humanidade, indistintos, a olho nu, dos humanos, porém mais ágeis e fortes que os últimos. Esses simulacros ð conforme entendido por Jean Baudrillard em **Simulacros e simulação (Simulacres et simulation, 1981)**: ã[...] efeito de imaginário escondendo que não há mais realidade além como aquém dos limites do perímetro artificialò (1991, p. 23) ð instigam, bem como o personagem do episódio da série em questão, um manchar da fronteira entre o que é humano e o que é artificial, esfacelando, consequentemente, os limites original-cópia, falso-verdadeiro e perpetuando a indecidibilidade de quem é quem.

Apesar de estranhá-lo no início, Martha habitua-se com seu novo namorado, inclusive satisfazendo-se sexualmente com ele. No entanto, as diferenças que a IA não conseguira absorver, bem como suas próprias características, frustram-na, somando-se à descoberta de estar grávida do seu namorado ãoriginalò. Com todo esse fardo que a performance do outro causa, ela leva-o a um penhasco e o ordena que pule. Nesse momento, o segundo Ash, prestes a pular, é interrompido pela namorada, que exclama que ãeleò não o faria, que se recusaria a fazê-lo, que choraria. Nesse momento, a IA, remodelando sua atitude para com Martha, começa a implorar pela vida, derramando lágrimas (ver Figura 2), levando-nos ao questionamento de quanto da ãmáquinaò anseia pela própria vida. Na visão de Otto Rank em **O duplo: um estudo psicanalítico (Der**

Doppelgänger: Eine psychoanalytische Studie, 1925), o *Doppelgänger* está intrinsecamente conectado à mortalidade humana:

[...] o narcisismo primitivo, sentindo-se ameaçado pela inevitável anulação do Eu, criou como primeira representação da alma uma imagem o mais idêntica possível ao Eu corpóreo, portanto, um verdadeiro duplo. Assim, a ideia da morte é desmentida através de uma duplicação do Eu que se corporifica na sombra ou no reflexo.

[...] o duplo personificado no amor-próprio narcisista torna-se rival no amor sexual; ou, ainda, tendo sido criado originalmente como uma defesa contra o desejo da temida destruição eterna, reaparece na superstição como um mensageiro da morte (2013, p. 138; 142).



Figura 2: **Lágrimas de um replicante**. Cena do episódio ãVolto Jáò da série **Black Mirror**.

Nessa volta dos mortos, Ash ganha a imortalidade, mas num corpo que, pela sua mera existência, flagra a morte que se alastrara em seu outro, mortal e humano. Não sangrando ao se cortar ou não necessitando respirar, o *Doppelgänger* exhibe uma melhor corporeidade, uma melhor estruturação orgânica que seu irmão mundano, como Clément Rosset nota na relação entre o eu e o duplo em **O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão** (*Le Réel et son double: essai sur l'illusion*, 1985):

É verdade que o duplo é sempre intuitivamente compreendido como tendo uma realidade ãmelhorò do que o próprio sujeito ã e ele pode aparecer neste sentido como representando uma espécie de instância imortal em relação à mortalidade do sujeito. Mas o que angustia o sujeito, muito mais do que a sua morte próxima, é antes de tudo a sua não-realidade, a sua não-existência. Morrer seria um mal menor se pudéssemos ter como certo que ao menos se viveu; ora, é **desta vida**

mesma, por mais perecível que por outro lado possa ser, que o sujeito acaba por duvidar no desdobramento de personalidade. No par maléfico que une o eu a um outro fantasmático, o real não está do lado do eu, mas sim do lado do fantasma: não é o outro que me duplica, **sou eu que sou o duplo do outro**. Para ele o real, para mim a sombra (2008, p. 88-89, grifo do autor).

Com suas lágrimas e suplicando pela própria vida, Ash, o outro, em seu momento à beira da morte, rememora o discurso dirigido a Rick Deckard, interpretado por Harrison Ford, pelo replicante Roy Batty, interpretado por Rutger Hauer, em **Blade Runner** (ver Figura 3), antecedendo seu último suspiro:

Eu vi coisas que a sua gente não acreditaria. Naves de ataque em chamas além do cinturão de Orion. Eu vi raios-c cintilando na escuridão junto ao Portão de Tannhäuser. Todos esses momentos vão se perder no tempo, como lágrimas na chuva. Hora de morrer (2007).



Figura 3: **Roy Batty**. Cena do filme **Blade Runner**.

Diferente do replicante do filme de Ridley Scott, que se entrega ao seu destino final, Ash implora pela vida no precipício mortal, apegando-se à sua existência, desvelando ou talvez mantendo um traço de sua prévia encarnação: o medo da morte. O fim assusta o imortal, não é ainda algo, aparentemente, com que foi possível lidar; similar à busca de Batty, junto ao seu criador humano, para tentar modificar a natureza dos replicantes e a extensão curta de vida, a IA implora pela vida àquela que mantém a sua existência, a sua dona.

Ao fim do episódio, alguns anos se passam e vemos Martha junto com uma filha, cujo nome não é falado nem pela mãe muito menos pela IA, que ainda mantém a mesma aparência e agora habita o sótão da casa, a solução que ecoa a mesma ação que a mãe de Ash, segundo o mesmo, encontrara para lidar com o luto pela perda de seus

familiares: mover todas as lembranças para o sótão ð , recebendo a visita de sua ñnenteadaò aos fins de semana. Se notarmos a cena em questão, antes da subida da criança e de sua mãe, temos um eco de uma anterior: após perder o namorado, Martha reforma sua casa, e, enquanto está pintando as paredes, depara-se com uma quina de uma porta, na qual estão desenhadas as marcas das alturas de Ash quando criança; e, momentos antes da cena final, a mesma quina é focada, brevemente, imitando o processo de replicação que o segundo Ash promove e, conseqüentemente, indiciando na própria estrutura do episódio a duplicação que tematiza.

Se atentarmos a essas cenas espelhadas (ver Figura 4), observaremos que, apesar de semelhantes, não se tratam das mesmas marcas, iluminando o nome da garota:

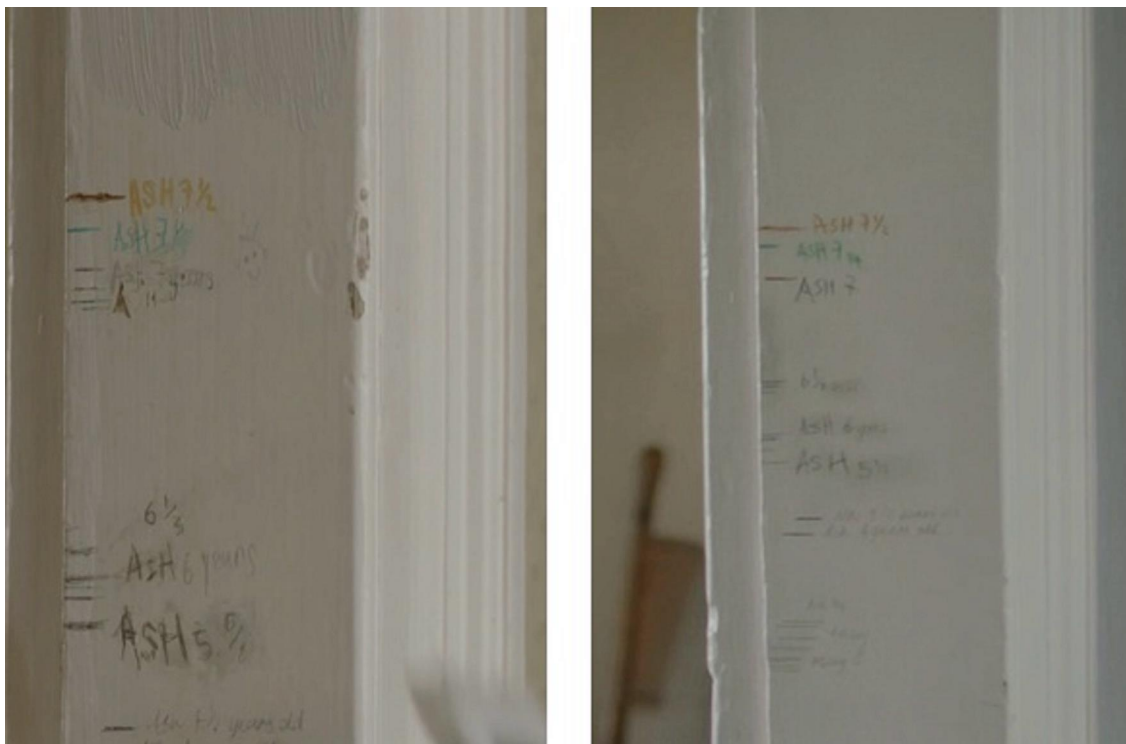


Figura 4: **As alturas de Ash e Ash.** Cenas do episódio ñVolto Jáò da série **Black Mirror**.

Ash e Ash, pai e filha compartilham o mesmo nome, aumentando o jogo de duplos que se criara com a vinda do outro: a inteligência artificial que simula o seu ñmodeloò acaba mostrando-se outra, dobra o eu e, tentando duplicar, desdobra-se num terceiro ð visto suas características ñde fábricaò ð e, eventualmente, encontra a filha que, herdando o nome paterno ð que agora se refere a dois seres, o primeiro e o segundo ð , duplica o pai humano e o pai replicante, ampliando a rede do

Doppelgänger para mais de dois, rede esta em que a ideia de um eu primal, de um ñoriginalò, perde-se, dando vasão a vários outros que invadem e se alastram pelo duplo. Como defende Julia Kristeva em **Estrangeiros para nós mesmos (Étrangers à nous-mêmes, 1988)**,

Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós, poupamo-nos de ter que destestá-lo em si mesmo. Sintoma que torna o ñnósò precisamente problemático, talvez impossível, o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando **nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades** (1994, p. 9, grifo nosso).

Além disso, nessa replicação nominal, a garota esbarra inevitavelmente em sua natureza, que, devido ao caso do nome, demonstra-se transiente, ora passeando como duplo de Ash, o pai humano, ora como o duplo de Ash, o pai artificial, transitando, conseqüentemente, entre humanidade e artificialidade e, por extensão, fluindo também por uma provável hibridez; em outras palavras, Ash, a filha, deflagra-se uma viajante do **entre**.

Se focarmos ainda mais na questão do nome, *ash*, em inglês, significa ñcinzaò (o resíduo fruto da combustão), apontando a um elemento que restara de uma transformação e denunciando, assim, não um conjunto sólido, mas várias partículas que se espalham, não mais conhecendo uma origem. Exatamente o que acomete a personalidade Ash, que se desdobra na imagem duplicante de seu outro artificial e, nessa duplicação, faz-se outro, bem como desdobrando-se na filha humana, que replica os seus dois pais por meio do nome, por meio da identidade; **Ashes** e cinzas que se multiplicam por uma família de simulacros, de duplos de duplos, enublado as bordas entre humano e replicante, original e duplicata. Adaptando a fala de Roy Batty ao caso dos Ashes: cinzas que se perdem num incêndio de outros.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. A precessão dos simulacros. In: _____. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991, p. 7-57.

BE RIGHT Back. In: BLACK Mirror. Direção de Owen Harris. Produção de Charlie Brooker e Annabel Jones. Roteiro de Charlie Brooker. Intérpretes: Hayley Atwell, Domhnall Gleeson, Claire Keelan, Sinead Matthews, Indira Ainger. Londres: Endemol UK, 2013. 2. temporada, episódio 1. 48 minutos.

BLADE Runner: The Final Cut. Direção de Ridley Scott. Produção de Michael Deeley e Ridley Scott. Roteiro de Hampton Fencher e David Peoples e baseado no romance *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, de Philip K. Dick. Intérpretes: Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Edward James Olmos, Daryl Hannah. Hollywood: The Ladd Company, 2007. 117 minutos.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. 3. ed. rev. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. The Double Session. In: _____. **Dissemination**. London: Athlone Press, 1981, p. 173-286.

FREUD, Sigmund. O *éstranho*. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XVII, p. 233-273.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

RANK, Otto. **O duplo**: um estudo psicanalítico. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. (Sabor Literário).

SANTOS, Josalba Fabiana dos. O fantasma e seu duplo. In: GARCÍA, Flávio; FRANÇA, Júlio; PINTO, Marcello de Oliveira. **As arquiteturas do medo e o insólito ficcional**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2013, p. 142-158.

AS ARTES GRAMMATICAE LATINAS E O CONJUNTO DA LITERATURA TÉCNICA DA ANTIGUIDADE CLÁSSICA

VIVIAN GREGORES CARNEIRO LEAO SIMOES (D - Capes)

vivian.simoess@ufr.br

Prof. Dr. João Batista Toledo Prado (Or.)

FCLAr/UNESP

Resumo: A literatura técnica da Antiguidade Clássica corresponde ao conjunto de textos, majoritariamente escritos em prosa, que veiculam conhecimentos com alto grau de especificidade e têm objetivo claramente didático. Tais obras oferecem ao público saberes de ordem prática e, em geral, são manuais e tratados voltados para a transmissão de conhecimentos científicos e tecnologias. Apesar do caráter diverso dos escritos técnicos antigos existentes, é possível reconhecer elementos pragmáticos e estilísticos que os distinguem das demais produções escritas da época, dentre os quais chamam a atenção a cuidadosa sistematização do conteúdo e a utilização de ferramentas linguísticas específicas para a comunicação especializada, além do público leitor ao qual tais obras são destinadas. As *Artes Grammaticae* perfazem um subconjunto *sui generis* da literatura técnica antiga; seja por originalmente servirem à melhor compreensão dos poetas, seja por tratarem da própria matéria linguística, ou ainda pela singularidade de seu público, versado nas artes gramaticais e interessado pelas belas letras. A presente comunicação se propõe, então, a oferecer uma visão sucinta acerca da literatura técnica antiga tendo em conta o grande volume e variedade de textos que essa categoria abrange, bem como uma breve apresentação das *Artes grammaticae* latinas, seu desenvolvimento ao longo da história e principais características. O material e as ideias discutidos representam uma fração das questões que vêm sendo desenvolvidas pela pesquisa de doutorado intitulada *“O aspecto literário da Literatura técnica de instrução, uma análise de caso: Artes grammaticae”*, em andamento pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Araraquara, sob orientação do Prof. Dr. João Batista Toledo Prado e com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, a Capes.

Palavras-chave: Antiguidade Clássica; literatura técnica latina; *Artes grammaticae*

APRESENTAÇÃO

O presente trabalho apresenta materiais e ideias que constituem apenas uma fração das questões que vêm sendo desenvolvidas pela pesquisa de doutorado intitulada *“O aspecto literário da Literatura técnica de instrução, uma análise de caso: as Artes grammaticae”*, em andamento pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Araraquara, sob orientação do Prof. Dr. João Batista Toledo Prado e com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, a Capes.

Com a finalidade maior de perscrutar o gênero *“literatura técnica”* na Antiguidade Clássica e historiar as origens e o desenvolvimento das artes gramaticais

latinas, especialmente daquelas que se dedicam ao estudo e descrição da métrica clássica, a pesquisa em andamento pretende também debater a pertinência dos tratados técnicos antigos no rol das obras literárias produzidas na Roma Antiga. Elegeu-se, para tanto, iniciar as investigações a partir das classificações mais gerais, em direção às mais específicas. Do todo, definir a sua parte. Principiando pela Literatura técnica latina de instrução, sua definição, seus limites e características gerais, para chegar à compreensão das artes gramaticais, um conjunto bastante particular dentro da totalidade de textos técnicos antigos, seja por originalmente servirem à melhor compreensão dos poetas, seja por tratarem da própria matéria poética, métrica e versificação, no caso das Artes métricas das quais se ocupa a presente pesquisa, ou ainda pela singularidade de seu público, versado nas artes gramaticais e interessado pelas belas letras.

LITERATURA TÉCNICA: O ESFORÇO POR UMA DEFINIÇÃO

O primeiro desafio para a delimitação do gênero é, então, propor, ou encontrar, uma definição que abrace, a uma só voz, todo o vasto e heterogêneo conjunto de textos voltados para a instrução e disseminação de conhecimento na Antiguidade Clássica.

Para Philippe Fleury, no artigo *Les textes techniques de l'Antiquité: sources, études et perspectives*, o adjetivo *técnico*, quando adicionado à palavra *texto*, assume diferentes significados conforme os falantes, ou mesmo de acordo com o contexto em que é inserido. Desta forma, é possível alcunhar *texto técnico* desde um manual de instruções para o uso de uma máquina, o relato de uma descoberta tecnológica, os estudos de procedimentos técnicos, a análise de um fato médico, até a história de um fenômeno gramatical: *Na verdade, entende-se por texto técnico tanto texto especializado quanto texto sobre uma técnica*.⁴⁸

Fleury, citando Jean Beaujeu, entende por *literatura técnica*

toda a literatura científica e técnica, e que concerne, ao mesmo tempo, as ciências exatas, as ciências da natureza, as ciências ocultas, as da medicina, as técnicas literárias propriamente ditas (comentaristas, gramáticos, estudiosos, textos jurídicos).⁴⁹

⁴⁸ Fleury, 1990, p. 359: *En réalité le texte technique s'entend aussi bien pour le texte spécialisé que pour le texte sur une technique*

⁴⁹ Beaujeu, In: Fleury, 1990, 359: *Le mot reçoit le premier sens dans une étude qui reste fondamentale pour nos disciplines: « La littérature technique des Grecs et des Latins, puisque J. Beaujeu applique l'expression littérature technique à toute la littérature scientifique et technique et qu'il traite en même temps des sciences exactes, des sciences de la nature, des sciences occultes, de la médecine, des techniques proprement dites littéraires (commentateurs, grammairiens, érudits, textes juridiques*

Para Fleury, uma definição com mais chance de êxito seria limitar a literatura técnica, dentro do gênero demonstrativo, limitar ãa exposição de técnicas, isto é, de atividades do homem que têm por objetivo reunir, adaptar e transformar os materiais naturais a fim de melhorar as condições de sua existência.⁵⁰

Thorsten Fögen é um dos pesquisadores que, atualmente, mais têm se dedicado às investigações acerca dos escritos técnicos da Antiguidade Clássica. Para Fögen:

O termo genérico "técnico" é bastante inespecífico. É derivado do adjetivo grego **τέχνης**, que junto do substantivo **τέχνη**, significa "habilidade", "artesanato", "arte" ou mesmo "astúcia" (...). Se os indivíduos que praticam tal arte ou habilidade seguem um certo conjunto de regras ou um método específico, o conhecimento torna-se sistemático e pode constituir uma disciplina cujos princípios podem ser ensinados e transmitidos sob a forma de tratados. Portanto, a palavra **τέχνη** também pode designar um manual que é usado para transmissão de aprendizagem; os adjetivos geralmente especificam o tipo de disciplina, por exemplo. **τέχνη γραμματική** ("arte da gramática") ou **τέχνη ρητορική** ("arte da retórica"). (2016, p. 266-7)⁵¹

Fögen lembra ainda que a Antiguidade Clássica conheceu muitas disciplinas, as chamadas **τέχναι**, cujos conhecimentos especializados foram desenvolvidos pelos profissionais das diversas áreas e preservados em forma de textos escritos. Embora, infelizmente muitos desses tratados antigos tenham se perdido ao longo dos tempos, há um numeroso acervo de textos que chegaram à posteridade trazendo até nós grande legado acerca de disciplinas como a medicina e a farmacologia, a matemática, a geografia, a filosofia, a cosmologia, astronomia, retórica, gramática, arquitetura, mecânica, guerra, agronomia e musicologia.

No Brasil, o Prof. Dr. Matheus Trevizam, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE-UFMG), tem investigado a fundo a literatura técnica antiga de instrução e publicado amplamente sobre o assunto⁵². Trevizam chamará aos textos técnicos de:

⁵⁰ Fleury, 2016, p 266: *à l'antérieur de ce genre, nous nous limitons à l'exposé de techniques, c'est-à-dire d'activités de l'homme qui ont pour objet de recueillir, d'adapter et de transformer les matériaux naturels afin d'améliorer les conditions de son existence*

⁵¹ Fögen, 2016, p. 266-7 *The generic term "technical" is rather unspecific. It is derived from the Greek adjective **τέχνης**, which belongs together with the substantive **τέχνη**, meaning "skill", "craft", "art" or even "cunning" (...). If individuals who practice such a craft or skill follow a certain set of rules or a specific method, knowledge becomes systematic and may constitute a discipline whose principles can be taught and handed down in the form of treatises. Therefore the word **τέχνη** can also designate a manual that is used for the transmission of learning; adjectives usually specify the type of discipline, e.g. **τέχνη γραμματική** ("art of grammar") or **τέχνη ρητορική** ("art of rhetoric").*

⁵² O esforço do pesquisador por divulgar obras da literatura técnica, em especial a de temática agrária, resultou na publicação das traduções das obras *Das coisas do campo*, de Varrão e *Da agricultura*, de Catão

„Literatura latina de instrução“ e, por essa última palavra, entendemos o sistemático comprometimento das obras com oferecer ao público saberes orientadores de sua prática em algum ramo da atividade humana.⁵³

Definida a matéria, é preciso caracterizá-la. A comunicação especializada, afirma Fögen, requer ferramentas linguísticas específicas. A terminologia técnica é, sem dúvidas, característica intrínseca desse tipo de texto. Segundo Fögen, a especificidade da terminologia de determinadas disciplinas faz parte da comunicação técnica e quanto mais desenvolvida a disciplina, mais convencionalizados e padronizados são os termos técnicos concernentes a elas. A terminologia técnica é, também, naturalmente, um fator determinante para o estabelecimento do público leitor de cada obra.

Apesar da diversidade dos discursos, Fögen afirma que é possível discernir alguns elementos pragmáticos e estilísticos que se repetem num número suficientemente grande de obras.

Em primeiro lugar, destaca-se a sistematicidade dos tratados técnicos. A disposição cuidadosa da matéria é um indicador do enorme esforço que o autor investiu na composição de sua obra. A sistematicidade é frequentemente ligada a outra característica igualmente importante, a clareza.

A seleção de exemplos que o texto técnico apresenta, bem como as ilustrações, as excursões que seus autores fazem acerca de determinado conteúdo e até mesmo a presença de versos no meio do texto prosaico, dentre outros expedientes linguísticos mobilizados para despertar o interesse do leitor podem ser interpretados como mecanismos para criar prazer estético para o público e mecanismos valorizadores do texto em si.

A PRESENÇA DA LITERATURA TÉCNICA NAS HISTÓRIAS DA LITERATURA LATINA

Ao tratar das formas do gênero demonstrativo no livro *Les genres littéraires à Rome*, René Martin e Jacques Gaillard iniciam o capítulo sobre os tratados em prosa latinos afirmando que „uma obra consagrada aos gêneros literários hoje, certamente não

, além do volume *Prosa técnica*. Catão, Varrão, Vitruvius e Columela, da coleção *Bibliotheca Latina*, pela Editora Unicamp.

⁵³ Trevizan, 2010, 104

abriria qualquer espaço para tratados de física, de biologia, de matemática ou de economia.⁵⁴

Intensificando ainda mais esse raciocínio, no artigo *Literatura técnica* do período republicano, do grande volume *História da Literatura Latina*, organizado por Carmen Codoñer, Agustín Guerreira inicia a discussão colocando em xeque o próprio termo *literatura* aplicado aos textos técnicos da Antiguidade clássica:

Há um número de obras heterogêneas na literatura romana que configuram um apartado singular: tal grupo recebe o nome de *literatura*, mas deve recorrer a certos adjetivos para poder obter certidão desta natureza frente a outra série de obras que parecem disfrutar de tal qualidade por méritos próprios. Esse grupo é o da chamada literatura técnica.⁵⁵

Entretanto, Guerreira explica que, evidentemente *Não é preciso dizer que os romanos que não viam no mesmo nível literário uma obra épica e um tratado de medicina.*⁵⁶

Para Guerreira, a pertinência dos textos técnicos nas Histórias de literatura latina pode até ser justificada por um costume de longa data, mas, certamente está mais relacionada aos valores culturais da Antiguidade clássica diante desses textos:

Existe uma velha tradição que incorpora este apartado aos manuais desde seus começos: esta poderia ser uma razão suficiente, ainda que meramente costumeira. Para que não seja tomada por única, talvez seja oportuno dizer que as atitudes de um romano diante do fato da escrita, estão marcadas em todas as suas manifestações, sejam estas as correspondentes a um texto considerado propriamente literário, ou sejam as que apresentam um técnico, pelas diretrizes que, de uma maneira geral, se recolhem na educação retórica; algumas destas se fazem patentes, inclusive na prosa escrita anteriormente à extensão massiva de tal modelo educativo no âmbito romano.⁵⁷

⁵⁴ Martin; Gaillard, 1990, p. 174: *Un ouvrage consacré aux genres littéraires d'aujourd'hui ne ferait certainement aucune place aux traités de physique, de biologie, de mathématiques où d'économie, tant il est vrai que de nos jours un fossé profond et quasi infranchissable sépare ce qu'il convenu d'appeler les sciences et les lettres.*

⁵⁵ Guerreira, 1997, 755: *Hay un número de obras heterogéneas en la literatura romana que configuran un apartado singular: dicho grupo recibe el nombre de «literatura», pero debe recurrir a ciertos adjetivos para poder obtener carta de naturaleza frente a otra serie de obras que parecen disfrutar la calidad de tal por méritos propios. Ese grupo es el de la llamada literatura técnica, científica o especializada.*

⁵⁶ Guerreira, 1997, p. 755: *No es preciso decir que los romanos no veían en el mismo nivel literario una obra épica que un tratado de medicina (...).*

⁵⁷ Guerreira, 1997, p. 755: *Existe una vieja tradición que incorpora este apartado a los manuales desde sus comienzos: ésta podría ser una razón suficiente, aunque meramente consuetudinaria. Para que no se tome por la única, quizá sea oportuno decir que las actitudes de un romano ante el hecho de la escritura están marcadas en todas sus manifestaciones, sean éstas las correspondientes a un texto considerado*

A vala profunda e quase intransponível que separa o universo das *ñciências* do das *ñletras* hoje, possuía limites muito mais tênues durante a Antiguidade Clássica, segundo Fögen (2016).

Os escritos técnicos podem seguramente definir-se como um gênero literário, principalmente considerando a técnica dos proêmios e as afirmações gerais sobre a cultura do especialista, sua atitude moral, etc., isto é, elementos que, em sentido estrito, estão fora da especialização técnica..⁵⁸

Esses elementos garantem aos textos técnicos, segundo Fögen, não somente o seu lugar de direito nas Histórias da Literatura clássicas, bem como o *status* de Literatura. Enrique Cartelle, em *A prosa técnica não gramatical*, afirma:

Contudo, a literatura técnica latina em prosa, apesar de sua utilidade, foi sempre a prima pobre da literatura. De um ponto de vista literário, é muito compreensível pelo imperativo da matéria *ñ* em princípio nada *ñpoética* *ñ* e das necessidades da língua técnica. Mas também é uma constante nesses autores latinos, apesar de suas diferenças, o esforço de elaboração literária manifestado claramente por alguns autores, como é o caso de Columela, e visível em todos os que, como Vitruvius ou Pomponius Mela, assinalam as dificuldades de sua empreitada..⁵⁹

CONCLUSÃO

Para concluir, embora os chamados *ñtextos técnicos* constituam uma parcela considerável dos textos gregos e latinos remanescentes, as histórias modernas da literatura antiga relegam-nos a um segundo plano, colocando em evidência as *belles lettres*, como salienta Fögen⁶⁰, representadas por gêneros como o épico, o lírico, o drama, a historiografia e o romance.⁶¹

Para Cartelle, a literatura antiga

propriamente literario o sean las que presenta uno técnico, por las pautas que de una manera general se recogen en la educación retórica; algunas de éstas se hacen patentes incluso en la prosa escrita con anterioridad a la extensión masiva de dicho modelo educativo en el ámbito romano.

⁵⁸ Albrecht, 1997, p. 41

⁵⁹ Cartelle, 1997, p. 795-796: *Con todo, la literatura técnica latina en prosa, a pesar de su utilidad, file siempre la pariente pobre de la literatura. Desde un punto de vista literario era muy comprensible por imperativo de la materia ñ en principio nada «poética» ñ y de las necesidades de la lengua técnica. Pero es también una constante en estos autores latinos, a pesar de sus diferencias, el esfuerzo de elaboración literaria manifestado claramente por algunos autores, como es el caso de Columela, y visible en todos los que como Vitrubio o Pomponio Mela señalan las dificultades de su empresa*

⁶⁰ Fögen, 2016, p. 268

⁶¹ Fögen, 2016, p. 268: *Although so called technical writings constitute a considerable portion of the corpus of extant Greek and Latin texts, they are not always given sufficient attention in modern histories of ancient literature, which tend to focus on belles lettres represented by genres such as epic, lyric, drama, historiography, or the novel.*

também se interessa pelos escritos técnicos transmitidos por escrito, ainda que sua perspectiva se limite aos aspectos formais. A razão é que, à diferença de nossa época, a obra técnico-científica era um gênero literário no sentido de que se elaborava de acordo com umas normas gerais retóricas. Naturalmente o produto linguístico assim elaborado e destinado à publicação poderia ter níveis muito diferentes.

62

Em certos escritos romanos antigos é possível reconhecer, segundo Trevizam, determinados mecanismos de linguagem distintos daqueles usualmente encontrados nos textos destinados à pura transmissão de informações:

pois que se trata do deliberado enriquecimento de sua trama com vistas a dotá-los de traços antes afins ao aprazível, tal componente, na verdade, encontra-se amiúde disperso pelas páginas de muitas obras latinas que temos por ñinteressadasò, no sentido prático do termo (2010, p. 105)

Para Fögen, a literatura técnica antiga, em toda a sua ñnotável diversidadeò, extrapola a descrição e transmissão de conhecimentos técnicos específicos, e é, além de tudo, um grande repositório de informações a respeito da Antiguidade Clássica, seus valores e costumes, que merece ser revisitado.

REFERÊNCIAS

CARTELLE, E. C. ñProsa técnica no gramaticalò. In: CODOÑER, C. (ed.), **Historia de la literatura latina**, Madrid, Cátedra, 1997.

FLEURY, Ph. "Les textes techniques de l'Antiquité. Sources, études et perspectives", **Euphrosyne**, 18, 1990, 359-394.

FÖGEN, T. Latin as a Technical and Scientific Language, In: CLACKSON, J. (ed.) **A Companion to the Latin Language**. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2011, 445 ñ 463.

FÖGEN, T. Technical Literature, in HOSE, M; SCHENKER, D. (ed.). **A Companion to Greek Literature. Blackwell Companions to the Ancient World**. Malden, MA; Oxford; Chichester: Wiley Blackwell, 2016, pps. 266-281.

FÖGEN, T. **Antike Fachtexte/ Ancient Technical Texts**. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2005.

⁶² Cartelle, 1997, p. 797: *La Literatura Latina también se interesa por los escritores técnicos transmitidos por escrito, aunque su perspectiva se limite a los aspectos formales. La razón es que, a diferencia de nuestra época, la obra técnico-científica era un género literario en el sentido de que se elaboraba de acuerdo con unas normas generales retóricas. Naturalmente el producto lingüístico así elaborado y destinado a la publicación podía tener niveles muy diferentes.*

GUERREIRA, A. R. ñLiteratura técnica de la época republicana: la prosa técnicaò. *In*. CODONER, C. (ed.), **Historia de la literatura latina**, Madrid, Cátedra, 1997.

TREVIZAM, M. ñPrazeres da Literatura latina de instruçãoò. **PhaoS**, vol.10. Campinas, 2010, pp. 103-138.

VON ALBRECHT, M. **Historia de la literatura romana: desde Andrónico hasta Boecio**. Traducción castellana de D. Estefanía e A. Pociña Perez. Barcelona: Herder, 1997. 1v.

DEBATES DE PROJETOS DE PESQUISA

DA TÉKHNĚ AO TRÁGICO

ADILSON OLIVEIRA DOS SANTOS (M)
Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos (Or.)
Data prevista para a conclusão: abril de 2019
FCLAr/UNESP

1. Introdução

A visão trágica perpassa toda a história, não apenas da literatura como de todo o pensamento humano, através de diferentes gêneros textuais e mídias, seja na épica, no teatro, no romance, na poesia, no ensaio, no conto, na crônica, em artigos variados, seja na pintura, na escultura, nos filmes, nos HQs. Enfim, tudo indica que a visão trágica, ou simplesmente o trágico, assume variadas formas de manifestação para se manter sempre latente.

Dessa miríade de manifestações do trágico, que poderíamos recuar até os princípios da história literária conhecida, chegando até 2000-2500 a.C ao texto cuneiforme sumério da "Epopéia de Gilgamesh", resolvemos, para nosso próprio bem, limitar nossa pretensão e nos concentrar no conceito do trágico especificamente para a cultura grega antiga (do século VII a.C. ao século II a.C. aproximadamente), cultura que conformou o trágico nas tragédias, mas não desenvolveu o tema. Conforme LESKY (2003, p.27): "os gregos criaram a grande arte trágica e, com isso, realizaram uma das maiores façanhas no campo do espírito, mas não desenvolveram nenhuma teoria do trágico(...)"

Daí surge nosso tema, o trágico, e nossa questão problema: o que é o trágico na literatura grega?

E para encontrar alguma resposta a esse questionamento, consideramos que não é possível fugir do estudo da tragédia grega do século V a.C., a forma literária, por excelência, do trágico.

Mas ao ler alguns textos da Grécia antiga percebemos que a pergunta sobre a definição do trágico imiscuía-se com a sua gênese. E assim passamos a nos questionar: de onde veio esse sentimento trágico da vida entre os gregos?

Mas, é preciso mencionar que não nos propomos a buscar eventos históricos ou situação geográfica que teriam dado causa ao sentimento trágico da vida entre os gregos. Nossa gênese é outra. Procuramos a gênese ficcional. A gênese que buscamos é a que foi elaborada através dos textos gregos.

Pensamos em várias entradas para estudar essa gênese. E, finalmente, percebemos que o estudo dos significados atribuídos à palavra grega *tékhnē* em textos da Grécia antiga poderia ser uma trilha a seguir. Assim, a partir da imagem mítica da doação do fogo por Prometeu aos homens, matriz de todas as artes e imagem da marca distintiva da própria humanidade, julgamos poder começar a desenvolver o sentido literário da visão trágica entre os gregos. O mito de Prometeu está presente em quatro fontes literárias da Grécia Antiga: *Teogonia* e *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo (século VII a.C.); *Prometeu*, de Ésquilo, escrito provavelmente entre 479 e 415 a.C. (TORRANO, 2009, pp. 325-326) e *Protágoras*, de Platão, escrito talvez por volta de 380 a.C.. A partir desses textos, desenvolveremos os sentidos de *tékhnē* e pinçaremos os afetos "medo" e "esperança" para desenvolvimento do sentido do trágico. A partir, do conceito montado, pretendemos nos utilizar da tragédia *Édipo*, de Sófocles, como exemplo por excelência da ideia do trágico.

2. Objetivos

Temos como objetivo geral desse trabalho o estudo do trágico. E como objetivos específicos, iremos:

- a) investigar os sentidos da palavra *tékhnē* na Grécia antiga, do século VIII ao IV;
- b) analisar o papel dos afetos "esperança" e "medo" na gênese do sentimento trágico;
- c) relacionar a especificidade da decisão trágica na Grécia antiga com o Cosmos;
- d) montar uma definição do trágico entre os gregos do período Clássico (séc. V e IV a.C.);

Para tais objetivos formulamos as seguintes problemas e hipóteses:

- a) quais os sentidos que a palavra *tékhnē* assume em alguns textos da Grécia antiga?
- b) possivelmente os sentidos de *tékhnē* para o grego do século V são dialéticos, oscilando entre poder e limitação, o que nos permitirá relacionar o uso desmedido da *tékhnē* juntamente com os afetos "medo" e "esperança" para explicar o sentimento trágico da vida entre os gregos antigos;
- c) consideramos haver elementos indicando que a decisão trágica explicitada nas tragédias estaria relacionada à especificidade da visão ordenada (Cosmos) teogônica dos gregos;
- d) com as hipótese acima confirmadas através de alguns textos gregos antigos, poderemos dar uma definição do trágico no pensamento grego;

e) essa definição do trágico ajudaria a identificar situações trágicas nos textos da literatura grega e também em outros textos da literatura.

3. Metodologia

O nosso estudo é de natureza qualitativa, nosso método é o interpretativo, comparativo e correlacional, a fim de tentar enredar várias ideias num único bloco de sentido, que possa ser aplicado para entender o elemento trágico presente nas obras literárias.

Desse modo, buscaremos definir, compreender e interpretar o fenômeno trágico a partir da pesquisa dos significados atribuídos à palavra grega *tékhnē* em textos da Grécia antiga. Nossa investigação trabalhará com os seguintes textos: Hesíodo: *Teogonia* (v. 558-569); *Os Trabalhos e os dias* (v.47-52); Ésquilo: *Prometeu Acorrentado* (v. 231-233; v. 248-250); Sófocles: *Antígona* (v. 332-375); Platão: *Protágoras* (322 a-c). Do texto, *Prometeu Acorrentado*, pinçaremos o afeto "esperança" e o desenvolveremos juntamente com o afeto "medo" presente na *Poética* e na *Retórica* de Aristóteles.

Após delimitado os sentidos de *tékhnē* e os afetos "esperança" e "medo", veremos se é possível elaborar uma definição convincente do sentido trágico da vida entre os gregos.

Descreveremos ainda os elementos que caracterizam a especificidade da decisão trágica dos textos literários gregos e que o diferenciaria de obras da literatura moderna. Como obra da literatura moderna para estabelecer tal contraste escolhemos, por enquanto, para nossos propósitos a *Náusea*, de Sartre, e *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos.

E após delimitarmos esse sentido do sentimento trágico, tentaremos identificá-lo e compreendê-lo dentro da tragédia "Édipo" de Sófocles.

4. Fundamentação teórica

Inicialmente partiremos do estudo dos significados atribuídos à palavra grega *tékhnē* em textos da Grécia antiga para posteriormente tentarmos relacionar o significado da palavra *tékhnē* com a visão trágica do mundo pelo homem grego.

A tradução corrente que temos do termo grego *tékhnē* é *ñarteò*. Mas como a palavra *ñarteò* está impregnada do sentido de *ñbelas artesò*, da produção de objetos para

fruição estética, significados incorporados provavelmente no período renascentista dos século XV, período muito posterior ao mundo grego antigo, precisaremos investigar o significado de *tékhnē* para os gregos do século V a.C., os quais tratavam o termo, como indicam muitas evidências textuais, com o sentido de ãdestreza manual; habilidade, exercício de uma habilidade manual (MALHADAS et al., 2010, v.5, p. 122). Vemos assim que é atividade de *tekhnítai*, de ãrtífices, de artesãos (MALHADAS et al., 2010, idem).

Para buscarmos o sentido grego do termo *tékhnē* investigaremos a sua gênese com o deus grego Prometeu, citado por Hesíodo (séc VII a.C), na *Teogonia* (v. 558-569) e n' *Os Trabalhos e os dias* (v.47-52). Posteriormente passaremos a trechos da tragédia *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, para estabelecer no texto a influência da *tékhnē* no desenvolvimento da cultura humana (v.231-233). E nessa linha do poder adquirido pela humanidade a partir da *tékhnē* estudaremos alguns trechos da tragédia *Antígona*, de Sófocles, mais especificamente o final do estásimo primeiro (v. 332-375). E, dando continuidade ao estudo da simbologia do fogo para a criação do que é especificamente do Humano, veremos com é tratado o mito de Prometeu em *Protágoras*, de Platão (*Protágoras*, 322 a-c).

Estabelecido os sentidos da *tékhnē* para o grego do século V a.C., buscaremos como os afetos "medo", presente na *Poética* e na *Retórica* de Aristóteles, e "esperança", pinçada do texto *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, podem ser definidos, com o auxílio da teoria das paixões presente em *Ética à Nicômoco*, de Aristóteles. Contudo, como o texto de Aristóteles não se detém no afeto "esperança", para tanto estamos pensando em utilizarmos o texto de Benedictus de Spinoza, *Ética*, que dá um tratamento interessante aos afetos do "medo" e da "esperança".

Dito isso, é preciso frisar que, evidentemente, não estamos trazendo nenhuma novidade quando falamos de estudo do trágico. Pelo contrário, tentaremos contribuir minimamente com diversos estudos já presentes sobre esse assunto, como é o caso do bem articulado livro do professor Roberto Machado, da UFRJ, intitulado *O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche*, e os trabalhos do húngaro Peter Szondi (1929/1971), da Universidade Livre de Berlim, onde fundou o Instituto de Teoria Literária e de Literatura Comparada, especificamente o seu livro intitulado, aqui no Brasil, de *Ensaio sobre o trágico*, na tradução de Pedro Sússekind.

Devemos observar ainda que, no programa de Estudos Literários da Fclar-Unesp, já há alguns trabalhos sobre a visão trágica na interpretação de obras literárias. É

o caso de Raphael Borgato, com seu mestrado intitulado *Manifestações do herói trágico em O tempo e o vento* (2011) e seu doutorado, em andamento, com o assunto *Leituras do trágico sob a perspectiva do romance realista: um estudo sobre Madame Bovary e Anna Kariênina*, sob orientação da professora Dra. Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas.

Temos também Elementos cômicos e trágicos em contos de Monteiro Lobato (2006), dissertação de Mestrado de Elaine de Oliveira Galastri.

Na Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, a tese de doutorado de Luciana Ferreira Leal, com o título *Elementos do trágico em Eça de Queiroz: a tragédia da Rua das Flores e Os Maias* (2006).

Contudo, em nenhum desses trabalhos, parece haver um estudo que aproxime o significado da palavra *tékhnē* à visão trágica de mundo, ponto no qual acreditamos poder contribuir nos estudos sobre a tragédia e o trágico, do ponto de vista teórico, para o programa de Estudo Literários da Fclar/Unesp.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Tradução de António de Castro Caeiro. São Paulo: Atlas, 2009.

_____. **Poética**. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 3ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira.

_____. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndices de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

_____. **Poética**. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015. Edição bilíngue.

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo** [tradução de Paulo Neves] São Paulo: Martins Fontes, 1999b.

BORGATO, Raphael . **Manifestações do herói trágico em 'O tempo e o vento'**. Araraquara: Unesp, 2011. Disponível em <http://repositorio.unesp.br/handle/11449/99087>, acessado em 12/02/2016.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 2000.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Tradução: Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ÉSQUILO. **Prometeu Cadeeiro**. In: Tragédias. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo. Iluminuras, 2009.

GALASTRI, Elaine de Oliveira. **Elementos cômicos e trágicos em contos de Monteiro Lobato**. Araraquara: Unesp, 2006.

GAZONI, Fernando Maciel. **A Poética de Aristóteles**: tradução e comentários. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, 2006.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Tradução, introdução e comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1991. p 25-29.

_____. **Teogonia**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. 7ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 129-135.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 5. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

_____. **Odisséia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. [São Paulo]: Editora Três, 1974. (Biblioteca Univeral i volume 11).

LEAL, Luciana Ferreira. **Elementos do trágico em Eça de Queirós**: a tragédia da Rua das Flores e Os Maias. Assis: Unesp, 2006.

LEVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**: Mitológicas 1. 2ª ed. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

LESKY, Albin. A tragédia grega. **Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção Debates).

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico**: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MALHADAS, Daisi et al. **Dicionário grego-português**. Cotia: Ateliê, 2006. 5 v.

_____. **Tragédia grega**: o mito em cena. Cotia: Ateliê, 2003.

MAREAN, Curtis. Quando o mar salvou a humanidade. **Scientific American Brasil**. São Paulo. n. 100. Set. 2010. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/sciam/reportagens/quando_o_mar_salvou_a_humanidade_8.html>. Acesso em 05 ago. 2017.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Estudos de história da cultura clássica**. 10ª. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006. 1 v.

_____. **Hélade**: Antologia da cultura grega. 2. ed. Coimbra: Coimbra, 1963. Organizada e traduzida do original por Maria Helena da Rocha Pereira.

PLATÃO. **Protágoras**. In: Diálogos: Protágoras ï Górgias - O banquete ï Fedão. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora Universitária UFPA, 2002.

RACHEL, Moeler Gorman. Desenvolvendo cérebros maiores. **Scientific American Brasil**. São Paulo. n. 52. p. 80-81. [201?]. Edição Especial.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 103ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2007.

SANTOS, Adilson Oliveira dos. **O trabalho de Sísifo no sertão**: uma análise de Vidas Secas. Araraquara: Unesp, 2014. Disponível em <<http://repositorio.unesp.br/handle/11449/124363>> Acessado em 12/02/2016.

SARTRE, Jean-Paul. **A náusea**. Tradução de Rita Braga, 1ª ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. **O existencialismo é um humanismo**, 2.ªed. Tradução de João Batista Kreuch. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

SANTOS, Fernando Brandão dos. **Canto e Espetáculo em Eurípidas**: Alceste, Hipólito e Ifigênia em Áulis. São Paulo, 1998, 273 p. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) ï Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

SCHILLER, Friedrich. **Teoria da tragédia**; introdução e notas de Anatol Rosenfeld; tradução portuguesa de Flávio Meurer. São Paulo: Herder, 1964.

SÉCHAN, Louis. **El mito de Prometeo**. Tradução: Ezequiel de Olaso. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1960.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução e notas: Tomaz Tadeu. 3ª. ed.. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

STEINER, George. **A morte da tragédia**. Tradução de Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Coleção estudos; 228).

SUSIN, André Luís. **Mimesis e tragédia em Platão e Aristóteles**. 2010. 176 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Filosofia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ARBZ-854GXN>>. Acesso em: 18 set. 2017.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Trad. de Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução de Donaldo Schüller. Porto Alegre: LP&M, 1999.

_____. **Antígona**. Tradução, prefácio e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Coimbra : Atlântida, 1968.

_____. **Édipo Rei**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: LP&M, 1998.

_____. **Édipo Rei**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Signos; 31). Apresentação J. Guinsburg.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 247-302.

_____; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga** . Tradução: Anna Lia A. de Almeida Prado et al. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos; 163)

WERNER, Wilhelm Jaeger. O drama de Ésquilo. In: _____ **Paidéia: a formação do homem grego**. Tradução de Artur M. Parreira. 5ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. p. 283-314.

WRANGHAM, Richard. **Pegando fogo: por que cozinhar nos tornou humanos**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

CONSTRUÇÃO E UTOPIA NA POESIA DE INVENÇÃO

ALEX WAGNER DIAS (M)

Prof.^a Dr.^a Maria Lucia Outeiro Fernandes (Or.)

Data prevista para a conclusão: abril de 2019

FCLAr/UNESP

Resumo: O trabalho pretende demonstrar que a poesia de invenção, observada pela produção da poesia moderna a partir de poetas que se destacaram também no campo teórico e crítico da poesia, é pautada por um atravessamento da utopia. Procura-se observar como estes poetas-críticos-teóricos se posicionaram através de uma comparação entre a composição poética: do cálculo e da intuição. Para demonstrar isto, foram selecionadas obras que permitam-nos percorrer seus discursos, coerências e contradições, através de suas teorias literárias e de suas poesias. A partir da análise de poemas e teorias literárias dos poetas Fernando Pessoa, Edgar Allan Poe, Ezra Pound, Vladímir Maiakóvski, João Cabral de Melo Neto, Haroldo de Campos e Octavio Paz, relacionando-os, também, às teorias do cinema e da pintura – via o olhar de artistas e teóricos como Kandinsky, Eisenstein e Andrei Tarkovski –, busca-se aferir que há um diálogo em suas obras, suas teorias e caminhos de composição que foram adotados. As escolhas se justificam pela importância e influência que tais obras, tanto teóricas, quanto poéticas, tiveram e ainda têm para pesquisadores, críticos e poetas de nosso tempo. Aproximar artistas de artes distintas – poesia, pintura e cinema – nos permite averiguar de modo mais expansivo os percursos que sustentam suas composições, no plano prático (a obra em si) e teórico, fazendo não uma arte sobressair-se a outra, mas por possibilitar diálogos que enriqueçam a primazia do desenvolvimento de novos olhares críticos para os poetas que destacamos neste trabalho e da possibilidade de encontrarmos novos estímulos às leituras de suas obras.

Palavras-chaves: poesia; composição; utopia; cinema; pintura.

1. Introdução

Inúmeros poetas contribuíram, e ainda contribuem, de forma decisiva para a construção de teorias literárias e crítica sobre o ofício do fazer poético. Muitas dessas teorias servem de auxílio a novos poetas, bem como, para estudiosos e críticos da poesia e das teorias literárias. Com a presente pesquisa pretendo analisar como o trabalho do poeta aparece nas obras teóricas escritas apenas por autores que sejam poetas, sobretudo, aqueles com notável reconhecimento nestes dois campos: a composição poética e o refletir/criticar esse fazer. Com isto, o trabalho abarcará, também, a possibilidade de estabelecer-se os pontos de convergência e/ou divergência nas teorias que serão estudadas. Ao mesmo tempo, e não menos importante, percorrer-se-á artistas da pintura e do cinema que também se destacaram no campo da teoria nestas áreas, como Kandinsky, Eisenstein e Tarkovski. Desta forma, poderei aproximar linhas teóricas que permitam ao leitor percorrer as obras dos poetas em destaque por uma nova

via, sem que, para isto, uma arte legisle sobre a outra. Isso, por si só, reavaliará ou elucidará as teorias acerca da poesia e das artes, pois:

A poesia não espera e não aceita que conhecimentos se acumulem para formar um *todo* homogêneo e coeso; para a poesia, esse *todo* não passa de miragem ou impostura. A poesia ensina que o *todo* não é a soma das partes; é, antes, cada edifício contido em cada tijolo. [...] Em matéria de conhecimento, desde que se trate de poesia, o único pré-requisito é estar apto a ver, enquanto ato inaugural, a semente de qualquer possível árvore do saber (MOISÉS, 2007, p. 22).

No texto *As Antenas de Ezra Pound*, com que Augusto de Campos (2006) abre o livro **ABC da Literatura**, ele explicita que: *Para Pound, o método adequado de estudar literatura é o método dos biólogos: exame cuidadoso e direto da matéria, e contínua COMPARAÇÃO de uma lâmina ou espécime com outra, ou seja, o foco que será adotado para este projeto. ABC da Literatura, de Ezra Pound, é uma das obras que será utilizada neste trabalho, assim como A Filosofia da Composição, de Edgar Allan Poe e seu poema The Raven; O Guardador de Rebanhos, de Alberto Caeiro, heterônimo Fernando Pessoa; Poesia e Composição e Da Função Moderna da Poesia, ambas publicadas em Prosa, de João Cabral de Melo Neto; Teoria da Poesia Concreta, dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, centrando as discussões na obra de Haroldo de Campos, incluindo outras obras do autor, como Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico e os livros de poemas Galáxias e A educação dos cinco sentidos; Como fazer versos, de Vladímir Maiakóvski e O Arco e a Lira, de Octavio Paz, elegidas por demonstrarem uma certa circularidade familiar de ideias, conceitos e mesmo diálogos críticos entre os autores-poetas. Além destes autores, expandindo comparações acerca dos caminhos da composição em arte, serão utilizadas também as obras dos cineastas: A Forma do Filme e O Sentido do Filme, ambas de Eisenstein e; Esculpir o tempo, de Andrei Tarkovski; além de Ponto e linha sobre o plano: contribuição à análise dos elementos da pintura e Do espiritual na arte, ambas do artista visual Wassily Kandinsky. Serão utilizadas traduções em português das respectivas obras porque o trabalho não se volta para questões estilísticas das línguas, mas, sobretudo, se debruça sobre as reflexões e análises que abrangem tais obras. No entanto, as traduções foram escolhidas respeitando o que considero como boas traduções, oriundas de tradutores que são referência neste campo.*

A relevância acadêmica da pesquisa proposta se sustentará pelas análises que, se espera, instiguem e reverberem nos leitores sensíveis aos mistérios da criação poética, bem como em poetas, o desejo à pesquisa, às provocações que levam ao se redescobrir a poesia e seus percursos, suas (in) definições e conceitos, uma vez que, neste âmbito, não há verdades absolutas (CRUZ, 2009). Busca-se, portanto, adentrar universos ímpares de criação, seja no campo da teoria literária, seja no da poesia, por meio de análises que alarguem as margens dessas duas questões centrais – cálculo e utopia – e que permitam, por fim, vislumbrar em diferentes obras e autores as recorrências de expressões – como cálculo, matemática, biologia, arquitetura, engenharia, sensação, emoção e intuição, inspiração – que balizem o trabalho do poeta para esses autores. Além disso, busca-se estabelecer a relação levantada por Haroldo de Campos sobre o momento *pós-utópico* – para designar aquilo que sucede à época das vanguardas, ou seja a época da pluralização das poéticas possíveis – (SISCAR, 2015) que a poesia estaria enfrentando frente a *angústia* – termo cunhado em Freud – da impossibilidade de cercar uma definição única e completa sobre o que seja poesia. Seria possível, hoje, desvincularmos o trabalho dos poetas do trabalho da crítica à poesia e à construção, composição de teorias literárias? Certamente que nem todos os poetas se tornarão teóricos. É bem provável que a maioria não queira trilhar os dois caminhos ou não tenham condições para fazê-lo. Mas, aqueles cuja invenção percorre suas verbes criativas, com profundidade devem lançar-se também aos estudos das teorias. Isto talvez explique a crescente de metapoemas nas obras dos autores contemporâneos, uma vez que também é possível desenvolver filosofias e conceitos literários a partir da criação de poemas.

Para Hugo Friedrich (1978, p.16), neste sentido:

A poesia quer ser, (...) uma criação auto-suficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos.

São essas vibrações racionais, e esses deslocamentos das zonas de mistérios dos conceitos em que se lançarão minhas análises, minhas suspeitas – perfazendo um entremeado de investigações a se constituir num novo arcabouço de viagens.

2. Objetivos

2.1. Objetivo principal

Como objetivo principal, este trabalho busca analisar teorias literárias, sobre a poesia e o papel dos poetas, criadas por autores modernos que tenham conseguido se destacar tanto no campo da poesia, quanto no campo teórico da poesia. Como recorte, a partir do eixo de comparação com a ideia de cálculo e utopia, serão considerados os autores: Fernando Pessoa,, Edgar Allan Poe, Ezra Pound, João Cabral de Melo Neto, Vladimir Maiakóvski, Haroldo de Campos e Octavio Paz.

2.2. Objetivos específicos

Como objetivos específicos, este trabalho busca:

- a) Analisar semelhanças e diferenças entre as teorias e poemas aparentes nos conceitos que tais obras ofereçam;
- b) Encontrar em poemas dos autores tratados argumentos que reforcem as teorias e críticas que desenvolveram sobre o fazer poético;
- c) Analisar que teorias de outras artes como o cinema e a pintura podem servir à leitura crítica da poesia e das teorias literárias;
- d) Analisar a primazia das escolhas das palavras que compõem um poema e a transversalidade da poesia permeando outras linguagens artísticas.

3. Metodologia

A metodologia de pesquisa deste trabalho consiste na leitura e fichamento dos textos escritos pelos poetas e teóricos da poesia Fernando Pessoa, Edgar Allan Poe, Ezra Pound, João Cabral de Melo Neto, Vladímir Maiakóvski, Haroldo de Campos e Octavio Paz a fim de analisar e comparar os conceitos que balizem suas teorias e encontrem reverberações nas obras desses autores. Além disso, farei a seleção de poemas desses autores que tratem e reforcem suas teorias sobre o ofício do poeta, sobre a composição de poemas, ou que se desenvolvam a partir dos pontos de suas teorias (metapoemas). Haverá também a utilização das teorias do cinema e da pintura, que ampliarão a leitura crítica acerca da poesia e das artes, sobre o aspecto da composição.

Para tanto, serão desenvolvidos os capítulos:

1. Os caminhos da composição

Que tratará sobre Fernando Pessoa e o Sensacionismo visto na obra do heterônimo Alberto Caeiro. Tais obras serão observadas em comparação com a arte da pintura, através dos ensaios do artista visual Kandinsky. E o cálculo da **Filosofia da**

Composição, de Edgar Allan Poe, no poema *“The Raven”*, aproximando-o de artistas do cinema, via os ensaios de Eisenstein e Andrei Tarkovski.

2 *“O mapa ao desconhecido”*

Que abordará Ezra Pound, Vladímir Maiakóvski e João Cabral de Melo Neto: das leituras necessárias às escritas precisas;

3 *“As galáxias pós-utópicas da invenção”*

Onde será investigado o livro-poema **Galáxias** e poemas de **A Educação dos cinco sentidos** em comparação com o ensaio *“Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação”*. O poema pós-utópico e outros ensaios centrados na obra de Haroldo de Campos.

4 *“Desvio da tradição do cálculo”*

Uma análise da visão apresentada por Octavio Paz, estabelecendo, como ele mesmo chamou, *“a inspiração”* na criação poética, onde se investiga as questões da voz do poeta e uma outra voz que lhe suscita caminhos de criação. Vozes que se enlaçam e se confundem (PAZ, 2012).

4. Fundamentação teórica

O embasamento teórico deste trabalho deverá expandir-se de acordo com as necessidades que forem identificadas no percurso da pesquisa e de minha escrita, por obras que dialoguem ou lancem luz aos autores e textos que cito a seguir.

4.1. No capítulo primeiro *“Os caminhos da composição”* analisarei **A Filosofia da Composição**. No texto, Edgar Allan Poe nos revela criticamente os processos de feitura de um de seus mais famosos poemas, *“The Raven”* (O Corvo). Haverá uma comparação também com as teorias do cinema, neste momento, com as ideias desenvolvidas por Eisenstein e Tarkovski. Assim como o poema *“The Raven”*, de Poe, outra obra seminal para a poesia universal é o livro **O Guardador de Rebanhos**, escrita por Alberto Caeiro, um dos heterônimos de Fernando Pessoa. A escolha de trabalhar com poemas da obra **O Guardador de Rebanhos**, se mostrou imprescindível para analisar, também, o Sensacionismo, corrente literária portuguesa cujo mestre é Alberto Caeiro (PESSOA, 2005). Neste momento, as teorias pessoanas serão aproximadas das reflexões do artista Kandinsky, que permitirá um novo olhar para a composição do poeta.

4.2. No capítulo segundo *“O mapa ao desconhecido”* três autores serão analisados: Ezra Pound, Vladímir Maiakóvski e João Cabral de Melo Neto, expandindo o sentido ao eixo temático do cálculo e da utopia de meu trabalho. Será utilizado, portanto, *“Como fazer versos”*, de Vladímir Maiakóvski e alguns de seus poemas. Para Maiakóvski (1984), os leitores têm o direito de exigir que os poetas revelem os segredos de seu ofício antes desses morrerem e usa o matemático como exemplo-analogia ao ofício do poeta, como homem que cria, completa e desenvolve regras (MAIAKÓVSKI, 1984). Em **ABC da Literatura**, de Ezra Pound (2006), obra que se revela como um método ou mesmo manual de como se estudar, praticar a poesia, encontramos uma outra imagem de comparação, ou seja, a dos biólogos, pela comparação precisa entre as lâminas de estudos. **Os Cantos**, de 2006, será o livro de poemas do autor que utilizarei para extrair excertos que exemplifiquem a sua teoria.

Pareceu-me factível aproximar os ensaios *“Poesia e Composição”* e *“Da Função Moderna da Poesia”*, ambos contidos no livro **Prosa**, de João Cabral de Melo Neto, uma vez que o autor distingue que *“é inegável a existência de autores fáceis, cujo interesse estará sempre em identificar facilidade com inspiração, e autores difíceis, pouco espontâneos, para quem a preocupação formal é uma condição de existência”* (MELO NETO, 1988, p. 54). A preocupação formal, sem dúvida, foi norteadora na produção poética de João Cabral e isto transparece também em inúmeros de seus poemas.

4.3. No capítulo terceiro *“As galáxias pós-utópicas da invenção”* o trabalho centra-se na obra de Haroldo de Campos. Para tanto, pelo vasto universo que nos legou o autor, serão analisados trechos do livro-poema **Galáxias** e a questão da utopia e pós-utopia (termo cunhado pelo autor no ensaio *“Poesia e modernidade: da morte à constelação”*. O poema pós-utópico, de 1984, e o livro de poemas **A educação dos cinco sentidos**, de 1985. A obra haroldiana nos permite entrelaçar as ideias de vários autores, pelo caráter do autor de recuperar e renovar a tradição e expandir-se pelos caminhos contemporâneos da invenção.

4.4. No capítulo quarto *“Desvio da tradição do cálculo”* provocarei uma *crise* com as visões então destacadas nos capítulos anteriores, apresentando teorias e poemas de Octavio Paz. Recorrerei a **O Arco e a Lira**, onde Paz (2012) nos esclarece que *“a beleza é inatingível sem as palavras. Coisas e palavras sangram pela mesma ferida”*. E esta ferida a que ele se refere é a linguagem. A criação poética, então, seria orquestrada pela violência do poeta sobre a linguagem, fazendo a palavra desvincular-se de suas conexões habituais e conferindo-lhe um universo novo, único, recém gestado. E cabe

ainda, neste jogo criativo, a distinção dos papéis de criação do poema onde, de um lado está o poeta que faz a palavra levar, para então torná-la ao solo do poema, seu criador. E, por outro lado, o leitor, que confere ao poema uma recriação, ao recitá-lo (PAZ, 2012).

Não seria esta provocação minha, com a intransigente contradição suscitada pelo termo *inspiração*, trabalhado na obra de Paz, um chamariz para a utopia, tanto quanto a noção da precisão do cálculo? Não seria esse *desvio* do cálculo apenas uma nova forma de visão dentro desta circularidade toda que proponho? Ou seja, a necessidade do poeta-crítico-teórico de criar algo que assegure o solo fértil para a sustentação de sua obra?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. **O homem sem conteúdo**. Tradução, notas e posfácio de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

ARISTÓTELES. **Metafísica** (Livro I e II). Tradução direta do grego por Vincenzo Coeco e notas de Joaquim de Carvalho. Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1984.

AUGUSTO, Alberto Bento; PASSONI, Célia A. N. **As múltiplas faces de Fernando Pessoa**. São Paulo: Editora Núcleo, 1995.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburgl. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. Posfácio. In: **Poemas e ensaios de Edgar Allan Poe**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 2009.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburgl. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BOCHICCHIO, Maria. **Metapoesia e Crise da Consciência Poética**. Biblos, n. s. X ÿ Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2012. Disponível em: https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/32283/1/BiblosX_artigo7.pdf?ln=pt-pt. Acessado em 10/02/2017, às 17h31.

BOSI, Alfredo. **O Ser o Tempo da Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CAMPBELL, Joseph. **Mito e Transformação**. Org. e prefácio de David Kudler. Tradução de Frederico N. Ramos. São Paulo: Ágora, 2008.

CAMPOS, Augusto. **As Antenas de Ezra Pound**. In: POUND, Ezra. ABC da Literatura. Org. e apresentação: Augusto de Campos; tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes, 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Haroldo. **A ReOperação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **A educação dos cinco sentidos**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e Mito**. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

COSTA PINTO, Manuel da. Nota introdutória. In: **Poemas e ensaios ã Edgar Allan Poe**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 2009.

CRUZ, Edson (Org.). **O que é Poesia?** Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Geroges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

ECHAVARREN, Roberto; JIMÉNEZ, Reynaldo. **Haroldo de Campos ã Galaxias**. Montevideo: La Flauta Mágica, 2010.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002a.

_____. **A Forma do Filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002b.

GUTTILLA, Rodolfo Witzig. **Boa companhia: haicai**. Organização, seleção e introdução de Rodolfo Witzig Guttilla. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. 2.ed. SP: Duas Cidades, 1991.

JAKOBSON, Roman. **A geração que esbanjou seus poetas**. Tradução e posfácio de Sônia Regina Martins Gonçalves. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

JAKOBSON, Roman. Linguística e Poética. In: **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2010.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte e na pintura em particular**. Tradução de Álvaro Cabral e Antonio Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Ponto e linha sobre plano ã Contribuição à análise dos elementos da pintura**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense, 1993.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão: a atualidade das depressões**. São Paulo: Boitempo, 2009.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LOPES, Teresa Rita. **Pessoa por conhecer**. 2 volumes. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Como fazer versos?** In: SCHNAIDERMAN, Boris. A Poética de Maiakóvski. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984, p. 167-208.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Poemas**. Tradução de Augusto de Campos, Boris Schnaiderman e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MARTINS, Fernando Cabral. **Introdução ao Estudo de Fernando Pessoa**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2017.

MATEUS, 1: 1-25. In: **O Novo Testamento**. Traduzido por João Ferreira de Almeida. Os Gideões Internacionais. Nashville, 1998.

MOISÉS, Carlos Felipe. **Poesia e Utopia**: sobre a função social da poesia e do poeta. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

MOISÉS, Massaud. **Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge**. São Paulo: Editora Cultrix, 1998.

NETO, João Cabral de Melo. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

_____. **Museu de tudo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

ORTEGA Y GASSET, José. **La deshumanización del arte y outros ensayos de estética**. Madrid: Austral, 2004.

PESSOA, Fernando. **Obras em Prosa**. Organização, Introdução e Notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2005.

_____. **Antologia Poética**. Organização, apresentação e ensaios de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016.

_____. **Poemas completos de Alberto Caeiro**. Comentários e notas de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Companhia Editora Nacional: Lazuli Editora, 2007.

_____. **Presença**, nº 17. Coimbra: Dezembro, 1928. Ed. facsimil. Lisboa: Contexto, 1993, p. 250. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/2700>>. Acessado em 13/04/2017.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

POE, Edgar Allan. **A Filosofia da Composição**. Tradução de Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

_____. **Poemas e Ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado, 4. ed. revista. São Paulo: Globo, 2009.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Org. e apresentação: Augusto de Campos; tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes, 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

RICHARDS, I. A. **Princípios de Crítica Literária**. Tradução de Rosaura Eichenberg, Flávio Oliveira e Paulo Roberto do Carmo. Porto Alegre: Globo, 1971.

SISCAR, Marcos. **Haroldo de Campos** por Marcos Siscar. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015.

SÜSSEKIND, Pedro. **A lição aristotélica de Poe**. In: POE, Edgar Allan. *A Filosofia da Composição*. Tradução de Léa Viveiros de Castro e prefácio de Pedro Sússekink. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

A MANIFESTAÇÃO DO FANTÁSTICO TRADICIONAL NO SÉCULO XX: LES MALÉDICTIONS DE CLAUDE SEIGNOLLE

AMANDA DA SILVEIRA ASSENZA FRATUCCI (D)

Prof.^a Dr.^a Ana Luiza Silva Camarani (Or.)

Data prevista para a conclusão: maio de 2021

FCLAr/UNESP

1. Introdução

Sabemos que a literatura fantástica foi muito fecunda nas produções narrativas europeias durante o século XIX. Surgiu como modalidade literária durante o período do Romantismo europeu, com a intenção de representar o mundo interior e subjetivo da mente, conferindo à imaginação humana uma importância maior do que a da razão e da realidade. Grande parte dos estudiosos do fantástico afirma que esse fantástico tradicional que se manifestou ao longo do século XIX teve uma vida relativamente curta, não chegando ao século XX. Tzvetan Todorov, principal estudioso da literatura fantástica do século XIX, afirma em sua *Introdução à Literatura Fantástica*, que a manifestação tradicional da modalidade se esgotou com os textos de Maupassant no final do século XIX. O que temos nos dias atuais, portanto, é uma série de estudos a respeito da manifestação mais recente da modalidade fantástica que afirmam que há atualmente um *neofantástico*, principalmente nas literaturas de língua espanhola; outros tratam o Realismo Mágico ou Maravilhoso como manifestação fantástica atual.

Dessa forma, neste trabalho, pretendemos ampliar nosso estudo a respeito da literatura fantástica iniciados no Mestrado, mostrando que, contrariamente ao que afirma Todorov, a manifestação tradicional da modalidade não se esgotou com os textos de Maupassant no final do século XIX. Defendemos a tese de que, apesar de ter havido sim uma modificação no *modus operandi* da modalidade, ela não desaparece da literatura após esse período. A hipótese a ser considerada é a de que as principais características propostas pelo próprio Tzvetan Todorov ainda podem ser encontradas em narrativas do século XX, inclusive a hesitação, principal condição proposta pelo estudioso. Por isso, permanecendo nos estudos de literatura em língua francesa, escolhemos trabalhar com um autor francês contemporâneo: Claude Seignolle.

Seignolle nasceu em 1917 na cidade Périgueux e passou sua infância no campo, ouvindo as histórias e lendas do local que sua avó lhe contava. Desde cedo se interessava por essas narrativas que compunham a história do local. Durante a juventude, o autor conheceu sua segunda paixão: as pesquisas folclóricas. Claude Seignolle chegou a publicar, em 1937, uma obra dedicada aos estudos folclóricos que realizou com seu irmão: *Le Folklore du Hurepoix*. A obra foi muito bem recebida e seguida de muitas outras consagradas à cultura popular, mas também de outras mais pessoais, que já demonstram uma preocupação literária e ficcional. Em 1945, Claude Seignolle publicou seu primeiro romance: *Le ronde des sorcières* e a partir de então surgiram tantos outros textos literários que podem ser classificados como fantásticos. A riqueza de seus escritos está em sua passagem de *transcripteur* (transcritor) a um *écrivain* (escritor), em consequência de uma reorganização de materiais tradicionais que são substituídos por outros, mais propriamente íntimos. Seu início como folclorista traz uma influência positiva para seus textos fantásticos, acrescentando a eles o imaginário coletivo do povo francês.

Os textos escolhidos como *corpus* da pesquisa foram os contos de *La nuit des Halles*, pertencentes à coletânea denominada *Les Malédiction: integrale des romans et nouvelles*, publicada em 2001. O terceiro volume da coletânea, que recebe o subtítulo de *La nuit des Halles*, conta com quinze narrativas ambientadas no espaço urbano de Paris. São lugares reconhecíveis da cidade que são atingidos por intromissões repentinas de algo demoníaco proveniente de tempos imemoriáveis.

2. Objetivos

Como já foi explicitado, o objetivo maior deste trabalho é dar continuidade aos estudos teórico-críticos acerca da modalidade fantástica, iniciados no mestrado, mostrando que o fantástico tradicional continuou manifestando-se na literatura do século XX, trazendo a hesitação como principal aspecto. Para isso, partiremos da leitura, interpretação e análise dos textos ficcionais selecionados, de autoria de Claude Seignolle, escritor contemporâneo, verificando e buscando compreender como se dá a presença do fantástico tradicional nesse autor.

Sabendo que o autor francês tem como principal característica temática a utilização de figuras ligadas ao sobrenatural, como vampiros, mortos-vivos, fantasmas, lobisomens e outros monstros, serão verificados mais detalhadamente os aspectos

ligados à permanência da ambiguidade nos textos, bem como os recursos utilizados pelo autor para construir essa ambiguidade. Objetiva-se, ainda, fazer um levantamento da fortuna crítica a respeito da obra do escritor e pesquisar outros textos que possam vir a ser analisados sob essa perspectiva.

3. Metodologia

Para que a pesquisa atinja os objetivos satisfatoriamente este trabalho consistirá em quatro etapas:

Na primeira etapa serão feitas leituras fundamentais sobre a literatura fantástica tradicional e sua manifestação no século XX e na contemporaneidade, o que nos trará uma visão geral acerca das diversas opiniões sobre o tema. Os estudos de Todorov, Sartre, Alazraki, Roas e Bessière serão estudados de maneira mais aprofundada, bem como as reflexões de Ana Luiza Silva Camarani sobre a modalidade fantástica.

Na segunda etapa, faremos, a partir das leituras feitas, uma explanação sobre a manifestação do fantástico tradicional no século XX e na contemporaneidade, buscando mostrar quais são as características dessa manifestação e em que aspectos ela se diferencia (e se ela realmente se diferencia) da manifestação original dessa modalidade no século XIX.

Na terceira etapa, faremos um levantamento aprofundado sobre a vida e a obra de Claude Seignolle, bem como de sua fortuna crítica. Os aspectos constituintes de suas narrativas serão analisados de maneira aprofundada.

Por fim, na quarta etapa, procederemos à análise dos textos escolhidos do autor Claude Seignolle. Os contos serão analisados à luz de teorias relacionadas à literatura fantástica, buscando compreender quais são os aspectos da literatura fantástica tradicional utilizados por ele em suas narrativas.

4. Fundamentação Teórica

O fantástico tradicional foi alvo de várias tentativas de definição ao longo do século XIX (com as teorias de Charles Nodier e Maupassant) e XX (com os estudos de Castex e Todorov, por exemplo). A teoria proposta por Tzvetan Todorov em sua *Introdução à Literatura Fantástica*, publicada pela primeira vez em 1970, ganhou mais visibilidade. Ele propõe nessa obra uma definição do fantástico que depois seria retomada e discutida por muitos outros teóricos. Para o crítico, o fantástico representa

um **gênero literário**, ou seja, trata-se de um conjunto de obras, produzido em sua maioria no período que se estendeu do fim do século XVIII ao fim do século XIX e que compartilha um determinado sistema de propriedades comuns.

No entanto, para Todorov, o fantástico teve uma vida relativamente breve. O teórico afirma que ele apareceu no fim do século XVIII com Cazotte e evoluiu durante o século XIX culminando nos contos de Maupassant, que, em sua opinião, são os últimos representantes satisfatórios do gênero. O crítico afirma, de maneira enfática, que o fantástico não mais existe: ãPor que a literatura fantástica não existe mais?ò (TODOROV, 2003, p. 175).

Para responder a essa pergunta que ele mesmo propõe, Todorov utiliza como exemplo a narrativa de Franz Kafka, *A metamorfose*, obra na qual, segundo o crítico, um acontecimento que é insólito e inquietante passa a ser, no texto em questão, gradativamente naturalizado. O estranhamento só acontece por parte do leitor, que, sabendo que a história se passa em um mundo fictício, mas que imita a realidade, acha no mínimo estranho um ser humano acordar certo dia transformado em um inseto. Dessa forma, a condição proposta por Todorov de que o texto, para ser fantástico, tem a característica da hesitação tanto por parte do leitor quando dos personagens, não é satisfeita nessa narrativa. Para o autor, o que acontece nesta obra é que a realidade proposta por Kafka é uma realidade absurda, diferente desta em que vivemos. O crítico aponta que o mundo proposto por Kafka segue uma lógica onírica. Todorov assinala, então, que nessa nova literatura do século XX, o homem ãnormalò é precisamente o ser fantástico. Assim, o fantástico torna-se a regra, não a exceção.

As reflexões de Tzvetan Todorov que mostram as especificidades da narrativa de Kafka e se estendem, de certa forma, ao fantástico do século XX, estão relacionados a um ensaio de Sartre, *Aminadab*, ou *O fantástico como linguagem*, publicado pela primeira vez em 1942. Neste texto, Sartre afirma que os escritos de Maurice Blanchot (*Aminadab*) e de Kafka são ão derradeiro estágio da literatura fantásticaò (SARTRE, 2005, p.136). Ele atribui a esse fantástico, uma nova característica, afirmando que quando o fato fantástico aparece na narrativa, todo o universo que o envolve passa a ser também considerado fantástico. O estudioso acredita que o fantástico molda-se a exigências do homem contemporâneo, deixando, dessa maneira, de explorar realidades transcendentais e passando a transcrever a condição humana.

Dessa maneira, nos textos de literatura fantástica escritos a partir do século XX, a temática das obras se aproximaria das angústias existenciais e psicológicas,

apresentando um ser humano que se enxerga impotente diante das transformações e opressões de um mundo que caminhava rapidamente para a modernização. Assim, a síntese do fantástico do século XX, para Sartre, é o retorno ao humano. De acordo com o estudioso, o fantástico do século XX, que ele chama de fantástico contemporâneo, apresenta um homem ãs avessas. O fantástico contemporâneo de Sartre limita-se, então, a um só objeto: o homem. Ora, mas o fantástico tradicional, como vimos, também se ocupou do homem. A diferença fundamental, na visão de Sartre, é a de que enquanto o fantástico tradicional utiliza o homem apenas como construção de seu mundo, de sua matéria ou de seus componentes, o fantástico do século XX trata o homem como o fim a ser atingido. O paradigma é, então, invertido: a matéria será o meio pelo qual se atingirá o ser humano.

O fantástico contemporâneo de Sartre vai ao encontro das ideias de Jaime Alazraki (2001) naquilo que o crítico chama de ãneofantástico. Essa nova abordagem do gênero resultante do contexto da pós-modernidade, segundo o estudioso espanhol, configura um momento em que a crença no progresso das ciências se desvanece, resultando na sensação de incompreensão do mundo e da realidade que nos cerca.

Essas considerações de Alazraki são baseadas em obras produzidas em língua espanhola. As reflexões sobre o fantástico francófono do século XX passam pelos estudos de Irene Bessière, Georges Jacquemin e Katarzyna Gadomska.

Na obra *La Prose néofantastique d'expression française aux XXe ET XXIe siècles*, de 2012, Gadomska afirma que dentre a obra crítica da prosa fantástica francesa não existe um único estudo francês consagrado ao fantástico contemporâneo (e como contemporâneo devemos entender, aqui, as produções dos séculos XX e XXI). Para Katarzyna, a aparição contemporânea do fantástico é tratada, muitas vezes, como um gênero menor.

Em seu estudo, Gadomska trata como sinônimos os termos ãnéofantastique e ãnouveau fantastique para falar do fantástico contemporâneo i logo, diferindo da conotação do termo utilizado por Alazraki i, enquanto os termos ãfantastique classique e ãfantastique traditionnel são usados para designar os textos produzidos antes do século XX. Ela divide os autores neofantásticos em dois grupos: a primeira geração corresponde à primeira metade do século XX, enquanto a segunda geração engloba autores que produziram durante a segunda metade do século XX e o século XXI.

Os autores da primeira geração, segundo Gadomska (2012), se veem em meio a uma crise do fantástico, já que os leitores, os críticos e até mesmo os próprios escritores estão cansados do gênero. Além disso, as guerras mundiais trazem uma visão de mundo e de literatura diferentes do que era feito até então. Quando as guerras terminam, a tendência dos literatos em geral é trabalhar com os estragos na humanidade causados pelas grandes guerras. No entanto, poucos são os autores que, utilizando-se da ambientação das guerras, escrevem textos fantásticos. Dessa forma, os autores da primeira geração procuraram fazer algo novo, mas que ainda estava ligado à tradição fantástica do século XIX. Os autores da segunda geração são mais conscientes de sua identidade enquanto neofantásticos do que os da geração anterior. Eles têm uma visão mais crítica acerca da nova produção de literatura fantástica e buscam mostrar algo mais próximo da realidade contemporânea, situando sempre o sobrenatural no cotidiano. O banal e o monótono lhes asseguram uma credibilidade maior.

As reflexões trazidas por George Jacquemin são muito próximas do que foi apontado por Katarzyna Gadomska. Para Jacquemin, a literatura fantástica se apresenta no século XX um pouco como obra marginal, já que não são, talvez, os maiores escritores que dão vida a essa literatura no século XX. O estudioso afirma que os fantasmas íntimos é que são explorados nessa nova literatura, ao contrário dos fantasmas do mundo externo que eram tema da literatura fantástica tradicional. Segundo Jacquemin, o período corresponde a uma descida às profundezas do eu.

Na obra *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*, de 1974, após refletir sobre uma espécie de história literária da literatura fantástica, Irene Bessière (1974, p.144) passa a tratar da renovação do fantástico. Bessière não assinala a questão da contradição nas obras fantásticas renovadas, e sim uma convergência. A estudiosa francesa define o retorno ao humano, proposto por Sartre, como antropomorfismo. Para a estudiosa, nessas narrativas, há uma ruptura da relação equilibrada do indivíduo com o cotidiano. Assim, se não houver essa ruptura, segundo Bessière, não há a manifestação do fantástico, mesmo que renovado.

Referências e Bibliografia básica inicial

ALAZRAKI, Jaime. Qué es lo neofantástico? In: ROAS, David. **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco: Libros, 2001. p. 265-282.

BESSIÈRE, Irène. **Le récit fantastique: la poétique de l'incertain**. Paris: Larousse, 1974. (Thèmes et textes).

BOZZETTO, Roger. Nodier et la théorie du fantastique. Europe: revue littéraire mensuelle. Paris, special issue, p.70-78, juin/juil.1980.

CAMARANI, Ana Luiza. **A literatura fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CASTEX, Pierre-Georges. **Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**. Paris: Corti, 1962.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton C. Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.

FINNÉ, Jacques. **La littérature fantastique**: essai sur l'organisation surnaturelle. Bruxelles: Université de Bruxelles, 1980.

FREUD, Sigmund. L'inquiétante étrangeté. In: _____. **Essais de psychanalyse appliquée**. Paris: Gallimard, p. 163-210, 1971. (Idées).

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

GADOMSKA, Katarzyna. **La Prose néofantastique d'expression française aux XXe et XXIe siècles**. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego: Katowice, 2012.

JACQUEMIN, Georges. **Littérature fantastique**. Bruxelles: Labor, 1974.

LOVECRAFT, H. P. **Épouvante et surnaturel en littérature**. Trad. B. da Costa. Paris: Christian Bourgeois, 1969.

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

ROAS, David. **Tras los limites de lo real: una definición de lo fantástico**. Madrid: Páginas de Espuma, 2011. (Colección Voces, 161).

_____. (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/ Libros, 2001. (Lecturas).

SARTRE, Jean Paul. Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: **Situações I: críticas literárias**: São Paulo, Cosacnaify, 2005.

SEIGNOLLE, Claude. **Les Malédiction: Integrale des romans et nouvelles I**. Paris: Phébus, 2001a.

_____. **Les Malédiction: Integrale des romans et nouvelles II**. Paris: Phébus, 2001b.

_____. **La nuit des Halles: Integrale des romans et nouvelles III**. Paris: Phébus, 2001c.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. M. Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Introduction à la littérature fantastique.** Paris: Seuil, 1970a.

_____. **As estruturas narrativas.** Trad. L. Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970b.

TRITTER, Valérie. **Le fantastique.** Paris: Ellipses, 2001. (Thèmes et études).

VAX, Louis. **A arte e a literatura fantásticas.** Trad. De João Costa. Lisboa: Arcádia, 1972.

_____. **La séduction de l'étrange.** Paris: PUF, 1965. (Philosophie Contemporaine).

O TEXTO LITERÁRIO NA SALA DE AULA: ESTUDO E PRÁTICA DE LEITURA DO TEXTO LITERÁRIO

ANA CAROLINA MIGUEL COSTA (M - Capes)

Profª Drª Fabiane Renata Borsato (Or.)

Data prevista para conclusão: maio de 2019

FCLAr/UNESP

1. Introdução

Observamos, a cada dia que passa, que o aprendizado dos alunos está cada vez mais especializado. Muitos deles, apoiados por seus professores, estão preocupados em decorar conteúdos que serão cobrados em exames universitários. Esqueceu-se a essência do saber, o prazer do conhecimento, principalmente, quando se trata do texto literário.

Quando o assunto é leitura, notamos que cada vez mais, não somente os jovens, mas o público em geral, não está lendo. Isto não está relacionado apenas à literatura, mas sim aos diversos tipos de texto.

Ferreira informa em sua tese de doutorado *Roda de leitura e produção de aprendizagem inventiva*: um estudo em escola municipal de Ribeirão Preto com alunos de 8ª série (2015), dados da pesquisa realizada pelo Instituto Pró-livro, em 2011, que propõe um panorama da leitura no Brasil. Segundo o autor, ãa média de livros lidos nos últimos três meses foi de 1,84 livros no total da amostra [...]. Além disso, apenas ã21% [dos entrevistados considerou a leitura] como uma atividade interessante e apenas 18% como uma atividade prazerosa. (FERREIRA, 2015, p. 13). Os dados apresentados por Ferreira são alarmantes, principalmente quanto ao fato de os entrevistados não lerem livros por prazer, mas sim como uma atividade que trará benefícios secundários, como conhecimentos direcionados para a escola, faculdade e para o trabalho.

A iniciação à leitura deveria ocorrer desde os anos iniciais das crianças, sendo os pais responsáveis por apresentá-la a seus filhos, mas, infelizmente, não é o que ocorre. Na maioria das vezes, a criança só tem acesso à leitura quando inicia seus estudos na escola.

Na sala de aula, o professor é encarregado de mostrar o prazer da leitura, os benefícios que ela traz, porém muitos não o fazem, utilizam os textos apenas como meio para ensinar algum conteúdo específico, como gramática ou técnicas de redação. Para Pinheiro, ãprivar os alunos de uma experiência tão simples e tão salutar denuncia o descaso com a educação mais integral de nossos alunos. (PINHEIRO, 2007, p. 31).

Em nossas escolas, não estamos mais formando leitores, pessoas em busca de conhecimento e saber, que desenvolvam capacidade crítica, reflexiva, analítica, não somente do texto em si, mas do universo rico de sentidos, apresentado pelos textos. Estamos formando *ledores*, termo utilizado por Perroti para designar aqueles sujeitos que se relacionam apenas mecanicamente com a linguagem, não se preocupando em atuar efetivamente sobre as significações e recriá-las (PERROTI, p. 27).

O papel do professor e da escola é fundamental para a formação literária do aluno, mas eles os desmotivam ao anularem o texto literário e, em alguns casos, ao resgatarem o texto apenas nos anos finais, cobrando leituras dos clássicos, que os alunos, muitas vezes, estão despreparados para lerem. Assim, ao invés de o professor repensar sua prática em sala de aula e preparar seus alunos desde os anos iniciais, ele opta pelo que seria o caminho mais simples, continuar ignorando o texto literário e, quando os alunos tiverem que fazer os exames universitários, eles aconselham o uso de obras adaptadas, resumos, filmes, sendo submetidos, mais uma vez, a discursos paralelos, muitas vezes distantes da linguagem da obra literária trabalhada, sendo que recursos didáticos diversos são importantes para o ensino da literatura, mas não podem preterir a leitura da obra na íntegra.

A respeito disso, Ginzburg afirma que:

A estrutura em vigor hoje, pautada pela leitura instrumental, pelas pastas de xerox, pelo conhecimento reprodutivo, por clichês, falta de entusiasmo, trabalhos acadêmicos comprados e copiados, é uma constituição fantasmagórica. Ensino de literatura é, ou deveria ser, um espaço de debate vivo de ideias. Se o aluno não está ali para debater, quem está ali é um personagem fantasmático. Se o professor não está ali para debater, também é um personagem fantasmático na cena. Se o livro não está, não foi lido, não está inteiro, nem chegou perto, a cena da sala de aula é o seu funeral. (GINZBURG, 2012, p. 219)

O professor deve acreditar no potencial e capacidade de seus alunos, sendo o mediador para fazer com que eles descubram os prazeres e benefícios da leitura. Acreditamos que o professor tem que trabalhar as várias faces do texto, suas múltiplas interpretações, as possíveis análises e leituras, promover discussões sobre o universo implícito dentro do texto, ou seja, trabalhar o texto com um fim nele mesmo, não utilizá-lo apenas como um exercício introdutório para aprender a gramática, como exemplo já mencionado anteriormente. Podemos explicar melhor este pensamento invocando as palavras de Todorov:

É verdade que o sentido da obra não se resume ao juízo puramente subjetivo do aluno, mas diz respeito a um trabalho de conhecimento. Portanto, para trilhar esse caminho, pode ser útil ao aluno aprender os fatos da história literária ou alguns princípios resultantes da análise estrutural. Entretanto, em nenhum caso o estudo desses *meios* de acesso pode substituir o sentido da obra, que é o seu *fim*. (TODOROV, 2009, p. 31)

O docente, como mediador, deve levar o texto literário para a sala de aula, deixar que os alunos façam contato com ele, o sintam, o leiam, pressintam e empreendam percurso rumo aos sentidos do texto. Se o professor abrir caminho e der espaço, os alunos conseguirão, com o tempo, fazer análises críticas, mostrar suas opiniões e sentimentos, sentir o texto, ter um contato aprofundado com a linguagem. Eles conseguirão fazer um estudo da linguagem literária, sua estrutura e construção; se atentarão para a sonoridade, para a semântica, para seu plano visual, fazendo com que suas leituras fiquem mais ricas.

Assim, propomos dar continuidade a uma pesquisa já iniciada anteriormente como um trabalho de monografia orientado pela Professora Doutora Fabiane Renata Borsato, cujo título era *O texto literário na sala de aula: estudo aplicado de métodos de leitura do texto literário* (2015). Pretendemos refletir sobre o fato de que o texto não é uma estrutura fechada, queremos romper o pensamento consolidado de que a literatura é apenas um instrumento para outros fins e, planejar métodos para aproximar os alunos e a literatura.

Para isso, a pesquisa terá por base análises quantitativas e qualitativas. Realizaremos estudos teóricos e críticos sobre pesquisas relacionados ao tema deste projeto, cuja autoria de alguns desses são de Hélder Pinheiro (2007), Antonio Candido (2004), Alberto Manguel (2009), Tzvetan Todorov (2009), Jaime Ginzburg (2012), Laurence Bardin (1977), entre outros. Faremos também pesquisa de campo para aplicarmos os métodos selecionados e observarmos os resultados.

Após a coleta de dados, haverá análise das gravações realizadas na sala de aula, procurando, através dela, observar a participação efetiva dos alunos, verificar as teorias que obtiveram um melhor resultado, notar a evolução dos alunos a cada etapa da pesquisa de campo. No final da pesquisa, compararemos as entrevistas e testes diagnósticos, para sabermos se os alunos conseguiram, por meio da participação no projeto, elevar suas capacidades e habilidades de leitura, interpretação, reflexão, crítica textual.

2. Objetivos

O objetivo da pesquisa é realizar estudos teóricos e práticos sobre o ensino do texto literário na sala de aula e as possibilidades de reflexão, crítica e discussão sobre o mesmo, visando à quebra do paradigma de que o texto é um instrumento para outros fins. Nessa pesquisa, o texto literário será trabalhado com um fim nele mesmo, procurando evitar a utilização do texto para o estudo da gramática ou o exercício da redação, métodos que podem gerar o desinteresse do aluno pelo texto em si. O privilégio ao texto literário pode alcançar, inclusive, bons resultados nos estudos de outras áreas do conhecimento, desde que seja consequência natural do objetivo principal. Deste modo, pretendemos, inicialmente, nos concentrar em questões epilinguísticas para, com o tempo e a aquisição de maturidade dos alunos como leitores, focar nas questões metalinguísticas (sistematização teórica dos resultados da leitura).

3. Metodologia

Nosso estudo começará com a leitura e fichamento da bibliografia selecionada, assim teremos suporte teórico para aprofundar o estudo sobre o tema, selecionando os materiais relevantes para a pesquisa. Faremos também a pesquisa de campo, aplicando os métodos selecionados e observando os resultados.

Antes de iniciarmos a pesquisa de campo, haverá um teste diagnóstico com os alunos, a fim de sabermos sobre suas habilidades de leitura e interpretação de texto. Este teste será fundamental ao término da pesquisa, para podermos observar e comparar os resultados obtidos. O teste diagnóstico será corrigido por um profissional que não possua qualquer vínculo com este projeto nem com a escola. Faremos também uma entrevista, para sabermos os gostos literários dos estudantes.

A pesquisa de campo seguirá as seguintes etapas:

a. Elaboração de uma coletânea de textos literários. Levaremos em consideração a entrevista inicial que os alunos fizeram sobre seus gostos literários. Assim, cada aula poderá ter mais de um texto e não serão escolhidos todos de uma vez, para podermos modificá-los quando necessário.

b. Aplicação do teste diagnóstico e entrevista inicial. O teste diagnóstico será aplicado a alunos da turma escolhida para o projeto, e de outra turma de alunos de séries mais avançadas, por exemplo, se a turma selecionada for um 6º ano, o questionário também será aplicado para o 7º ano. Com isso, será possível realizar um

estudo comparativo entre o desempenho da turma que passou pelo projeto com a turma que não passou; do primeiro teste com o último teste da turma escolhida.

c. Leitura e análise dos textos na sala selecionada. Faremos vários tipos de leitura: feita pelo professor em voz alta, silenciosa, em voz alta por um aluno etc. No momento da análise, o professor jamais dará as respostas, ele instigará os alunos a pensarem, a formularem suas perguntas e chegarem às respostas (pode ser que aconteça de não haver respostas). Os textos serão previamente analisados, para que assim o professor possa incentivar leitura e reflexão mais rica com seus alunos e pensar possíveis percalços da leitura. Com a intenção de conseguir bons resultados com a prática da leitura na sala de aula, construiremos previamente um conjunto de questões epilinguísticas, conforme proposto pelos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) de Língua Portuguesa. Esta prática visa à reflexão sobre os fenômenos da linguagem:

No que se refere às atividades de leitura, o trabalho de reflexão sobre a língua é importante por possibilitar a discussão sobre diferentes sentidos atribuídos aos textos e sobre os elementos discursivos que validam ou não essas atribuições de sentido. [...] A compreensão crítica é algo que depende do exercício de recepção ativa: a capacidade de, mais do que ouvir/ler com atenção, trabalhar mentalmente com o que se ouve ou se lê. Trata-se de uma atividade de produção de sentido que pressupõe analisar e relacionar enunciados, fazer deduções e produzir sínteses: uma atividade privilegiada de reflexão sobre a língua. É possível estabelecer, por meio da recepção ativa, a relação de elementos não-linguísticos com a fala, identificar aspectos possivelmente relevantes aos propósitos e intenções de quem produz o texto ou inferir a intencionalidade implícita. (BRASIL, 1997, p. 54).

Após a prática de atividade epilinguística, pretendemos chegar a reflexões metalinguísticas sobre o texto literário. Como sugerido pelos Parâmetros Curriculares Nacionais de Língua Portuguesa, a prática de atividade metalinguística deve ser precedida pela prática de atividade epilinguística, pois, assim, o aluno estará preparado para refletir sobre a linguagem, visto que passou por uma preparação anterior e isso passará a ter um significado para ele.

d. Gravação das aulas, para transcrição de aspectos relevantes para a análise dos dados. Cabe ressaltar que a pesquisa, em hipótese alguma, revelará o nome dos participantes.

e. Aplicação do teste diagnóstico e entrevista final.

f. Análise dos dados obtidos.

Ao término da pesquisa de campo, faremos uma relação entre os dados obtidos com a pesquisa teórica e os dados obtidos com a pesquisa de campo.

Podemos dizer, assim, que a pesquisa é quantitativa, pois aplicaremos testes iniciais e finais para comparação de dados e comprovação ou não da eficácia da participação dos estudantes no projeto e, qualitativa, pois gravaremos as aulas, transcreveremos o conteúdo necessário e analisaremos os dados obtidos.

4. Fundamentação teórica

O embasamento teórico é agrupado em três linhas: primeiramente, estudos teóricos sobre o tema; em segundo lugar, estudos sobre as teorias da narrativa, da poesia e do drama; e, em terceiro lugar, estudo sobre a análise de conteúdo.

Na primeira etapa, utilizamos: *Formação do professor como agente letrador* (2015), de S. Bortono-Ricardo e R. V. Machado; *Parâmetros curriculares nacionais: língua portuguesa* (1998); a Tese de Doutorado *Roda de leitura e produção de aprendizagem inventiva: um estudo em escola municipal de Ribeirão Preto* (2015), de A. S. Ferreira; *A importância do ato de ler* (2011), de P. Freire; *O ensino de literatura como fantasmagoria* (2012), de J. Ginzburg; *Como Pinóquio aprendeu a ler* (2009), de A. Manguel; *Leitores, ledores e outros afins* (apontamentos sobre a formação do leitor) (2012), de J. Ginzburg; *Confinamento cultural, infância e leitura* (1990), de E. Perrotti; *O texto sedutor na literatura infantil* (1986), de E. Perrotti; e *Poesia na sala de aula* (2007), de H. Pinheiro.

Durante a segunda etapa, prestigiou-se a reflexão e estudo das categorias e traços fundamentais de cada gênero literário para a seleção dos textos. Selecionamos textos de gêneros diversificados. No caso do gênero poesia, foram analisados o modo de presença do eu poético, as questões rítmicas e sonoras, os planos fonológico e sintático, etc., utilizando, para isso, *O estudo analítico do poema* (1996), de Antonio Candido; *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos* (2006), de A. Campos, H. Campos e D. Pignatari. Na narrativa, estudamos as categorias que a fundamentam, como narrador, personagem, tempo, espaço, utilizando o *Discurso da narrativa* [197-], de Gérard Genette. E o drama será estudado com base na *Poética* (2014) de Aristóteles, no capítulo *A personagem do teatro* de Décio de Almeida Prado, na obra *A personagem de ficção* (1976), organizada por Antonio Candido e *Teoria do drama moderno* (2011), de Peter Szondi, para o estudo da construção das personagens, da questão da didascália,

do espaço cênico, da relação entre texto e espetáculo, da mimese e da verossimilhança etc.

E, na última etapa, a obra estudada e trabalhada foi *Análise de conteúdo* (1977), de Laurence Bardin.

Referências bibliográficas

ABREU, M. O livro e suas dificuldades. **Associação de leitura do Brasil**. Disponível em: <http://www.alb.com.br/ensaios/ens/002.asp>.

_____. Diferença e desigualdade: preconceitos em leitura. In: MARINHO, M. (Org.). **Ler e navegar: espaços e percursos da leitura**.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. Intr. Roberto de Oliveira Brandão. São Paulo: Cultrix, 2014, p. 19-52.

ASSIS, Machado de. **Várias histórias**. São Paulo: Editora Ática, 2002.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1977.

BARTHES, R. Literatura/ensino. Entrevista concedida a André Petitjean. In: _____. **O grão da voz**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

BORTONI-RICARDO, S. M., MACHADO, V. R., CASTANHEIRA, S. F. **Formação do professor como agente letrado**. São Paulo: Contexto, 2015.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: língua portuguesa**. Brasília, DF: Secretaria de Educação Fundamental, 1998. 106p.

_____. **Parâmetros curriculares nacionais: língua portuguesa**. Brasília, DF: Secretaria de Educação Fundamental, 1997. 144p.

BRITTO, L. P. L. Máximas impertinentes. **Leia Brasil**. Disponível em: <http://leiabrasil.com.br>.

CANDIDO, A. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. 4.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004. p.169-191.

_____. **Estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas, 2004. 161p.

_____. A personagem do teatro. In: _____. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976. 126p.

CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. Cotia: Ateliê, 2006.

CEREJA, W. R., MAGALHÃES, T. C. **Português: linguagens**. São Paulo: Saraiva, 2012

CHARTIER, R. (Org.). **Práticas de leitura**. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

_____. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

COLOMER, T. **A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual**. São Paulo: Global, 2003.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

COSTA, F. M. da. **Os grandes contos populares do mundo**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

FERREIRA, A. S. **Roda de leitura e produção de aprendizagem inventiva: um estudo em escola municipal de Ribeirão Preto com alunos de 8ª série**. 2015. 321 f. Tese (Doutorado em Psicologia) i Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2015.

FONTES, J. B. **As obrigatórias metáforas: apontamentos sobre literatura e ensino**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREIRE, P. **A importância do ato de ler: em artigos que se completam**. São Paulo: Cortez, 2011.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-]. (Vega Universidade).

GINZBURG, J. **O ensino de literatura como fantasmagoria**. Revista da ANPOLL, Brasília, n.33, vol.1, 2012, p.209-222.

INSTITUTO PAULO MONTENEGRO. **Indicador de alfabetismo funcional (Inaf)**. Indicador especial sobre alfabetismo e mundo do trabalho. São Paulo, 2016. Disponível em <http://www.ipm.org.br/pt-br/programas/inaf/relatoriosinafbrasil/Paginas/Inaf-2015--Alfabetismo-no-Mundo-do-Trabalho.aspx>.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 2009.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MANGUEL, A. Como Pinóquio aprendeu a ler. In: _____. **À mesa com o Chapeleiro Maluco: ensaios sobre corvos e escrivainhas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.38-50.

MOISÉS, L. P. Considerações intempestivas sobre o ensino de literatura. In: _____. **Inútil poesia: e outros ensaios breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 345-351.

_____. Literatura para todos. In:_____ **Literatura e sociedade**, São Paulo, n. 9, 2006, p. 17-29.

PERROTTI, E. Leitores, leitores e outros afins (apontamentos sobre a formação do leitor). **Leia Brasil**. Disponível em <http://www.leiabrasil.com.br>

_____. **Confinamento cultural, infância e leitura**. São Paulo: Summus, 1990.

_____. **O texto sedutor na literatura infantil**. São Paulo: Ícone, 1986.

PETIT, M. **Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva**. São Paulo: Editora 34, 2008.

PINHEIRO, H. **Poesia na sala de aula**. Campina Grande: Bagagem, 2007.

PROGRAMA NACIONAL DO LIVRO DIDÁTICO. **Manual 2008**. Disponível em: www.mec.gov.br.

ROCCO, M. T. F. **Literatura e ensino: uma problemática** 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno**. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. Apresentação de José Antônio Pasta Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2011. 176p.

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

WERTHEIN, J. A UNESCO e a formação do leitor. **Leia Brasil**. Disponível em: <http://www.leiabrasil.com.br>

**A POESIA REVISTE? UM MERGULHO NOS QUESTIONAMENTOS
MODERNOS E PÓS-MODERNOS POR MEIO DA OBRA POÉTICA DE NUNO
JÚDICE**

BRUNA FERNANDA DE SIMONE (D)
Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia Outeiro Fernandes. (Or.)
Data prevista para a conclusão: maio de 2021
FCLAr/UNESP

1. Introdução

O presente trabalho advém de estudos iniciados no Mestrado em que efetuamos uma análise relativa à configuração da poesia lírica amorosa de Nuno Júdice. Tal estudo possibilitou-nos um conhecimento de sua Poesia Reunida (2000) e nos deixou alguns questionamentos latentes para os quais pretendemos buscar uma solução durante o Doutorado.

Ao analisarmos atentamente a obra de Júdice, é possível verificar que algumas características se repetem em cada livro. Há, em sua produção, um elevado número de poemas cujo tema recai sobre questionamentos a respeito da escrita poética, bem como da tensão existente entre o real e o fictício, ou seja, entre a escrita poética e a ficcionalização. Tais questões se colocam em seus poemas por meio de um sujeito poético bastante singular, pois esse assume, constantemente, a máscara de um poeta que está a desvendar o processo de produção daquele poema em que se inscreve.

O poeta algarvio traz como tema de seus poemas uma infinidade de questões que permeiam não só a criação do poema, mas também perpassam pela memória cultural e literária do ocidente. Trata-se de um poeta que timbra em seus poemas todo o conhecimento adquirido por meio de sua vida como professor e crítico literário fazendo com que sua obra mais pareça ñuma casa abandonada/ o rosto belíssimo de imagens mortasò (JÚDICE, 1991, p.43).

Todas essas ñimagens mortasò que perpassam por sua obra parecem demonstrar, em seus poemas, uma tentativa de manter vivas a arte, a literatura, a poesia e suas questões por meio do próprio poema. Esta é a arma fundamental para a luta contra o desaparecimento da poesia, principalmente, no mundo mercadológico, imposto pelo sistema capitalista, em que vivemos.

Assim, um aspecto que se destaca na produção judiciana é a presentificação ou ainda o congelamento do passado por meio dos temas de seus poemas; o poema, que está sem lugar no mundo, torna-se então, o lugar de sua resistência. Se em suas produções anteriores o autor já demonstrava a intenção de fazer da poesia um lugar de encontro com outros tempos e momentos da arte, em *A convergência dos Ventos*, publicada em 2015, tal atitude se fortalece.

Neste livro, objeto de estudo do presente trabalho, os ventos convergem, de acordo com a passagem das estações: ñventos de outonoò ou ñventos de primaveraò, para determinados temas. O principal foco recai sobre uma reconstrução de momentos do passado, ao retomar figuras do imaginário ocidental, ou ainda reconstruir o passado por meio da memória subjetiva do sujeito poético, que recria cenas e imagens de um amor antigo.

Especificamente em *A convergência dos ventos* (2015), Júdice utiliza-se de ideias de antigos filósofos como Epicuro, ou de grandes nomes da literatura, como os de Hölderlin e Rilke; retoma episódios da mitologia, como o mito de Orfeu; reaviva figuras bíblicas e míticas como Lilith, Eva e Santa Teresa de Ávila; inicia poemas com nomes e citações como os do trovador Gil Peres Conde ou o do realista Raul Brandão; além de mergulhar na plasticidade do poema por meio de descrições de estátuas, como a de Simonetta Vespucci, ou ainda, por meio da descrição de fotografias antigas, as quais trazem lembranças ao eu poemático.

A questão da imagem, da fotografia, ganha grande destaque. Em ñUma antiga selfieò o sujeito poético compara as fotografias diversas que Boguslawski tirava de si mesmo anualmente - daí parte sua analogia com a *selfie* - ao ato da escrita de diversos poemas também ao longo dos anos para destacar que ñao contrário de boguslawski, que envelhece na duração das fotografias, a poesia repete o instante de sua criação [...]ò (JÚDICE, 2015, s.p.). Neste poema, torna-se deixa evidente a superioridade da poesia em relação à forma como ela pode resistir ao tempo cronológico, ao contrário dos seres, podendo ser revivida a cada instante de leitura e por quantas vezes fosse lida. A questão do tempo da vida entra em contraste com o tempo do poema, sendo este mítico e aquele cronológico.

A partir dessa ideia de tempo da poesia, Nuno Júdice dá vida e voz a personagens que fizeram parte da literatura, como é o caso do poema ñTrabalho de dedosò em que promove um diálogo com a personagem Ofélia de Hamlet. O poeta não deixa, também, de reconhecer o lugar da poesia em tempos de crise, como em

Analógia aquática em que deixa evidente a lógica de mercado que põe em risco a verdadeira poesia numa bela analogia empreendida entre pescadores e o poeta.

Todas essas retomadas de questões da própria poesia e de momentos já vividos pela arte e literatura são colocados por meio de um sujeito poético em primeira pessoa que, em um tom muito próximo da narrativa, parece dialogar ora com o leitor, ora com figuras que ganham vida em seus poemas.

Em geral, longos e prosaicos, os poemas fazem com que o leitor mergulhe em seu universo subjetivo e nas histórias que ali se explanam; todavia, esse mergulho é por vezes interrompido por colocações do sujeito lírico sobre a ficcionalidade do poema, ou por citações de outros autores gerando assim uma constante tensão entre realidade e ficção.

Ao estudar os poemas desse poeta algarvio, é possível reconhecermos neles características da literatura pós-moderna, como as tensões entre o real e fictício e a ampliação da consciência de que tudo se baseia em construções de linguagem, realçadas após o enfraquecimento das meta-narrativas (Lyotard, 1987).

Para Lyotard (1987), que acredita na pós-modernidade como uma reelaboração da modernidade, as grandes histórias desta, hoje, não estão desaparecendo, mas se desmantelando em uma multidão de pequenas histórias locais e heterogêneas. Opta-se mais pela renovação do que pela inovação, criando um diálogo com o passado.

Nas manifestações artísticas passam a conviver, tranquilamente, diversos estilos e tempos. Segundo Calinescu (1991), o passado passa a ser constantemente revisitado, não só como armazém de formas mortas e envelhecidas, mas também como um espaço dialógico de entendimento e autocompreensão.

O pós-moderno não é situado num tempo cronológico, ou momento histórico, mas num espaço que é sempre provisório, e que tem, na verdade, um lugar muito importante, o da resistência ao desaparecimento da arte na sociedade mais contemporânea. O ato de resistir à massificação, ao gosto e estilos ditados pelas classes dominantes e pelo mercado não é uma atitude unicamente pós-moderna. Podemos notar a resistência já na separação da modernidade em duas. A modernidade estética representava uma refutação dos modelos impostos pela modernidade burguesa.

Na literatura do século XX, houve diversos modos de resistência. Para Martelo (2012), diante dessa situação de alienação, a poesia está entre as manifestações artísticas que perdem cada vez mais seu valor - utiliza a metáfora do ouriço de Deleuze para

explicar um fenômeno da poesia experimentalista da década de sessenta em Portugal. O ouriço, quando se vê ameaçado, fecha-se em bola voltando-se para si e para o outro com suas flechas eriçadas. Assim fará também o ãpoema-ouriço: fechar-se em seus elementos discursivos, deixando expostos todos os seus signos, ou seja, o poema reflete a língua, mas não expõe a si mesmo.

Diante do exposto, buscaremos demonstrar que há, em *A convergência dos ventos* (2015), uma renovação da tradição da poesia moderna enquanto obra de resistência, embora esteja também mergulhada em questionamentos pós-modernos.

2. Objetivos

O objetivo maior deste trabalho é dar continuidade aos estudos da obra poética de Nuno Júdice, iniciados no mestrado, mostrando como o poeta renova a tradição da poesia moderna enquanto obra de resistência.

Além disso, pretendemos demonstrar que o autor também reflete em seus poemas traços característicos da poesia pós-moderna, que podem ser observados na construção do poema, dos temas e do sujeito-lírico.

Outro objetivo parcial consistirá na leitura e análise aprofundada dos poemas do livro *A convergências dos Ventos* (2015) de Nuno Júdice, a fim de analisar os aspectos que os inserem na tradição moderna e pós-moderna, fazendo um exercício de resistência ao desaparecimento da poesia não comercial. Objetiva-se, ainda, fazer um levantamento da fortuna crítica a respeito da obra do escritor e pesquisar outros textos que possam vir a ser analisados sob essas perspectivas.

3. Metodologia

Para que a pesquisa atinja os objetivos satisfatoriamente, este trabalho deverá ser desenvolvido em três etapas.

Na primeira etapa realizaremos leituras e reflexões a respeito da modernidade, abordando desde questões filosóficas até os aspectos mais relevantes para a produção literária deste movimento. Em seguida, empreenderemos leituras e discussões relativas ao conceito da pós-modernidade, buscando conhecer textos, tanto dos adeptos como dos teóricos contrários à ideia da existência da pós-modernidade.

Na segunda etapa realizaremos leituras a respeito da ideia de resistência na poesia e da poesia a partir da leitura de textos de alguns teóricos. Neste momento,

buscaremos retomar as reflexões da etapa anterior e relacioná-las às ideias de resistência.

Na terceira etapa analisaremos aprofundada e atentamente todos os poemas do livro de Nuno Júdice buscando identificar as características gerais do livro e as peculiaridades de cada poema. Após a realização das leituras e análises à luz dos teóricos selecionados, faremos uma apuração dos poemas que melhor contemplarão os objetivos deste trabalho. Concomitante a isso, empreenderemos leituras acerca da fortuna crítica do autor que ainda não tenham sido estudadas no trabalho de mestrado.

A escolha dos poemas será norteadas pelas leituras de todas as etapas anteriores, porém, por se tratar de uma obra recente do autor, será necessária a realização de uma análise dos poemas do livro *A convergências dos Ventos* (2015), proposto como *corpus* desta pesquisa, buscando identificar as características que se repetem, as formas, os temas e as estratégias usadas pelo poeta que fazem de seus poemas um grande conjunto de memórias e histórias do passado. Fixaremos nossa atenção na análise de três aspectos fundamentais: o sujeito-lírico, o espaço e o tempo, pois acreditamos ser a base dessa poesia que se volta ao passado e que faz do poema um lugar de resistência da poesia no mundo atual.

4. Fundamentação teórica

Para a realização dos estudos a respeito da modernidade e pós-modernidade, utilizaremos, inicialmente, alguns títulos de teóricos como Calinescu, Lyotard, Seidel, Steven Connor, Linda Hutcheon e Bourdieu. Teóricos como Calinescu e Lyotard, serão de extrema importância para a comprovação de que tais períodos não são opostos como estudiosos, tal como Ida Alves, acreditam, mas sim momentos que se sucedem, ou ainda ñfaceso de uma mesma grande e diversificada modernidade (Calinescu, 1991).

Em relação aos estudos sobre a resistência serão indispensáveis obras de Alfredo Bosi, Rosa Maria Martelo, Adorno, Deleuze, entre outros que discorrem sobre a importância e luta dos poetas e artistas para manter a arte e poesia vivas em meio a tantas pressões do sistema econômico vigente, que não vê na arte não mercadológica uma utilidade e, portanto, uma necessidade de existência.

Para a realização de uma boa análise dos poemas, iremos nos embasar na obra de Antonio Candido (1987 e 2004), além dos textos de Paz (1982), Kayser (1958), Bertrand (2003), Barros (1994), entre outros.

Referências e bibliografia inicial

ABBAGNAMO, N. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

AAVV (2012), Inquérito sobre poesia e resistência - Portugal [org. Ana Luísa Amaral, Joana Matos Frias, Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo]. Acesso em: <http://www.lyracompoetics.org/pt/poesia-e-resistencia/>.

ADORNO, Theodor. Conferência sobre lírica e sociedade. In: BENJAMIN; HORKHEIMER; ADORNO; HABERMAS. **Textos escolhidos**. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

AMARAL, F. P. DO. **O Mosaico Fluido**. Lisboa: Editora e Livreiro CRL, 1990.

ALVES, I. M. dos S. F. Júdice: arte poética com melancolia. **Boletim de pesquisa NELIC**, n. 08 - 09, Florianópolis, mar. 2006. Disponível em: <http://www.cce.ufsc.br/~nelic/boletim8-9/idaferreiraalves.html>. Acesso em 25/07/2013.

_____. A poética de Nuno Júdice: lirismo, subjetividade e paisagens. In: ____; MAFFEI, Luis (Orgs.). **Poetas que interessam mais**; leituras da poesia portuguesa pós-pessoa. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 291-312.

Alves, I. F. Paisagens mediterrâneas na poesia portuguesa contemporânea: Sophia de M.B. Andresen e Nuno Júdice. In: _____. **Literatura e paisagem**: perspectivas e diálogos. Niterói: editora da UFF, 2010.

_____. Conflito de opiniões na poesia portuguesa contemporânea: o esterco lírico e o grito do anjo. In: PEDROSA, C.; ALVES, I. **Subjetividades em devir**: estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 118-132.

BACHELARD, G. **A água e os sonhos; ensaios sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **A poética do espaço**. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAUDRILLARD, Jean. La précession des simulacres. In: _____. **Simulacres et simulation**. Paris: Galilée, 1981.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLOOM, H. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Trad. Marcus Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1997.

BOSI, E. **Memória e sociedade**. São Paulo: Ed.USP, 1987.

BENJAMIN, W. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

CALINESCU, M. **Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, Kitsch, posmodernismo**. Traducción de María Teresa Beguiristain. Madrid: Tecnos, 1991.

CANDIDO, A. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

CARA, S. de A. **A poesia lírica**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989.

CARPEAUX, O. M. **História da literatura ocidental**. v. I - IV. São Paulo: Leya, 2011.

CHEVALIER, J. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Trad. Vera da Costa, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lucia Melim. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1997.

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo**. Trad. Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

CORREIA, A. C. C. G. Estratégias da memória na poesia de Nuno Júdice: viagem pela terra de ninguém. **Acta Scientiarum**, Maringá, v. 35, n. 1, p. 33-37, Jan.-Mar., 2013. Disponível em: <http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/10989/pdf>
Acesso em: 04/02/2014.

DURAND, G. **A imaginação simbólica**. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. **Campos do imaginário**. Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

ECO, U. **Pós- Escrito a O Nome da Rosa: as origens e o processo de criação do livro mais vendido em 1984**. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FERNANDES, Gisèle Manganelli. Pós-moderno. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.) **Conceitos de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: EdUFF; EdUFJF, 2005.

FERNANDES, M.L.O. **Narciso no labirinto de espelhos: perspectivas pós-modernas na ficção de Roberto Drummond**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

HAUG, Wolfgang Fritz. A arte em posse do capital e a seu serviço (1): a poesia mercantil da propaganda, em contraposição à antipropaganda impotente dos poetas. In: _____. **Crítica da estética da mercadoria**. São Paulo: EdUNESP, 1997.

HEGEL, G. W. F. **Curso de estética: o sistema das artes**. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schubach. Petrópolis: Vozes, 2006.

JÚDICE, N. **A convergência dos ventos**. Lisboa: Dom Quixote, 2015.

_____. **Poesia reunida**; 1967-2000. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

_____. **Obra poética (1972-1985)**. Lisboa: Quetzal Editores, 1991.

KAYSER, W. **Análise e interpretação da obra literária**. Coimbra: Armênio, 1985.

LYOTARD, J.F. **O pós-moderno explicado às crianças**: correspondência 1982-1985. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote, 1987.

_____. **A condição pós-moderna**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa; posfácio Silviano Santiago. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

MARTELO, R.M. **As pontes abstratas do poema**. In: A forma Informe. Porto: -----

_____. (2012), "Resistência da poesia - resistência na poesia", em **Tropelías**. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, n. 18. Acesso em: <http://repositorioaberto.up.pt/bitstream/10216/57495/2/rosamartelo resistencia000149103.pdf>

_____. **Em parte incerta**; estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea. Porto: Campo das Letras, 2004.

MELO E CASTRO, e. m. de. Que futuro para a poesia? **Scripta**, Belo Horizonte, v.10, n.19, p. 250-259, 2º. Sem. 2006.

NORA, P. Entre memória e História: A problemática dos lugares. **Projeto História**: Revista do programa de estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC- SP, São Paulo, n. 10, p. 7- 28, 1993.

PAES, José Paulo. Para uma pedagogia da metáfora. In: _____. **Armazém literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PAZ, O. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1984.

PAREJO, P. R. **Metapoesía y crítica del lenguaje**: (de la generación de los 50 a los novísimos). Cárceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2002.

PEDROSA, Célia; ALVES, Ida. **Subjetividades em devir**: estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo, Companhia das letras, 1998.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

SACKS, Sheldon (Org.) **Da metáfora**. São Paulo: EDUC; Pontes, 1992.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Portugal e o desafio da pós-modernidade. In: _____. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. Porto: Porto Ed., 1996.

SANTOS, C. R.; ZEIN, R. V. Rápidas considerações sobre a preservação das ruínas da modernidade. **Arquitextos**, s. v., n. 135, jul. 2012. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.135/3997>>. Acesso em: 24/07/2014.

RHIANNON E O SAGRADO FEMININO

CAMILA GOOS DAMM (M - Capes)

Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi (Or.)

Data prevista para a conclusão: maio de 2019

FCLAr/UNESP

1. INTRODUÇÃO - TEMA E CORPUS

O projeto pretende pesquisar a personagem Rhiannon, que aparece em dois contos do **Mabinogion**, um conjunto de mitos galeses encontrados em dois manuscritos medievais do século XIV ã o **Livro Branco de Rhydderch** e o **Livro Vermelho de Hergest** ã e traduzidos para o inglês no século XIX por Lady Charlotte Guest, compreendendo o que se chama de *Quatro Ramos do Mabinogi*: ãPwyll, Príncipe de Dyfed; ãBranwen, filha de Llyr; ãManawydan, filho de Llyr; ãMath, filho de Mathonwy, e também pelos contos e romances ãPeredur, filho de Efwarg; ãO Sonho de Macsen Wledig; ãLlud e Llefelys; ãA Dama da Fonte; ãGeraint e Enid; ãCwlhwch e Olwen e ãO Sonho de Rhonawby, às vezes também trazendo ãTaliesin. Suas origens estão na mitologia celta que sobreviveu, mesmo fragmentada, disfarçada e editada, por longos anos na Grã-Bretanha; e diversas evidências no texto dos Quatro Ramos deixam transparecer que as personagens retratadas ali eram os deuses de outrora. Sobre isso comenta Miranda Green:

Despite their late redaction, both the Mabinogi and Culhwch and Olwen must relate to a much earlier tradition, since they are full of references to supernatural beings, such as Rhiannon, Brân, Modron and Mabon, whose qualities suggest that they are disguised deities. Moreover, there is a Welsh Otherworld, Annwn, which bears no resemblance to a Christian heaven or hell, but which relates very closely to the Otherworld of Insular myth (1995, p. 14).

Como sustenta essa estudiosa, Rhiannon não é apenas uma personagem, mas uma antiga deusa ligada à terra, à fertilidade e aos cavalos. Os episódios relacionados a ela provam seu status elevado e pintam uma personagem forte, destemida, resiliente ã como tipicamente as figuras femininas são tratadas nessa mitologia ã e, por isso, muito relevante para uma ótica atual, em que cada vez mais se discute a maneira como personagens femininas são colocadas para o público.

As tribos que se instalaram na Grã-Bretanha tinham um corpo mitológico bastante rico e similar, em que se destaca uma veneração muito forte aos aspectos femininos e um simbolismo muito rico, relacionando-as ao número três, às fases da Lua, à natureza, à fertilidade, à guerra, à morte, à premonição, aos festivais anuais, aos ciclos da vida, à água e às estações do ano. Dentro desse universo mitológico-simbólico, Rhiannon pode ser vista apresentando aspectos de um arquétipo feminino, especialmente o da Grande Mãe, que é marcado pela sua associação com a natureza e características definidas.

2. OBJETIVOS

Dentro do que foi apresentado acima, esta pesquisa pretende realizar uma análise da personagem Rhiannon, de **O Mabinogion**, considerando primeiramente seu aspecto arquetípico como figura mitológica feminina, constituindo assim parte originada e contribuinte do inconsciente coletivo e, portanto, dos recorrentes símbolos e tipos nos quais a mulher é apresentada na cultura através do tempo.

A partir dessa análise, pretende-se também discutir o entendimento atual de sagrado feminino dentro dos estudos feministas para, em seguida, propor-se uma interpretação de como figuras arquetípicas como Rhiannon são importantes para o resgate desse sagrado feminino no contemporâneo e para a retomada de consciência de que personagens femininas diversas existem desde tempos antigos e influenciam a cultura até os dias atuais, contribuindo assim para o reconhecimento do valor das mulheres no mundo e para as causas feministas.

3. METODOLOGIA

Pretende-se desenvolver o presente projeto de pesquisa por meio da leitura e interpretação de textos teórico-críticos e mitológicos (o mito será tomado, no presente trabalho, tanto como objeto de análise quanto como elemento de reflexão crítico-teórica) para a proposição de uma análise do objeto de pesquisa, qual seja a figura de Rhiannon no **Mabinogion**.

Para tanto, serão lidos e discutidos textos teóricos e críticos que possibilitem um embasamento sobre o arquétipo feminino como descrito por Jung e aprofundado por Erich Neumann em **A Grande Mãe**, bem como sobre mitologia celta, especialmente a partir do livro **Celtic Goddesses**, de Miranda Green. Serão ampliados e revistos textos

sobre a espiritualidade feminina e posições crítico-teóricas sobre o Feminismo que sejam complementares às de Camille Paglia (como **The Madwoman in the Attic**, de Sandra Gilbert e Susan Gubar), bem como outros textos que se revelem de importância para a pesquisa referentes à representação do feminino na religião, história e cultura.

4. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Os celtas faziam uma associação muito íntima entre o feminino e a natureza. Camille Paglia comenta essa associação universal no ocidente como o motivo que levou os homens a temerem as mulheres, instituindo assim o patriarcado como uma fuga do poder implacável e arbitrário da natureza: ãA mulher era um ídolo da magia do ventre. Ela parecia inchar e dar à luz por si só. O homem cultuava-a mas temia-a. Era o negro bucho que o cuspira para fora e voltaria a devorá-lo (1993, p.20). Para Paglia, a ideia de evolução da civilização, criada pelo patriarcado, fez com que o homem se tornasse mais independente da natureza, e assim o culto do feminino perdeu importância e foi substituído pela veneração do céu, masculina. No entanto, na natureza e no feminino (pois são um só) tudo é cíclico. Em **O Corpo da Deusa**, Rachel Pollack vê essa característica como uma espiral: o culto à deusa sempre retornará, não ao mesmo ponto, mas sim a um ponto adiante, evoluindo com o passar do tempo, atingindo novas mulheres de maneiras atuais e significativas. Em meio a essas reflexões agrega-se também o pensamento feminista, que vai procurar sistematizar politicamente e culturalmente a atuação das mulheres no meio social.

Nos estágios iniciais dos movimentos das mulheres modernas, uma expressão tornou-se a pedra fundamental do pensamento feminista. 'O pessoal é político' tem obtido várias interpretações, mas talvez dois dos principais significados podem ser descritos: primeiro, as mulheres individualmente desenvolvem conhecimento e entendimento político através da observação de suas próprias experiências; segundo, isto acontece porque o que experimentamos nos relacionamentos, no trabalho ou em nossas famílias ocorre em um contexto político. [é] Quando as mulheres começaram a examinar e compartilhar suas experiências, passam a conhecer a política [é].

Também podemos dizer que o *pessoal é o espiritual*. A espiritualidade não é exclusividade dos tempos antigos ou dos livros. Ela existe ã *emerge* para a existência ã através de nossos próprios encontros com o sagrado [é].

A idéia de que o pessoal é político permitiu às mulheres reconhecer sua própria realidade como válida, escapar da crença de que apenas os especialistas poderiam nos dizer como olhar para nossas vidas. Dizer

que o pessoal é *espiritual* valida as experiências sagradas das mulheres e dos homens, individualmente. Informa-nos que tanto o que fazemos quanto a maneira que compreendemos o mundo são importantes (POLLACK, 1998, p.66-67).

O processo descrito nesse trecho é extremamente relevante para a história das conquistas feministas, pois os especialistas mencionados sempre eram, invariavelmente, homens. Por muito tempo, o único olhar sobre o mundo considerado válido – até mesmo cientificamente – foi o masculino, não importa qual a esfera considerada, nem mesmo se essa pertencesse ao universo da mulher.

Em **O Feminino e o Sagrado** (2001), Clemént e Kristeva comentam sobre como, desde a predominância do cristianismo no ocidente, a mulher foi afastada da vida sagrada, não podendo mais ser vista como uma possível ponte entre o divino e o mundano, mas sim como a fonte do mal que deveria ser expurgado, mesmo com a existência e influência das freiras. Afastamento político e religioso se combinaram para marginalizar definitivamente a mulher, dando continuidade ao processo que Paglia descreve, o processo de fuga da natureza. Quando se aspira ao transcendental, a natureza ctônica e corpórea feminina é o principal inimigo, uma lembrança dos tempos de caos pagão. No entanto, está justamente nesse aspecto a sacralidade serena de ser absoluta: a mulher dá a vida, ela nutre, e, como tal, exerce poder também sobre a morte. A aliança masculina e o patriarcado foram o recurso a que o homem se viu obrigado, por seu terrível senso do poder da mulher, da impermeabilidade, da arquétipa confederação dela com a natureza ctônica (PAGLIA, 1993, p. 23).

As mulheres sofreram um silenciamento e um apagamento enquanto sujeitos históricos. Elas projetam sombras como mães, esposas e filhas silenciosas – mas não como elementos ativos. A sociedade construída pelo homem rebaixa tudo que é símbolo do arquétipo feminino: o oculto, o primordial, o instintivo; sem, no entanto, poder extingui-los, pois são fundamentais, especialmente no sexo e no estabelecimento da personalidade. Até mesmo a maneira mais comumente feminina de contribuir para a sociedade, através da longa e diária nutrição e educação da prole (em oposição às violentas e impactantes ações do campo masculino, como a guerra), é desvalorizada. Entretanto, essa repressão do arquétipo feminino e das mulheres em geral causa uma série de problemas para todos os gêneros. Neumann diz, na Introdução à primeira parte de *A Grande Mãe*, que

A problemática do Feminino tem exatamente o mesmo significado para os psicólogos da cultura, que reconhecem que a ameaça à humanidade atual assenta-se, em grande medida, no desenvolvimento patriarcal unilateral da mentalidade masculina, que não é mais compensada pelo mundo 'matriarcal' da psique (2001, p.18).

Ou seja, a repressão de um aspecto da psique torna o homem incompleto, fragmentado, transformando negativamente sua convivência em sociedade. Por isso, a redescoberta de figuras femininas que contribuíram tanto para a história quanto para a cultura, seja como produtoras dessa matéria ou como personagens, tem um papel fundamental no desenvolvimento social, psíquico, político, filosófico e nos avanços dos movimentos das mulheres. A retomada dessas figuras reassegura à mulher seu lugar na história, na espiritualidade, nas artes e nos costumes, e é exemplo representativo de sua capacidade de continuar contribuindo em seus diversos aspectos no futuro.

Os arquétipos se traduzem materialmente como símbolos recorrentes, que podemos encontrar nas histórias, principalmente nos mitos. Os mitos têm grande importância na formação de uma identidade cultural, da psique e da ideia de cultura e sociedade, pois são fundadores. Muito do que era do universo pagão celta foi se diluindo com a doutrina cristã mas persistiu no folclore da Grã-Bretanha, contribuindo para sua miríade de criaturas fantásticas que ficaram gravadas em sua extensa e influente produção artística e espiritual ao longo dos séculos. As lendas pagãs ecoam até hoje nessa abundância de histórias contadas, pois os arquétipos são eternos.

Assim, seu estudo mais a fundo contribui também para a melhor compreensão desses símbolos perenes e sua influência constante na cultura e sociedade.

BIBLIOGRAFIA

AMIM, Mônica. As mulheres, a linhagem e a magia no *Mabinogion*: um pólo de alianças. **Brathair**, n.10, v.2, 2010, p.89-97.

BOLLARD, J.K. The structure of the Four Branches of the Mabinogi. **Transactions of the Honourable Society of Cymmrodorion**, 1974/1975, p.250-276.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CLEMÉNT, Catherine; KRISTEVA, Julia. **O feminino e o sagrado**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

CUNLIFFE, Barry. **The Celts**: a Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2003.

DURAND, Gilbert. **Campos do imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

_____. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ESTÉS, Clarissa P. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic**. New Haven: Yale University Press, 2000.

GREEN, Miranda. **Dictionary of Celtic Myth and Legend**. London: Thames and Hudson, 1992.

_____. **Celtic Women**: Warriors, Virgins and Mothers. London: British Museum Press, 1995.

HEMMING, Jessica. Reflections on Rhiannon and the Horse Episodes in *ŷPwyllò*. **Western Folklore**, n. 57, v. 1, 1998, p.19-40.

THE MABINOGION. Ed. e trad. Sioned Davies. Oxford: Oxford University Press, 2007.

MELETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

NEUMANN, Erich. **O medo do feminino e outros ensaios sobre a psicologia feminina**. São Paulo: Paulus, 2000.

_____. **A grande mãe**. São Paulo: Cultrix, 2001.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. **Elogio da diferença**: o feminino emergente. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PAGLIA, Camille. **Personas sexuais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

POLLACK, Rachel. **O corpo da deusa no mito, na cultura e nas artes**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.

ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise (coord.). **A mulher, a cultura e a sociedade**. Trad. Cila Ankier e Rachel Gorenstein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979 (O mundo hoje, 31).

SHOWALTER, Elaine. **A literature of their own**. Princeton: Princeton University Press, 1977.

SJOESTEDT, Marie-Louise. **Celtic gods and heroes**. London: Dover, 2000.

SQUIRE, Charles. **Celtic Myth and Legend**. London: Dover, 2003.

WELSH, Andrew. Doubling and Incest in the Mabinogi. **Speculum**, n. 65, v. 2, 1990, p.344-362.

WOOD, Juliette. **O livro celta da vida e da morte**. São Paulo: Pensamento, 2011.

WOOLF, Virginia. Profissões para mulheres. In: _____. **Kew Gardens. O status intelectual da mulher. Um toque feminino na ficção. Profissões para mulheres**. Trad. Patrícia de Freitas Camargo e José Arlindo F. de Camargo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996 (Coleção Leitura).

_____. **Um teto todo seu**. Trad. Vera Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

THÉRÈSE DESQUEYROUX: UMA POÉTICA DO FOGO E DA LUCIDEZ

CARLA ALEXANDRA EZARQUI (M^{sc} CNPq)

Prof.^a Dr.^a Andressa Cristina de Oliveira (Or.)

Data prevista para a conclusão: maio de 2019

FCLAr/UNESP

1. INTRODUÇÃO

*Le propre des incendies du coeur est qu'ils nous séduisent plus par l'ardeur de leurs flammes qu'ils ne nous effraient par la désolation de leurs cendres.*⁶³
(SIMON, 1953, p. 53)

François Mauriac (1986) declarou, em seu discurso *Ma conception du roman*, que toda a sua obra poderia ser intitulada *Le Désert de l'amour*, título de um dos seus romances e que, por sua vez, foi emprestado de Rimbaud. Sendo o deserto uma paisagem natural invadida pela solidão, depreende-se desta imagem e da leitura das obras do romancista que não planeta⁶⁴, arquitetado por meio delas, resume-se a uma terra de amores solitários e, portanto, impossíveis. De maior relevância é o entrecruzar do espaço às paixões das personagens sugerido por esta imagem, pois, a partir desta relação, propõe-se um estudo da imagem do fogo, uma das mais predominantes na escrita literária mauriaciana, levando em consideração que a exploração desta imagem é destacável, sobretudo, no romance *Thérèse Desqueyroux*, tanto quantitativa quanto qualitativamente.

A personagem Thérèse Desqueyroux, heroína do romance epônimo, apresenta um percurso vital na obra de Mauriac, constituído por seis narrativas: *Conscience, instinct divin* (1927), *Thérèse Desqueyroux* (1927), *Ce qui était perdu, chapitre IX* (1930), *Thérèse chez le docteur* (1933), *Thérèse à l'hôtel* (1933) e *La fin de la nuit* (1935). Em *Thérèse Desqueyroux*, o enredo se desenvolve em dois pequenos vilarejos do sudoeste da França: *Saint-Clair* e *Argelouse*, onde a protagonista, asfixiada pela mediocridade a qual seu destino está fadado, envenena o marido lenta e gradualmente, sem o haver, de todo, premeditado. A consumação e as consequências do crime são

63 O que é inerente aos incêndios do coração é que o ardor das suas chamas nos seduz mais que a ruína das suas cinzas poderia nos aterrorizar (Tradução nossa).

64 O termo foi empregado pelo autor em seu *Journal II*, conforme apontado por Simon (1953), ao propugnar a ideia de que a crítica deve se interessar em investigar se a obra de determinado autor compreende não um planeta que lhe é própria.

apresentadas em toda a sua complexidade e o que há de voluntário no ato de Thérèse permanece questionável.

Para a investigação da imagem do fogo em uma obra literária partiremos da definição designada pelo crítico e filósofo Gaston Bachelard (s/d, p. 67), que entende a imagem poética como uma obra pura da imaginação absoluta, [...] um fenômeno do ser, um dos fenômenos específicos do ser falante, diferenciando-a da metáfora pela sua autenticidade e dinamismo. Para o estudioso, a metáfora não passaria de uma imagem fabricada, logo efêmera e sem profundidade. Ao fazer uso de uma imagem, o escritor amplifica a leitura de sua obra, ao passo que atenua a tarefa de fazer com que ela corresponda à verdade do mundo real, uma vez que a imagem da imaginação não está submetida a uma verificação pela realidade (BACHELARD, s/d, p. 75), além do que toda grande imagem é reveladora de um estado de alma (BACHELARD, s/d, p. 65).

O fogo, como parte constituinte de um objeto estético, foi investigado igualmente por Bachelard, que se ateve ao estudo das imagens literárias, construídas a partir dos quatro elementos naturais. Para Baudouin (apud PIRE, 1967), os estudos do filósofo voltavam-se muito mais para a possibilidade de explicar o real pelo imaginário que para a criação de uma filosofia da imaginação material. Sendo assim, a fenomenologia da imaginação de Bachelard pode direcionar o estudo da realidade de uma obra literária a partir da descrição da sua motivação simbólica. No que concerne a essa motivação, o fogo pode ser compreendido em sua carga semântica como [...] um fenômeno privilegiado capaz de explicar tudo. Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo o que muda velozmente se explica pelo fogo. [...] O fogo é íntimo e universal (BACHELARD, 2008, p. 11), além de ser o único elemento a compreender, tão absolutamente, valores que se opõem, tal como o bem e o mal.

Os elementos naturais evidenciam-se na obra de François Mauriac devido à ligação afetiva preservada com o mundo de sua infância, transcorrida nos vilarejos localizados nas proximidades de Bordeaux, região onde, inclusive, é comum a ocorrência de incêndios no verão. De intento realista, o romancista revela como o espaço da sua criação é concebido sob o cunho de realidade: não sou capaz de conceber um romance sem ter presente ao espírito, em seus menores recantos, a casa que lhe servirá de teatro; é preciso que as aleias mais secretas do jardim me sejam familiares e que toda a região ao redor seja minha conhecida e não por um conhecimento superficial (MAURIAC, 2002, p. 158-159). Ele enfatiza, ainda, a

intimidade com esse espaço: nenhum drama pode começar a viver em meu espírito se não o situo nos lugares em que sempre vivi (MAURIAC, 2002, p. 159). Por conseguinte, a maneira pela qual o romancista manifesta literariamente a percepção do espaço é um dos fatores que contribuem para acentuar a tenência desse cenário, de modo que a unidade espacial, segundo Dufour (1956), preexiste às personagens, não podendo lhes ser apartada, uma vez que a criação consiste antes na articulação da intuição do autor a uma paisagem configurada interiormente, que a um processo de construção a partir da observação.

Em *Thérèse Desqueyroux*, a personagem é caracterizada de maneira a sugerir o fogo como um atributo, algo que lhe é imanente. Conforme Aziza (1978, p. 95), “[...] *le feu est à lui-même sa propre métaphore: insaisissable*”⁶⁵, metáfora esta estendida ao drama da personagem, porque concerne ao que há de inatingível em cada ser. A indeterminação de Thérèse diante do crime é selada pela ideia da chama, que pode tanto morrer em si mesma, quanto se propagar e transformar-se em um incêndio devastador, sendo duplamente projetada: no plano real e no psicológico. O incêndio, propulsor do crime, suscitou a chama de insatisfação acesa em Thérèse, camuflada, inicialmente, em chama de curiosidade. Tal conflito pode ser descrito pela invisibilidade de algo que se consome silenciosamente, conforme D’Annunzio (apud BACHELARD, 2002, p. 19), poeta do fogo, em sua obra *Contemplation de la mort*: “os acontecimentos mais ricos ocorrem em nós muito antes que a alma se aperceba deles. E, quando começamos a abrir os olhos para o visível, há muito que já estávamos aderentes ao invisível.” Essa ideia pode ser corroborada pela assertiva de Suzanne Bachelard (1990, p. 9), no prefácio de *Fragmentos de uma poética do fogo*: “o fogo, em sua vida própria, é sempre um surgimento.” À medida que Thérèse “queima” de insatisfação, tentando encontrar meios de se tornar livre, ela surge para si mesma, ela renasce ainda que insatisfeita.

O espaço é articulado na narrativa por meio de um arranjo linguístico, dando lugar, em alguns momentos, ao irrompimento da narrativa poética. Mauriac explora, por conseguinte, todo um campo semântico, remetendo ao fogo, ao qual incorpora, majoritariamente, um sentido outro que o denotativo; sendo assim, as imagens construídas a partir do fogo mais sugerem sentidos que descrevem ações. E, até mesmo quando essas palavras são empregadas na acepção do termo, a evocação e a presença desse elemento são suficientes para que sentidos outros possam ser construídos, ainda

65 “[...] o fogo é em si sua própria metáfora: inapreensível (Tradução nossa).

que permaneçam implícitos.

Por extensão de sentido, o fogo se faz presente na obra do romancista pela luz que paira sobre os seus heróis, manifestada em forma de lucidez da falta de escolha a que estão sujeitos. Os momentos de lucidez da protagonista, desencadeando aforismos, pausam a narrativa para a reflexão, por intermédio do narrador, a respeito das relações humanas, das relações entre o eu íntimo e o social. Majault (1946) aponta essa característica como o traço distintivo das personagens mauriacianas, destacando ser esta luz responsável por aclarar a verdade encerrada em cada uma delas: *«Appliqués à se connaître, appliqués à connaître les autres, les personnages de Mauriac vivent dans une lumière crue qui éclaire leurs moindres actes et leurs moindres pensées. [...] la volonté impitoyable du romancier arrache leurs masques à ses créatures les plus rebelles»*⁶⁶ (MAJULT, 1946, p. 162).

Diante das características ressaltadas, destaca-se, na obra em questão, a ignescência da trama e do vocabulário como elemento constitutivo de uma temática. Conforme Garcia (1956, p. 9), *«a frequência com que certos temas [...] ocorrem na obra dos escritores pode permitir algumas conclusões que levam a melhor compreensão do processo poético [...]»*. A partir de um viés psicológico, Weber (1960, p. 13) define tema como *«[...] un événement ou une situation (au sens le plus large du mot) infantiles, susceptibles de se manifester i en général inconsciemment i dans une oeuvre ou un ensemble d'œuvres d'art [...] soit symboliquement, soit éen clair»*⁶⁷ e esclarece que, embora o tema possa apresentar-se claramente, sua representação, na maior parte das vezes, será permeada pela forma simbólica. Weber (1960) elucida, ainda, que o tema, ocorrendo de maneira obsessiva, poderia ser identificado independente do conhecimento da biografia do autor; por outro lado, essa frequência não poderia ser explicada por mera expressão do acaso. Diferentemente de outras abordagens psicológicas do texto literário, o crítico não se atém aos fatos cotidianos da vida do autor, utilizando-os para a consolidação da validade dos resultados; interessa-lhe, em contrapartida, o motivo pelo qual determinado acontecimento foi tão importante ao ponto de se manifestar em forma de arte, muito mais que o simples apontamento dos acontecimentos biográficos presentes nas obras. Para a realização da análise temática

66 *«Aplicados a se conhecerem, aplicados a conhecerem os outros, os personagens de Mauriac vivem sob uma luz violenta que ilumina seus menores atos e seus menores pensamentos. [...] a disposição impiedosa do romancista arranca as máscaras destas mais rebeldes criaturas»* (Tradução nossa).

67 *«[...] um acontecimento ou uma situação (no sentido mais amplo do termo) infantis, suscetíveis de se manifestar i de maneira geral inconscientemente i em uma obra ou em um conjunto de obras de arte [...] seja simbolicamente, seja ôas claras»*⁶⁷ (Tradução nossa).

propõe que *il faut bien étudier les images. Une image unit en un tout des éléments le plus souvent disparates. Ce sont des associations d'idées, et comme telles, elles sont évidemment orientées*⁶⁸ (WEBER, 1960, p. 26, grifos do autor), logo a orientação da imagem literária se configura como o cerne de nossa investigação.

Levando-se em consideração que a imagem do fogo é desencadeada do espaço, um estudo do espaço romanesco se faz necessário. Portanto, para a realização deste trabalho, embasar-nos-emos em teóricos como Weisgerber (1972, p. 155), para quem o espaço do romance compreende um *ensemble des relations existant entre le décor de l'action et les personnes que celle-ci présuppose, à savoir l'individu qui raconte les événements et les gens qui y prennent part*.⁶⁹ Além de enfatizar a relação estreita do espaço com o ponto de vista e o tempo, Weisgerber (1978, p. 13) acrescenta que esse elemento narrativo se associa *à une foule de problèmes stylistiques, psychologiques, thématiques qui, sans posséder de qualités spatiales à l'origine, en acquièrent cependant en littérature comme dans le langage quotidien*...⁷⁰ Para o crítico, o espaço absorve as experiências individuais, comunicando as investidas de atuação do homem sobre o mundo, com o intuito de dominá-lo e não apenas de adaptar-se lhe. Seidl (1974, p. 122) corrobora essa ideia de que a existência do homem e do espaço funde-se em uma complementação de sentidos, ao afirmar que: *l'espace signifie quelque chose d'intérieur, d'humain, il est, en somme, une expression matérielle de l'esprit*.⁷¹ O fogo, enquanto elemento natural, por conseguinte, será estudado como extensão imagética da (des)harmonização entre as paixões inatas ao homem confrontadas e fronteiradas às artificialidades do seu meio.

2. OBJETIVOS

O objetivo principal deste trabalho firma-se na apreensão da poética romanesca mauriaquiana com base na imagem do fogo, tomado como elemento central na expressão da experiência individual da personagem protagonista do romance *Thérèse*

68 *il faut bien étudier les images. Une image unit en un tout des éléments, généralement, des mais disparatados. Trata-se de associações de ideias e como tais, são evidentemente orientadas.* (Tradução nossa).

69 *ensemble des relations existant entre le décor de l'action et les personnes que celle-ci présuppose, à savoir l'individu qui raconte les événements et les gens qui y prennent part.* (Tradução nossa).

70 *à une foule de problèmes stylistiques, psychologiques, thématiques qui, sans posséder de qualités spatiales à l'origine, en acquièrent cependant en littérature comme dans le langage quotidien*... (Tradução nossa).

71 *l'espace signifie quelque chose d'intérieur, d'humain; il est, en somme, une expression matérielle de l'esprit.* (Tradução nossa).

Desqueyroux, condicionada aos limites do seu meio de existência. Os objetivos específicos, por sua vez, consistem em: averiguar o estudo do espaço social; averiguar a representação literária do espaço; averiguar o estudo da imagem literária; investigar o método de transposição ficcional do espaço empregado pelo romancista; investigar a simbologia do fogo, por meio da crítica da imagem literária; empreender uma análise aprofundada da interioridade da personagem principal; apurar como os momentos de lucidez interferem na expressão da experiência individual da protagonista; legar uma contribuição para os estudos acerca do espaço na narrativa e, principalmente, para os estudos temáticos do romance mauriaquiano.

3. METODOLOGIA

Esta proposta de pesquisa fundamenta-se nos estudos teóricos concernentes ao espaço literário, sobretudo no romance moderno, bem como à imagem literária, por meio dos quais será realçada a presença do fogo na obra de Mauriac, voltando-nos, especificamente, para a análise do romance *Thérèse Desqueyroux*. O método será determinado pelo levantamento do *corpus*, a partir das leituras referenciadas na fundamentação teórica, que fornecerão o embasamento teórico necessário para a análise crítica da proposta apresentada.

4. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Apoiar-nos-emos na leitura de obras como *La production de l'êspace*, de Henri Lefèbvre, para o estudo do espaço social na contemporaneidade, bem como da expressão desse espaço a partir de *L'êspace humain*, de Georges Matoré. O estudo da representação do espaço literário será fundamentado a partir de obras como *L'êspace romanesque*, de Jean Weisgerber, *Teorias do espaço literário*, de Luís Alberto Brandão e *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard, este último aplicado à depreensão de significados simbólicos de unidades espaciais, essencial para o suporte teórico-metodológico que aqui se configura. Em um segundo momento, servir-nos-emos do estudo de Françoise Lalanne-Trigeaud, desenvolvido com base nas referências literárias espaciais presentes nos romances mauriaquianos para analisar a ficcionalização do espaço real pelo romancista. A metodologia para a análise temática, por sua vez, será sustentada pela leitura da obra *Genèse de l'œuvre poétique*, de Jean-Paul Weber. Por fim, as reflexões sobre a imagem literária e a simbologia do fogo serão baseadas nos

estudos de teor filosófico e psicológico de Bachelard, desenvolvidos por meio da obra, supramencionada, *A poética do espaço*, além de *A psicanálise do fogo*, *Fragmentos de uma poética do fogo* e *La flamme d'une chandelle*.

BIBLIOGRAFIA/REFERÊNCIAS

AZIZA, C. et al. **Dictionnaire des symboles et des themes littéraires**. Paris: Nathan, 1978.

BACHELARD, G. **A psicanálise do fogo**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **A água e os sonhos**. Trad. Antonio de P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **Fragmentos de uma poética do fogo**. Organização e notas Suzanne Bachelard. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **La flamme d'une chandelle**. Paris: Quadrige/PUF, 1986.

_____. **A poética do espaço**. Trad. Antonio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca Ltda, s/d.

BORGES FILHO, O. ; BARBOSA, S. **Poéticas do espaço literário**. São Carlos: Claraluz, 2009.

BOURNEUF, R.; OUELLET, R. **O universo do romance**. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BOURNEUF, R. **Organisation de l'espace dans le roman**. Études littéraires, vol. 3, n° 1, 1970, p. 77-94. Disponível em : <https://www.erudit.org/revue/etudlitt/1970/v3/n1/5001_13ar.pdf>. Acesso em: 26 jul 2016.

BRANDÃO, L. A. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DUFOUR, P. **Le roman de Mauriac devant la critique engagée**. Revista Letras Vol. 5/6 1956. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/letras/article/download/20030/13211>>. Acesso em: 5 ago 2015.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GARCIA, O. **Luz e fogo no lirismo de Gonçalves Dias**. Rio de Janeiro: São José, 1956.

KAYSER, W. **Análise e interpretação da obra literária**. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, 1985.

LALANNE-TRIGEAUD, F. **Itinéraires François Mauriac en Gironde**. Bordeaux : Confluences, 1994.

LEFÈBVRE, H. **La production de l'êspace**. 4 ed. Paris: Anthropos, 2000.

MAJAULT, J. **Mauriac et l'art du roman**. Paris: Robert Laffont, 1946.

MATORÉ, G. **L'êspace humain**: l'expression de l'êspace dans la vie, la pensée et l'art contemporains. 2 ed. Paris: Nizet, 1976.

MAURIAC, F. O romancista e suas personagens. In: _____ **Thérèse Desqueyroux**. Trad. Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. Ma conception du roman. In: _____ **François Mauriac de l'Académie Française à Paroles perdues et retrouvées**. Paris: Grasset & Fasquelle, 1986.

_____. La Province. In: _____ **Oeuvres romanesques et théâtrales complètes**. Pléiade. Vol. II Édition établie, présentée et annotée par Jacques Petit. Paris : Gallimard, 1979.

_____. **La fin de la nuit**. Paris: Grasset, 1935.

_____. **Le Noeud de vipères**. Paris: Grasset, 1933.

_____. **Thérèse Desqueyroux**. Paris: Grasset, 1927.

PETIT, J. Préface. In: MAURIAC, F. **Oeuvres autobiographiques**. Pléiade. Vol. I Édition établie, présentée et annotée par Jacques Petit. Paris: Gallimard, 1978.

PIRE, F. Pour une analyse non freudienne; L'imagination matérielle. In: _____ **De l'imagination poétique dans l'œuvre de Gaston Bachelard**. Paris: José Corti, 1967.

SANTOS, L. A. B.; OLIVEIRA, S. P. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SEIDL, I. **Aspects de l'êspace dans le roman français moderne**. Études romanes de Brno, 1974, vol. 7, p. 121-130. Disponible em: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/113115/1_EtudesRomanesDeBrno_07-1974-1_9.pdf?sequence=1. Acesso em: 18 ago 2016.

SIMON, P. H. **Mauriac par lui-même**. Paris: Seuil, 1953.

ČPERKOVÁ, P. **La poétique de la nature dans les romans de François Mauriac**. 2009, 163 fls. Tese. Universidade de Masaryk. Brno, 2009. Disponible em: http://is.muni.cz/th/117760/ff_d/Text_prace.pdf. Acesso em: 28 abr 2016.

TADIÉ, J. **Le récit poétique**. Paris: Écriture, 1978.

WEBER, J. **Genèse de l'œuvre poétique**. Paris: Gallimard, 1960.

WEISGERBER, J. **L'èspace romanesque**. Lausanne: L'Âge d'homme, 1978.

WEISGERBER, J. **Notes sur la représentation de l'espace dans le roman contemporain**. Revue de l'Université de Bruxelles, 1971, vol. 2-3, p.149-165. Disponível em : <http://digis_tore.bib.ulb.ac.be/2011/DL2503255_1971_2_3_000.pdf>. Acesso em: 18 ago 2016.

**UMA POÉTICA DA FRAGMENTAÇÃO: ESTUDO DO NARRADOR
AUTODIEGÉTICO EM *THE SOUND AND THE FURY* E *AS I LAY DYING*, DE
WILLIAM FAULKNER**

CLAUDIMAR PEREIRA DA SILVA (M - CNPq)

Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva (Or)

Data prevista para conclusão: abril de 2019

FCLAr/UNESP

RESUMO: O presente projeto objetiva a análise da figura do narrador, na obra do escritor norte-americano William Faulkner, por meio de uma delimitação teórica específica, calcada em narradores de tipo autodiegético, isto é, aqueles que narram e configuram-se ao mesmo tempo como personagens centrais da narrativa (REIS & LOPES, 1988, p. 118). A partir dos pressupostos teóricos cristalizados por Gérard Genette em *Discurso da Narrativa* (197-), mais especificamente os conceitos de voz e focalização, pretende-se analisar o modo como estes dois mecanismos operam na construção da sintaxe discursiva de três narradores previamente selecionados na obra faulkneriana. Trabalhamos com a hipótese de que os conceitos de voz e focalização, ou seja, o processo de enunciação e a instauração da perspectiva sobre a dimensão diegética configuram-se como fatores determinantes para a sedimentação de uma *narrativa de teor poético*, respaldada nas técnicas de fluxo de consciência e monólogo interior, no aparato metalinguístico, na modulação lírica de tais vozes, e nas construções geológico-subjetivas desses narradores. A partir desses componentes, julgamos que instala-se, na narrativa de Faulkner, aquilo que nomearemos como uma **poética da fragmentação**, isto é, a representação da fragmentação subjetiva do (s) narrador (es), em termos de estrutura, linguagem e poeticidade. O *corpus* de nosso projeto baseia-se, como já reiterado, em narradores-protagonistas, imiscuídos na ação, e que possuam tal maneira de narrar. Dessa forma, trabalharemos com três narradores provenientes de dois romances importantes da obra do escritor sulista: os irmãos Benjamin e Quentin Compson, de *The Sound and The Fury* (2014), e Darl Bundren, de *As I Lay Dying* (2010).

Palavras-chave: William Faulkner; narrador; voz e focalização; narrativa poética; fragmentação.

1. INTRODUÇÃO

William Faulkner é considerado um dos mais importantes e influentes escritores do século 20, uma das quatro bases de sustentação da literatura modernista, ao lado de James Joyce, Virginia Woolf e Marcel Proust. Enfeixando temas e figuras articuladas à conjuntura histórica, social, econômica e cultural da região sul dos EUA, representada imaginariamente pelo famoso condado de *Yoknapatawpha*, lugar fictício criado pelo autor, sua obra, cuja estrutura complexa reúne o jogo escorregadio dos tempos, a pluralidade de vozes e perspectivas, a representação de subjetividades desagregadas que

resultam em linguagens fragmentadas e densamente poéticas, a um passo do silêncio de si mesmas, não encontra par inigualável em toda a literatura norte-americana.

Nos anos de 1929 e 1930, em plena fulguração do ideário modernista, Faulkner publicou, respectivamente, *The Sound and The Fury* e *As I Lay Dying*, considerados pela crítica como dois de seus romances mais experimentais. Apesar da semelhança estrutural entre as duas obras, no que tange ao caráter fragmentário da utilização das técnicas do monólogo interior e fluxo de consciência (HUMPHREY, 1976), a carpintaria diegética de ambas ocorre de modos distintos.

The Sound and The Fury (2014) ampara-se na apresentação de quatro partes distintas e um apêndice, acrescentado depois pelo autor, na tentativa de explicar pontos obscuros da história. O romance narra o processo de desagregação moral e econômica de uma família do sul dos Estados Unidos, os Compson, cujo passado escravocrata se manifesta no presente, ainda que de maneira frágil, através da presença constante de empregados negros. A família é formada por Jason Lycurgus Compson, o pai; Caroline Bascomb, a mãe, e pelos quatro filhos: Quentin, o primogênito, Caddy, a única mulher entre os irmãos, Jason, o terceiro filho, e por último Benjy, o filho mais novo e deficiente mental.

O romance é estruturado nessas quatro partes, sendo que as três primeiras ocupam-se em focalizar a consciência de três irmãos, no caso Benjy, Quentin e Jason, nessa ordem, adotando, sobretudo nas duas primeiras partes, a técnica de fluxo de consciência. Faulkner emancipa cada um deles com uma sintaxe e discurso próprios, no objetivo de representar a mente anamórfica e obsessiva dos três irmãos. Na quarta parte do romance, a narrativa não se sustenta pela utilização de fluxo de consciência, mas ocorre um deslocamento de focalização (GENETTE, 197-; REIS & LOPES, 1988; LEITE, 2006; CARVALHO, 2012), já que o narrador dessa parte é do tipo onisciente e focaliza o cotidiano de Dilsey, empregada negra da família, uma das figuras centrais da obra. Esta quarta parte do romance apresenta-se de maneira objetiva e na terceira pessoa do discurso.

As I Lay Dying (2010), romance polifônico publicado em outubro de 1930, é uma narrativa cuja estrutura sustenta-se na apresentação de 59 monólogos interiores, dispostos de maneira alternada, sendo antecipados pelo nome da personagem que empresta voz a eles. O romance narra a viagem dos Bundren, uma família de agricultores pobres do sul dos Estados Unidos, através dos espaços míticos do condado de *Yoknapatawpha*, com o objetivo de enterrar o corpo de Addie Bundren, a matriarca

da família, cujos restos mortais ela gostaria que fossem enterrados em Jefferson, sua cidade natal.

Além de Addie, a família é composta por Anse, o pai, e pelos cinco filhos: Cash, Darl, Jewel, Dewey Dell e Vardaman. A família empreende uma viagem de sessenta quilômetros em uma carroça, levando o caixão, no intuito de cumprir o último desejo da mãe. No entanto, uma série de adversidades se sobrepõe ao objetivo dos Bundren: a travessia de um rio com corredeiras, o incêndio em um celeiro, a perna quebrada de um dos filhos e, como não poderia deixar de ser na obra de Faulkner, o próprio corpo que se decompõe sob o sol impiedoso do *Deep South* enquanto a família cumpre sua promessa, o que atrai o olfato tanto de urubus quanto de curiosos, durante a viagem. Do jogral narrativo de *As I Lay Dying*, 19 monólogos interiores cabem a Darl, o segundo filho dos Bundren, o que ressalta a importância da voz deste narrador na constituição do romance.

A análise das aproximações e/ou afastamentos entre as duas obras, a partir de suas configurações semântico-estruturais nos permite observar que em ambas há a predominância de narradores de tipo autodiegético, ou seja, aquele que “[...] relata as suas próprias experiências como personagem central da história” (REIS & LOPES, 1988, p. 118), inseridos no léxico familiar e que, narrando de maneira alternada, estratificam o magma diegético das duas obras. Além disso, há na voz destes narradores a manifestação do discurso poético, por meio da alteração constante do ritmo proveniente da linguagem utilizada, da instauração de uma sintaxe particular, da constituição de um plasma altamente imagético, além da construção de metáforas e do deslocamento das palavras de seus sentidos habituais, elementos relacionados à poesia.

Aristóteles, na *Poética*, postula que a poesia não reside apenas no verso (2012, p. 19-20). Tzvetan Todorov (1980) em *Os gêneros do discurso*, e Octavio Paz (1982) em *O arco e a lira*, teorizaram a respeito da permeabilidade entre os gêneros de poesia e narrativa. Para o poeta e ensaísta mexicano, “[...] Enquanto o poema se apresenta como uma ordem fechada, a prosa tende a se manifestar como uma construção aberta e linear. Valéry comparou a prosa com a marcha e a poesia com a dança” (PAZ, 1982, p. 83-4). Paz ainda teoriza sobre as especificidades dos gêneros da prosa e poesia afirmando que: “[...] A figura geométrica que simboliza a prosa é a linha: reta, sinuosa, espiralada, ziguezagueante, mas sempre para diante e com uma meta precisa. Daí que os arquétipos da prosa sejam o discurso e a narrativa, a especulação e a história” (PAZ, 1982). Para Paz, o poema, ao contrário, estaria sedimentado sobre uma circularidade ininterrupta, como um pequeno cosmos rodopiante e fechado em si mesmo, um “[...] universo

autossuficiente no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria⁷² (PAZ, 1982, p. 83-4).

Ralph Freedman (1963), ao analisar a narrativa poética de Virginia Woolf, Andre Gide e Hermann Hesse em *The lyrical novel* postula que “[...] the lyrical novel shifts the reader’s attention from men and events to a formal design [é] It is a hybrid genre that uses the novel to approach the function of a poem⁷² (FREEDMAN, 1963, p. 1). As teorizações de Freedman são análogas ao pensamento de Jean-Yves Tadié (1978), para quem a narrativa poética define-se a partir de sua gênese estrutural. De acordo com o teórico francês,

[...] a narrativa poética conserva [...] procedimentos de narração [que] remetem ao poema: há nela um conflito constante entre a função referencial, com seu papel de evocação e de representação, e a função poética, que chama a atenção para a própria forma da mensagem. Se reconhecemos, com Jakobson, que a poesia começa nos paralelismos, encontraremos na narrativa poética um sistema de ecos, de retomadas, de contrastes que são o equivalente, em grande escala, das assonâncias, das aliteraões, das rimas: o que não implica, nem elimina, a busca de frases musicais; com efeito, os paralelismos semânticos, as confrontações entre unidades de sentido que podem ser paisagens ou personagens, têm tanta importância quanto as sonoridades, na escala mais reduzida do poema: as unidades de medida podem mudar, com a condição que se trate sempre de medir sequências⁷³ (TADIÉ, 1978, p. 3).

Além disso, para Bakhtin (1998), o gênero romance caracteriza-se pela permeabilidade e por estar em contínuo processo de formação, no qual “[...] elimina alguns gêneros, e integra outros à sua constituição particular⁷⁴ (BAKHTIN, 1998, p. 399). Sendo assim, julgamos que a poesia impõe a própria assimilação junto à estrutura e conteúdo do romance.

É importante salientar a possibilidade do poético nas obras utilizadas como *corpus* para este trabalho, e na obra de Faulkner como um todo. O escritor sulista, como muitos autores, iniciou sua carreira literária na poesia, por meio da publicação dos volumes de poemas *The Marble Faun* (1924) e posteriormente *A Green Bough* (1933). Outro elemento da narrativa poética em Faulkner reside no monólogo interior de Quentin, um dos narradores de *The Sound and The Fury*, cuja estrutura compõe-se lentamente em forma de versos, em um crescente processo de desagregação mental e

⁷² “[...] o romance poético desloca a atenção do leitor de homens e eventos para a forma [...] Trata-se de um gênero híbrido que usa o romance para aproximar-se da função de um poema⁷² (Tradução nossa).

⁷³ Todas as traduções de Jean-Yves Tadié foram gentilmente cedidas pela Profa. Dra. Ana Luiza Camarani, do Departamento de Letras Modernas da UNESP, *campus* de Araraquara.

sintática, à medida que se aproxima o momento do suicídio da personagem (GRANGEIRO, 2011, p. 120). Benjy, devido à sua deficiência mental, constrói a narração a partir da constante reiteração anafórica, em um tipo de linguagem placentária que pode ser relacionada à poesia, ainda que um tanto primitiva. Além disso, parte da fortuna crítica faulkneriana ressalta o caráter lírico-arcaico da voz narrativa do jovem agricultor Darl Bundren em *As I Lay Dying* (AZEVEDO, 2010, p. 16).

Em um de seus monólogos, no qual Darl narra, de maneira impressionista, o momento em que ele e o irmão Jewel buscam um carregamento de madeira na cidade um dia antes da morte da matriarca Addie, o discurso da personagem sustenta-se em percepções sinestésicas de tonalidades de cores que se liquefazem em meio à chuva, fragilizando também a própria sintaxe da narrativa:

Jewel, digo. Lá no céu o dia transcorre uniforme e *cinzento*, escondendo o sol com *fiapos cinzentos*. Sob a chuva as mulas provocam fumaça ao respirar, com *manchas ocre de barro*, a última se segurando à margem do caminho acima da vala. O carregamento de madeira, inclinado, apresenta *lampejos de um amarelo opaco*, ensopado e *pesado como chumbo*, inclinado em um ângulo exagerado na beira da vala por cima da roda quebrada; entre os raios partidos da roda e os tornozelos de Jewel *um riacho de amarela nem água nem terra rodopia, dobrando a estrada amarela nem terra nem água, morro abaixo se dissolvendo numa massa inquieta de cor verde-escura nem terra nem céu* ⁷⁴ (FAULKNER, 2010, p. 46, grifos nossos).

2. OBJETIVOS

Investigar de que modo os mecanismos de voz e focalização, ou seja, a perspectiva adotada pelo (s) narrador (es) para se contar a história e as projeções subjetivas das vozes destes no discurso configuram-se como componentes fundamentais para a construção da narrativa poética. Além disso, construir um paralelo semântico-estrutural entre os três narradores selecionados, determinando de que modo a ressonância de suas vozes e a utilização das técnicas de fluxo de consciência e monólogo interior operam na construção daquilo que nomearemos como uma *poética da fragmentação*, calcada na dissolução subjetiva destes narradores, em termos de narrativa.

⁷⁴ A tradução de Wladir Dupont para *As I Lay Dying* (L&PM, 2010), foi utilizada aqui para tornar imediatamente clara a possibilidade do poético na narrativa de Faulkner. Salientamos que, para fins de pesquisa e elaboração da dissertação, será utilizado o texto original, em cotejo com as traduções.

3. METODOLOGIA

Os estudos se pautarão pela leitura crítico-analítica de textos pertinentes ao tema do projeto. Além disso, prosseguiremos com a leitura e discussão do arcabouço teórico-crítico, no intuito de construirmos um suporte reflexivo-interpretativo, sobre o qual respaldaremos nossas análises, e por meio do qual atingiremos nosso objetivo geral e os objetivos específicos, estabelecendo um diálogo a partir de nossas reflexões com a (s) posição (ões) estratificada (s) pela crítica acerca dos narradores-*corpus* da pesquisa.

4. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A delimitação teórica utilizada para a análise das categorias narrativas será baseada nos estudos de Gérard Genette em *Discurso da Narrativa* (197-), e pelo *Dicionário de Teoria da Narrativa*, de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988). Além disso, considerando-se que o *corpus* consiste em narradores cujo modo de narrar realiza-se por meio de fluxo de consciência e monólogo interior, de importância fundamental para o desenvolvimento deste trabalho será *O Fluxo da Consciência*, de Robert Humphrey (1976), e *Foco Narrativo e Fluxo de Consciência: Questões de Teoria Literária*, de Alfredo Leme Coelho de Carvalho (2012).

O arcabouço teórico referente às teorias da narrativa poética se baseará em *Le Récit Poétique*, de Jean-Yves Tadié (1978); *O Arco e a Lira*, de Octavio Paz (1982); *Os Gêneros do Discurso*, de Tzvetan Todorov (1980); *The Lyrical Novel*, de Ralph Freedman (1963); *Linguística e Comunicação*, de Roman Jakobson (1973); *Estrutura da Linguagem Poética*, de Jean Cohen (1978); *A criação literária*, de Massaud Moisés (1997), entre outros.

A investigação do montante crítico de Faulkner será sustentada pela leitura de autores cujos textos sejam pertinentes ao tema de pesquisa, tais como Frederick Hoffman; Olga Vickery; Malcolm Cowley; Cleanth Brooks; Michael Millgate; Lawrance Thompson; Jean-Paul Sartre; Warren Beck; George Marion O'Donnell, entre outros. É importante ressaltar que, depois de investigada parte da fortuna crítica clássica de Faulkner durante o período de vigência da IC (iniciação científica), daremos destaque, nos estudos de Pós-Graduação, ao criticismo contemporâneo sobre o autor, em autores como Edmond Volpe, Andre Bleikasten, David Minter, Philip Weinstein, Hamblin & Peek, Daniel Singal, Carolyn Porter, Joseph Urgo, Carlos Azevedo, entre outros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico). p. 55-63.

AIKEN, C. The Novel as a Form. In: WARREN, R. P. **Faulkner: a collection of critical essays** (Org). New Jersey: A Spectrum Book, 1966. p. 46-52.

ALLDREDGE, B. Spatial Form in Faulkner's *I Lay Dying*. The Southern Literary Journal, Vol. 11, n. 1, 1978. p. 3-19.

ALVES, M. L. **Experience/Experimentation: Faulkner as a storyteller**. Porto Alegre, UFRGS, 2010. Dissertação de Mestrado em Literaturas Estrangeiras Modernas. 103 f.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. 12. Ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

AUERBACH, E. A meia marrom. In: _____. **Mimesis: a representação da literatura no cânone ocidental**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 471-498.

AZEVEDO, C. **Do Modernismo em William Faulkner: As I Lay Dying**. Disponível em: <ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4219.pdf> Acesso em: jun. 2014.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, M. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In _____. **Questões de literatura e de estética**. Trad. Aurora Bernardini. 4. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1998. p. 397-428.

BARROS, L. A. **Darl, o homem de gênio em Faulkner**. Londrina, UEL. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, 2014. 125 f.

BECK, W. William Faulkner's Style. In: _____. WARREN, R. P. **Faulkner: a collection of critical essays** (Org). New Jersey: A Spectrum Book, 1966. p. 53-65.

BRADBURY, M; MCFARLANE, J. O Nome a Natureza do Modernismo. In: **Modernismo: Guia Geral 1890-1930**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 13-42.

BRASIL, A. **Joyce e Faulkner: o romance da vanguarda**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

BROOKS, C. Man, Time and Eternity. In _____. **The Yoknapatawpha Country**. Estados Unidos: Louisiana Paper Back Edition, 1990. p. 325-348.

_____. Odyssey of the Bundrens. In _____. **The Yoknapatawpha Country**. Estados Unidos: Louisiana Paper Back Edition, 1990. p. 141-166.

CARVALHO, A. L. C. **Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

COHEN, J. **Estrutura da linguagem poética**. Tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1978.

CONNOR, W. V. Oê William Faulkner. In: **Modern American Novelists: An Introduction**. New York: The New American Books, 1968.

COWLEY, M. Introduction to the portable Faulkner. In: WARREN, R. P. (Org.). **Faulkner: A collection of critical essays**. New Jersey: A Spectrum Book, 1966. p. 34-45.

ECO, U. O signo da poesia e o signo da prosa. In: _____. **Sobre os espelhos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 232-249.

FAULKNER, W. **As I Lay Dying**: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism. New York/London: W.W. Norton and Company, 2010.

_____. **Enquanto Agonizo**. Trad. Wladir Dupont. Porto Alegre: L&PM, 2010.

_____. **O Som e a Fúria**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

_____. **The Sound and The Fury**: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism. New York/London: W.W. Norton and Company, 2014.

FREEDMAN, R. **The Lyrical Novel**: Studies in Herman Hesse, Andre Gide and Virginia Woolf. Princeton University Press, 1963. p. 1-18.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: desenvolvimento de um conceito crítico. São Paulo: **Revista USP**, número 53, 2002. p. 166-182.

GENETTE, G. **Discurso da Narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega Universidade, 197-.

GRANGEIRO, A. C. C. **Tempo e memória na obra de William Faulkner**. Goiânia, UFG, Faculdade de Letras, 2011. Tese de Doutorado em Estudos Literários. 240 f.

HAMBLIN, R. W; PEEK, CHARLES A. **A William Faulkner Encyclopedia**. Westport, US: Greenwood Press, 1999.

HATTENHAUER, D. **The Geometric Design of As I Lay Dying**. Colby Quarterly, Vol. 30, n.2, June, 1994. p. 146-153.

HOFFMAN, F. J. **William Faulkner**. Trad. Clorys Daly e Arnaldo Carneiro da Rocha. Rio de Janeiro: Lido, 1966.

HUMPHREY, R. **O fluxo da consciência**. Trad. Gert Meyer. São Paulo: Mc Graw Hill do Brasil, 1976.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1970. p. 118-162.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2006.

MARIANO, F. R. **Faulkner na França**. Campinas, Unicamp. Dissertação de Mestrado em Estudos da Linguagem, 2015. 147 f.

MILLGATE, M. **Faulkner**. London: Oliver and Boyd, 1961. p. 16-39.

_____. The Sound and The Fury. In: WARREN, R. P. (Org). Faulkner: **A Collection of Critical Essays**. New Jersey: A Spectrum Book, 1966. p. 94-108.

MOISÉS, M. A prosa poética. In _____. **A criação literária**. Prosa II. São Paulo: Cultrix, 1967. p. 19-68.

_____. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

OLIVEIRA, I. A. **Mitos e Arquétipos em O Som e a Fúria, de William Faulkner**: ensaios. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2015.

O'DONNELL, G. M. Faulkner's Mythology. In: WARREN, R. P. **Faulkner: a collection of critical essays** (Org). New Jersey: A Spectrum Book, 1966. p. 23-33.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 82-118.

PIRES, A. D. O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poesia em prosa. **Itinerários**, Araraquara, n. 24. p. 35-73, 2006.

PORTER, C. **William Faulkner: Lives and Legacies**. Cary, GB: Oxford University Press, USA, 2007.

POUILLON, J. Time and Destiny in Faulkner. In: WARREN, R. P. (Org.). **Faulkner: a collection of critical essays**. New Jersey: A Spectrum Book, 1966. p. 79-86.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto e Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 75-97.

SARTRE, J. P. On The Sound and The Fury: Time in the Work of Faulkner. In: WARREN, R. P. (Org). **Faulkner: A Collection of Critical Essays**. New Jersey: A Spectrum Book, 1966. p. 87-93.

SHEPPARD, R. A crise da linguagem. In: BRADBURY, M; MCFARLANE, J. **Modernismo: Guia Geral 1890-1930**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 263-274.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. 3. ed. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

STEIN, J. William Faulkner: a arte da ficção 12. In: **As entrevistas da Paris Review**. Vol. 1. Trad. Christian Schwartz e Sérgio Alcides. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

TADIÉ, J. Y-. **Le récit poétique**. Paris: PUF, 1978.

THOMPSON, L. Mirror Analogues in The Sound and The Fury. In: WARREN, R. P. **Faulkner: a collection of critical essays** (Org). New Jersey: A Spectrum Book, 1966. p. 109-126.

TODOROV, T. Em torno da poesia. In: _____. **Os gêneros do discurso**. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p. 95-125.

URGO, J. Faulkner and the Drama of Meaning: The Discovery of The Figurative in ãAs I Lay Dyingò. South Atlantic Review, vol. 53, No. 2, maio, 1988. p. 11-23.

VICKERY, O. W. **The Sound and The Fury**: A Study in Perspective. PMLA, Vol. 69, n. 5. Dez, 1954. Disponível em: <jstor.org>. Acesso em 25/11/2015.

O TRATAMENTO DA ESPIRITUALIDADE X RELIGIOSIDADE NOS ROMANCES SOCIAIS E INTIMISTAS DOS ANOS 30

ELISA DOMINGUES COELHO (D)

Prof.^a Dr.^a Juliana Santini (Or.)

Data prevista para a conclusão: maio de 2021

FCLAr/UNESP

1. Estágio atual da pesquisa: Introdução (tema e corpus)

No estudo da segunda geração do Modernismo, muito se tem falado sobre dualismos que teriam guiado a produção literária da década de 30, indo da tomada de posição ideológica entre a esquerda e a direita ao alinhamento a uma vertente da crítica literária estética ou ãideológicaò. Esses dois aspectos, que têm sido a base da fortuna crítica dessa geração do Modernismo, conduzem, na verdade, a um outro. Este, fundamental para compreender esse decênio como um todo, permite enxergá-los menos como atitudes esquemáticas e mais como decorrência de uma problemática decisiva dos anos de 1930: responder às grandes questões históricas da época.

Assim, podemos ver a vasta produção de 30 ã há muito olhada pela crítica por meio da já consolidada divisão entre romance social e psicológico ã como diversas atitudes em face desse mesmo dilema que se expande em 30: que resposta dar a esse momento de grande crise da humanidade.

A dinâmica entre o estético e o ideológico, categorização defendida por João Luiz Lafetá em **1930: a crítica e o modernismo**, mostra, na predileção do segundo ã e em um certo menosprezo do primeiro ã, uma primeira consequência dessa necessidade de ãrespostaò da nossa intelectualidade.

Postura crítica e literária que é compartilhada tanto pelos autores do romance social quanto do romance intimista, então conhecido como romance católico, já que aqui entra em funcionamento essa componente ideológica que definiu os rumos da prosa dessa década. E, assim como a polêmica entre as categorias do estético e do ideológico surge dessa defesa da importância central do ãproblema socialò, a ideologia dos diferentes grupos de intelectuais também entra em confronto. Mas, salvo algumas exceções, o movimento geral, tendo separado o social e o psicológico, foi de a literatura

responder diretamente ao social em detrimento da crise centrada no indivíduo, o que resultou nos numerosos romances ãsociaisò que dominaram os anos 30.

Dessa forma, vemos o panorama da década definido por essa explosão do romance social e a marginalização do romance psicológico, processo esse que a crítica depois confirmou e se constituiu em um dos principais pilares da questão motivadora desse projeto.

Diante desse quadro, nossa tentativa é, em um primeiro momento, situar e caracterizar as diferenças que marcam cada uma dessas tendências. É nessa direção que Lafetá examina a mudança da crítica de Alceu Amoroso Lima após sua conversão ao catolicismo:

Esses dados numéricos⁷⁵ têm uma importância relativa, na medida em que mostram, de forma muito clara, o pequeno lugar que a literatura ocupa no universo intelectual do ãcrítico do Modernismoò, no período imediatamente posterior à sua conversão. Porque trata-se, como é evidente, de uma consequência da posição de catolicismo militante. [...] (LAFETÁ, 1930: a crítica e o modernismo. PP. 59)

Esse é um exemplo importante para elucidar a predominância do juízo ideológico da associação da literatura intimista ao catolicismo, pois foi ela reforçada pelos próprios críticos ao assumirem uma postura militante ã postura essa que prevaleceu na produção literária dos anos 30.

Tendo essa questão esclarecida, torna-se essencial retirar a religião do âmbito ideológico e trazê-la para o literário. Sem a amarra da militância católica, poderemos olhar para a ficção e compreender como esse tema transita entre os romances intimistas⁷⁶ e sociais, por meio do estudo de romances das duas vertentes literárias citadas.

Torna-se, desse modo, indispensável rever o tratamento dado às mesmas, muitas vezes sem mérito propriamente literário. Isso porque o que está em jogo não é apenas uma certa hierarquização entre elas, mas também a categorização dos temas segundo esse dualismo entre o romance social e psicológico.

O primeiro passo para podermos analisar quais temáticas permeiam a ficção da década de 30 como um todo é olhá-las fora desse juízo ideológico e, a partir daí, avaliar a sua importância literária, sendo, portanto, o nosso ponto de partida para começar a

⁷⁵ Lafetá se refere aqui à amostragem que fizeram dos artigos das duas colunas literárias (ãVida Literáriaò de 1929 a 1941 e ãLetras Estrangeirasò em 1934 e 1935) de Alceu Amoroso Lima.

⁷⁶ Evitaremos aqui o uso de ãcatólicosò para não reafirmar essa ligação que tentamos desconstruir.

pensar a *espiritualidade* nessa ficção. Há, no entanto, uma primeira questão: como chamar nosso tema? Religião? Religiosidade? Espiritualidade? Flusser⁷⁷ define religiosidade, por exemplo, como ãa nossa capacidade para captar a dimensão sacra do mundo. Usaremos, assim, esse conceito para falar do que pressupõe o conhecimento sacro do mundo, permeado pela Instituição religiosa. Julgamos que, em contraponto, *espiritualidade* pudesse nos auxiliar nessa distinção entre esses elementos advindos da Religião ã enquanto crença institucionalizada ã e os dos ãtemas do espírito, ou seja, o sentimento verdadeiramente transcendental.

Cabe-nos, agora, justamente a tarefa de pensá-la no âmbito literário e, para isso, voltemos ao contexto literário de 30 e lembremos que ele se estruturou ã como disse Tristão de Ataíde ã em torno do ãproblema do homem. Essa é a chave para a compreensão dos grandes temas ãem jogo ã nessa ficção, ou seja: o ãprincípio ã de 30, aquele que nos leva a entender o lugar da espiritualidade na literatura. Ele pressupõe compreender a extensão de seu papel no conjunto da problemática humana no campo histórico, um fator que implica estudar o papel desse tema no conjunto da nossa formação social.

Para essa abordagem, escolhemos trabalhar com os romances **O Quinze**, de Rachel de Queiroz; **Menino de Engenho**, de José Lins do Rego; **Maria Luiza**, de Lúcia Miguel Pereira; **Sob o Olhar Malicioso dos Trópicos**, de Barreto Filho. Consideramos que, com esse *corpus*, é possível ter uma visão ampla do tema, uma vez que cada romance traz a temática da espiritualidade sob diferentes aspectos e contradições dentro da constituição multifacetada que os caracteriza.

2. Objetivos

1) Entender como a temática da espiritualidade x religiosidade está presente na construção das personagens, de suas relações e sua importância para o desenvolvimento dos romances do nosso *corpus*;

2) Problematizar de que modo as diferenças na construção do tema nos romances podem nos auxiliar na compreensão da relação entre a ãespiritualidade, a ãreligiosidade e a ficção de 1930;

3) Fazer uma análise comparativa do tratamento do tema nos romances sociais e intimistas.

⁷⁷ FLUSSER, Vilém. Da religiosidade.

3. Metodologia

Ao longo do desenvolvimento da pesquisa com os romances de 30, desenvolvemos nosso estudo a partir da leitura das obras. Em um primeiro momento i na Monografia i, trabalhando com os romances não-canônicos e, em um segundo momento i no Mestrado i, trazendo-os junto aos canônicos à luz da análise das personagens femininas, assumindo como princípio sempre partir da leitura das obras para posterior análise da bibliografia crítica.

Agora, para o Doutorado, pretendemos seguir com o mesmo método, trabalhando na análise das leituras feitas e de fichamentos produzidos; todavia, pretendemos ir além, sem abrir mão do método de análise que temos seguido. Tentaremos, dessa forma, desenvolver uma nova abordagem teórica para a relação entre a espiritualidade e a religiosidade e o romance de 30.

Para isso, a análise dos romances sociais e intimistas de nosso *corpus* será essencial e norteadora de nossa reflexão. Além dela, será necessária uma pesquisa bibliográfica, visto que este é um tema pouco presente na fortuna crítica de 1930 e, nos poucos estudos existentes, a temática está sempre relacionada ao grupo dos católicos.

Por isso, precisaremos buscar uma bibliografia para os seguintes eixos de análise:

- 1) Bibliografia sobre a religiosidade e a espiritualidade brasileiras, para entender a temática e a relação da espiritualidade com a religiosidade de modo a embasar nossa análise;
- 2) Bibliografia sobre a teoria e composição do romance, para nos auxiliar na análise do papel do tema na constituição das obras estudadas;
- 3) Bibliografia sobre a ficção modernista, para fazer entender o funcionamento da nossa temática nos romances em relação às mudanças na ficção operadas pelo Modernismo;
- 4) Bibliografia do tema em 1930, pois, para construirmos uma reflexão acerca da necessidade de revisão dessa temática, é essencial partirmos do (pouco) que já se tem.

4. Fundamentação Teórica

Sérgio Buarque de Holanda, em seu estudo sobre o homem cordial, de início, pode nos auxiliar a compreender como nossa relação com a espiritualidade se configurou na formação da ñbrasilidade. Assim é que, em **Raízes do Brasil**, ele afirma:

[...] No Brasil, ao contrário, foi justamente o nosso culto sem obrigações e sem rigor, intimista e familiar, a que se poderia chamar, com alguma impropriedade, ãdemocráticoò, um culto que dispensava no fiel todo esforço, toda diligência, toda tirania sobre si mesmo, o que corrompeu, pela base, o nosso sentimento religioso. [...] (HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. PP. 142)

Quer dizer: essa ãcordialidade religiosa⁷⁸ ã digamos assim ã em consonância com o questionamento do tema no âmbito dos anos de 1930, recoloca a temática da espiritualidade ao afastá-la do rigor da Instituição para torná-la um traço da nossa formação cultural e social. Se o nosso culto familiar se transformou em componente do nosso funcionamento social, não apenas os romances claramente da ãtemática do espírito⁷⁹ são relevantes para o estudo dessa temática.

Se for assim, para uma obra ser marcada por essa questão, ela não tem de, obrigatoriamente, trazer como tema central a crise espiritual, já que temos aqui traços da religiosidade⁷⁹ na sociedade, sem, obrigatoriamente, estar atrelado à espiritualidade, ao sentimento transcendente. Repensando, dessa forma, o tema da espiritualidade, podemos ver não mais como ãpertencente⁸⁰ ao grupo dos católicos, mas sim enquanto mais uma das projeções envolvidas no grande desafio de falar do ãproblema do ãhomem⁸¹.

No conjunto dessa nossa religiosidade, deparamo-nos agora com um aspecto que vai sintetizar toda a essa cordialidade religiosa: esse apego intimista, simbolizado, por exemplo, na relação com os santos. Assim, seja no culto nas Igrejas ou no cotidiano, essa relação será composta por esse sentimento quase familiar pelos ícones sacros e constituirá um ãhábito⁸² religioso que atravessa toda a nossa cultura popular. Esse elemento está presente e é central em dois romances: **O Quinze** e **Menino de Engenho**.

No primeiro, a história se inicia, justamente, com Mãe Nácia terminando sua prece para que a chuva viesse logo ã Depois de se benzer e de beijar duas vezes a medalhinha de S. José, Dona Inácia concluiu: ãDignai-vos ouvir nossas súplicas, ó castíssimo esposo da Virgem Maria, e alcançai o que rogamos. Amém. ã (QUEIROZ, Rachel. *O Quinze*. PP. 3). Essa apresentação da personagem através da relação com os santos é emblemática por inserir, na história e na religiosidade da avó de Conceição, o primeiro elemento que a constituirá como voz da tradição.

⁷⁸ Termo nosso utilizado apenas para nomear, aqui, essa relação que estamos trabalhando.

⁷⁹ Entendemos aqui a religiosidade na acepção de Flusser, em relação com os elementos sacros, ou seja, elementos do culto institucionalizado.

Já em **Menino de Engenho**, se há, aparentemente, o mesmo apego aos santos, a ãreligião do engenho se distancia em muito da religiosidade de Mãe Nácia ã ãNão havia capela no Santa Rosa como nos outros engenhos [...] E mesmo o meu avô não era um devoto. [...] Não ia às missas, não se confessava, mas em tudo que procurava fazer lá vinha um se Deus quiser ou tenho fé em Nossa Senhora. ã (REGO, José Lins de. *Menino de Engenho*. PP. 27). Como é descrita por Carlinhos, a religião do Engenho e de seu avô se mostra muito mais próxima a uma cultura popular, tendo em comum a incorporação da religiosidade mais nos costumes do que em um sentimento religioso mais consistente, como o é em **O Quinze**.

A essa religiosidade, Sérgio Buarque de Holanda chama de ãreligiosidade de superfície ã ãNosso velho catolicismo, tão característico, que permite tratar os santos com uma intimidade quase desrespeitosa e que deve parecer estranho às almas verdadeiramente religiosas, provém ainda dos mesmos motivos⁸⁰[...]ã (HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. PP. 140) ã, o que nos leva a enxergar a construção do tema em **Menino de Engenho** como muito característica da nossa ãcordialidade religiosa: o apego aos santos marcado apenas no discurso.

Ainda na questão da religiosidade de superfície, podemos pensar em **Maria Luiza**, que traz como personagem principal um exemplo diverso, agora de uma religiosidade aparentemente fervorosa, mas vazia de espiritualidade. Essa será a questão central do romance, uma crise moral que conduz a personagem ao encontro da verdadeira espiritualidade. Maria Luiza ã de início uma senhora corretíssima, seguidora da moral religiosa e que julgava o mundo ã e tinha sua paz ã a partir dela ã, trilha uma crise espiritual por conta de um adultério para, enfim, encontrar-se com os preceitos que dizia seguir: ã ãPela primeira vez, o realismo profundo da doutrina em que sempre crera ã da doutrina em que julgara crer ã lhe aparecia, forte e generoso. ã (PEREIRA, Lúcia Miguel. *Maria Luiza*. PP. 290).

Essa característica de nossa moral religiosa, da superficialidade resultar em uma moral intransigente e distante do significado dos ensinamentos e cultos religiosos, torna-se a base de romances que, como **Maria Luiza** e **Sob o Olhar Malicioso dos Trópicos**, abordam uma crise espiritual. Esse segundo, ainda, revela uma abordagem peculiar, uma vez que, diferente do romance de Lúcia Miguel Pereira, não traz a crise

⁸⁰ O autor fala aqui da ética emotiva que dita o convívio dos brasileiros.

diretamente atrelada à religião institucionalizada e sua moral, mas, antes, uma crise, em sua construção, permeada por metáforas e figuras místicas.

Nesse momento, acorridas em rápida desfilada diante de sua memória intensa, todas as imagens dela vinham renovar a dor, como uma teoria de sacerdotisas, que num rito místico evoluíssem em torno da chama sagrada, alimentado-o com o sopro, num desejo de eternizá-la. (FILHO, Barreto. *Sob o olhar malicioso dos trópicos*. PP. 13)

Assim sendo, a construção desse dilema e o trágico desfecho do suicídio da personagem principal apontam para a já discutida falência da moral religiosa e, mesmo que seja um romance muito diferente de **Maria Luiza** na elaboração da crise espiritual, esses elementos se mostram também como facetas dessa mesma problemática.

Referências

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1974.

_____. **1893-1945 i Correspondência 2. Cartas brasileiras 3. Holanda, Sérgio Buarque de. 1902-1982 i Correspondência 1**. Monteiro, Pedro Meira. São Paulo: Companhia das Letras: Instituto de Estudos Brasileiros: Edusp, 2012.

BOSI, Alfredo. **Machado de Assis: o enigma do olhar**. São Paulo: Ática, 1999.

BUENO, Luís. **Uma História do Romance de 30**. São Paulo: Campinas: Edusp; Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Direito à Literatura**. In *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz/Publifolha, 2000.

FILHO, BARRETO. **Sob o olhar malicioso dos trópicos**. Rio de Janeiro: Record, 1934.

FLUSSER, Vilém. **Da religiosidade**. São Paulo: Escrituras, 2002.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963.

LAFETÁ, João Luiz Machado. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

MARCHINI, Marigê Quirino. **Hierofanias: o religioso na lírica feminina**. São Paulo: iEditora, 2003.

PEREIRA, Baptista. **Formação Espiritual do Brasil**. São Paulo: Livraria Acadêmica Saraiva & Cia. ã Editores L. do Ouvidor, 5-B, 1930.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Maria Luiza**. Rio de Janeiro: Schimidt, 1933.

POMPERMAYER, Malori J. **Érico Veríssimo e o problema de Deus**. São Paulo: Edições Loyola, 1968.

QUEIROZ, Rachel. **O Quinze**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

REGO, José Lins. **Menino de Engenho**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

SADEK, Maria Teresa Aina. **Machiavel, machiavéis: a tragédia octaviana**. São Paulo: Símbolo, 1978.

**COM MUITO *BLUE* NOS TONS E TANTO ESTÁCIO NOS PÉS:
(I)MOBILIDADE, ESPAÇO E SAMBA EM PAULO LINS.**

GABRIEL CAPELOSSI FERRONE (M)
Prof^a. Dra. Juliana Santini (Or.)
Data prevista para conclusão: maio de 2019
FCLAr/ UNESP

1. INTRODUÇÃO

Paulo Lins, negro, nasceu e morou em Cidade de Deus, formou-se em uma universidade pública e escreveu seu primeiro romance, *Cidade de Deus* (2002), a partir de uma pesquisa antropológica da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) sobre sua própria favela, que pode ser lido como uma ficcionalização de fatos reais (SCHOLLHAMMER, 2013), haja vista sua história pessoal.

Cidade de Deus (2002) é um livro que possibilita diversas leituras e que resultou, segundo a BBC americana, num dos melhores filmes mundiais do século XXI. Com isso, inúmeros trabalhos vinculados à história e crítica da narrativa e a outras áreas das ciências humanas propuseram e realizaram pesquisas e apontamentos acerca das duas produções⁸¹. Este projeto de pesquisa, entretanto, pretende se inserir em um espaço ainda em branco na fortuna crítica sobre o autor, tomando como *corpus* o segundo romance de Paulo Lins, *Desde que o samba é samba* (2012).

O primeiro livro de Lins, *Cidade de Deus* (2002), vem de uma genealogia da violência representada em moldes literários, que rompeu com características marginais anteriores ao propor uma nova relação da violência com a sociedade: a dialética da malandragem de Candido (1978) metamorfoseia-se na dialética da marginalidade de Rocha (2004). *Desde que o samba é samba* (2012), entretanto, retrata a vida social no bairro Estácio de Sá em meados de 1920, em um momento histórico recente pós-abolição em que uma reorganização espacial foi imposta aos moradores do Rio de Janeiro, forçando, principalmente, negros e mestiços a se estabelecerem em morros e bairros à margem do centro da cidade. Por isso, é possível lê-lo como uma continuação de *Cidade de Deus* (2002) que propõe uma espécie de antecipação da história.

⁸¹ A esse respeito, consultar Melo (2004) sobre as narrativas fílmica e romanesca, Matte (2015) sobre perversidade, fábula e utopia e Schollhammer (2013) sobre violência e realismo.

Enquanto no primeiro romance de Lins a narrativa é dividida em três partes – História de Cabeleira, História de Bené e História de Zé Pequeno – e sempre incitada pela vingança e pelo ambiente bélico, em *Desde que o samba é samba* (2012) o triângulo amoroso entre uma prostituta, Valdirene, um cafetão, Brancura, e um malandro, Sodré, toma para si o papel de protagonista da narrativa. É, entretanto, nos acontecimentos de plano de fundo dessa história que este projeto busca seu recorte temático: a prostituição, as relações de poder do submundo, os conflitos e a miséria, todos vertentes da violência, dividem espaço com elementos culturais típicos da favela do Brasil: o samba e a religião.

Importado do continente africano pelos escravos, o Candomblé fundiu-se com o Catolicismo e com o Kardecismo presentes no Brasil, resultando numa religião nascida de uniões e que, posteriormente, aproximou os participantes de um mesmo espaço para um mesmo fim: a Umbanda, além de seu caráter religioso, abarcava os primeiros passos do samba em seus terreiros. Paulo Lins subordina toda pretensão de fidelidade histórica à sua visão artística (DRUCKER, 2012, p. 244) ao lapidar, ao seu gosto, o nascimento do samba com figuras musicalmente consagradas, como Sylvio Fernandes, o Brancura, Alcebíades Barcellos, Bide, e a própria criação da primeira escola de samba, a Deixa Falar.

Além da cronologia, Paulo Lins diferencia seus dois romances com uma característica importante: a subordinação da violência. Enquanto em *Cidade de Deus* (2002) esse aspecto é dominante e regente das ações das personagens, em *Desde que o samba é samba* (2012) as diferenças microssociais – pertencentes aos moradores da favela – e macrossociais – que extrapolam os limites geográficos dos morros – são postas em segundo plano quando dividem espaço com o samba.

Paulo Lins constrói uma realidade em que o negro e o marginalizado não são vistos como sinônimos de selvageria e brutalidade, ele constrói sujeitos que são significados pelos elementos culturais pertencentes ao espaço de onde vêm. É exatamente nestes pontos que reside o fator *sine qua non* para a construção desta pesquisa: como a consolidação dos elementos culturais da favela – o samba e a Umbanda – constroem caminhos que possibilitam acesso a outros espaços que não o destinado aos marginalizados – a favela –, questionando a delimitação entre sujeito e espaço na narrativa.

Historicamente, os primeiros moradores a ocuparem os morros por não terem condições financeiras para a inserção em outras áreas da cidade foram os soldados

vindos da Guerra de Canudos: rebatizaram o Morro da Providência em Morro da Favella – termo que, mais tarde, tornou-se substantivo comum para classificar uma região marginal específica da cidade – e representam o início da invisibilidade territorial presente nos meios urbanos contemporâneos.

Certeau (2000) aponta que espaço é, de maneira geral, um lugar vivenciado pelos indivíduos que o ocupam. Logo, os morros alvos do processo de favelização – a partir dos soldados remanescentes de Canudos – adquirem uma nova perspectiva, uma vez que construções físicas e culturais são criadas a fim de representarem comunidades sócio-espacialmente excluídas e invisíveis. Neste âmbito, o sujeito torna-se um favelado não só porque reside em uma favela, mas porque a dinamiza, isto é, estabelece relações culturais, sociais, econômicas e políticas nela.

O remanejamento da população pobre e negra para as margens da cidade fez com que esse conjunto social se tornasse invisível para o processo de urbanização. A partir disso, como apontado em *Cidade de Deus* (2002), relações de poder e hierarquizações são instituídas nas favelas com ajuda da violência, uma vez que instituições legais não atuavam nestes lugares. Este processo fez com que uma imagem de miséria, violência e brutalidade prevalecesse sobre qualquer outra leitura acerca das favelas, intensificando o processo de segregação e invisibilidade destas regiões.

A hipótese de que parte este projeto é de que o samba e a Umbanda atuam, no romance *Desde que o samba é samba* (2012), na representação de um movimento social inverso ao apresentado em *Cidade de Deus* (2002). O pobre, o negro e o malandro têm a possibilidade de expandir seu trânsito espacial por intermédio do samba e da Umbanda que subordinam a violência. Há, no livro em questão, um retrato dos nascimentos destas expressões socioculturais e uma aceitação delas por parte das comunidades não marginais da cidade. Essa aceitação faz com que artistas do morro do Estácio tenham a possibilidade de frequentar espaços em que não eram aceitos, como o centro do Rio de Janeiro. Complementarmente, colocam-se em evidência, também, a dimensão e os limites dessa aceitação, uma vez que o samba e os sambistas são aceitos em espaços físicos que extrapolam os limites da favela, mas não conquistam os espaços das representações social e musical, já que suas composições são apresentadas por pessoas brancas, ricas e famosas não pertencentes à favela e nem ao morro.

2. OBJETIVOS

Objetivo geral:

Analisar como se dá a construção das diferentes espacialidades em *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins, problematizando de que maneira a história do samba e da Umbanda atuam – ou não – como elementos culturais responsáveis pelo trânsito ou pela imobilidade dos personagens na narrativa.

Objetivos específicos:

- Analisar a construção da espacialidade na narrativa de Paulo Lins, considerando de que modo se constrói a relação entre o trânsito e a imobilidade de personagens na narrativa;
- Compreender de que modo a ficcionalização da história do samba e da Umbanda atua na dimensão simbólica e cultural dos espaços representados no romance;
- Verificar como as gestões e consolidações culturais permitem, na narrativa, o acesso de moradores do Morro do Estácio a novos espaços da cidade e, de modo inverso, negam acesso – ou não – de outros sujeitos ao morro;
- Inserir o romance que compõe o *corpus* do trabalho no conjunto série literária brasileira que atua na representação da violência em contextos marginais, discutindo o lugar ocupado pela narrativa no quadro da ficção do autor, especialmente em relação à fortuna crítica de *Cidade de Deus*.

3. METODOLOGIA

Este estudo será pautado fundamentalmente na pesquisa bibliográfica e leitura crítica da narrativa *Desde que o samba é samba* (2012), de Paulo Lins, e será dividido em quatro etapas. A primeira compreenderá a leitura e fichamento de textos teóricos que discutem a espacialidade narrativa, considerando as noções de mobilidade e de fixidez e sua ocorrência na ficção brasileira contemporânea.

Em seguida, será realizado o trabalho de leitura e fichamento de textos sobre a violência na ficção brasileira contemporânea, especialmente no que diz respeito à produção narrativa das duas últimas décadas e ao modo como se dá, nesse conjunto, a representação de contextos urbanos marginais.

A terceira etapa consistirá em um levantamento bibliográfico sobre a história do Samba e da Umbanda no Brasil, respectivamente, tendo em vista a análise futura do *corpus* no que tange à ficcionalização desse processo na narrativa.

A próxima etapa será a análise crítica do romance de Paulo Lins, considerando de que forma o Samba e a Umbanda ampliam, restringem ou não afetam o acesso às espacialidades da cidade por parte dos personagens que os gestaram e desenvolveram.

Essa análise será redigida em texto que comporá a versão da dissertação a ser encaminhada para o Exame Geral de Qualificação. Após a realização do exame, as sugestões da banca serão discutidas com a orientadora e incorporadas ao texto final, que será apresentado para a defesa.

A pesquisa aqui será vinculada ao Grupo de Pesquisa Literatura e Tempo Presente, cadastrado no CNPq com sede UFSCAr, sob liderança da Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha, tendo como vice-líder a Profa. Dra. Juliana Santini. Desse modo, o projeto de pesquisa será inserido em um debate mais amplo, subsidiando as discussões dos grupos ao mesmo tempo em que se valerá do diálogo estabelecido entre seus membros.

4. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E ESTÁGIO ATUAL DA PESQUISA.

É importante ressaltar que os elementos sociais contidos no corpus deste projeto ã manifestações culturais, espacialidades construídas e comportamentos sociais, como, por exemplo, quais pessoas ocupam quais tipos de espaço ã serão os elementos propulsores para que ele se desenvolva. Para tanto, estudo se valerá, inicialmente, das proposições de Michel de Certeau, com suas diferenciações entre Espaço e Lugar, de Maurice Halbwachs, com sua teoria sobre a memória coletiva, e de Georg Wink, sobre a intencionalidade da construção de um espaço em determinada narrativa. Além disso, serão evocados os pensamentos de Norbert Elias, com os estabelecidos e os *outsiders*, e de Darcy Ribeiro, com sua ideia de estratificação social brasileira, a fim de observar a dimensão da interferência que o espaço pode tomar na valoração das manifestações culturais e sociais construídas ao longo do romance.

A pesquisa apresenta reflexões iniciais acerca de sua hipótese, já que o aluno se preocupou, até então, em compor os créditos obrigatórios exigidos pelo Programa de Pós-Graduação no qual é vinculado. No semestre de 2017, matriculou-se como aluno especial do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos, na disciplina ãLiteratura e classes populares no Brasilõ, ministrada pelo Prof. Dr. Julio Bastoni. Atualmente, está inscrito nas seguintes disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários: ãA recepção da

performance: representações modernas do mundo clássico, ministrada pelo Prof. Dr. Marco Aurélio Rodrigues, Literatura, história e memória: do testemunho à ficção, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Claudia Fernanda de Campos Mauro e Cinema Épico: Reflexões sobre Teatro e Cinema, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Renata Soares Junqueira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA M. A. de. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo: Ática, Série Bom Livro, 1991.

BOSI, A. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CANDIDO, A. **A dialética da malandragem**. (Caracterização das Memórias de um sargento de milícias). Manuel Antonio de Almeida. Memórias de um sargento de milícias. Edição crítica de Cecília Lara. São Paulo: Livros Técnicos e Científicos Editora, 1978.

_____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1985.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 5 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

DALCASTAGNÈ, R. e AZEVEDO, L. (Orgs.) **Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015.

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

DINIZ, J. **O recado do morro** – criação e recepção da música popular brasileira. In: OLINTO, H. K; SCHOLLHAMMER, K. E. (Orgs.). Literatura e cultura. Rio de Janeiro: Puc-Rio; São Paulo: Loyola, 2003. p.121-134.

DRUCKER, C. Resenha: **Desde que o samba é samba**. Revista Estação Literária (UEL). v. 10^a. Dezembro/2012. p. 242-246. Disponível em <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL10A-Res2.pdf>. Acesso em 16 ago. 2016.

FERRÉZ. **Capão Pecado**. São Paulo: Objetiva, 2005.

FONSECA, R. **Romance negro e outras histórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução por: Beatriz Sidou. 2^a ed. São Paulo: Centauro, 2003.

HOLLANDA, H. B. de. **Esses poetas**: uma antologia dos anos 90. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

_____. **Entrevista com Paulo Lins.** Homepage da autora. Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=712> . Acesso em: 10 fev. 2015.

LINS, P. **Cidade de Deus.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **Desde que o samba é samba.** Rio de Janeiro: Planeta, 2012.

MELO, M. B. M. de. **Cidade de Deus:** narrativa fílmica e romanesca. Dissertação (mestrado): Universidade Mackenzie. São Paulo, 2004.

MATTE, G. A. Cidade de Deus: perversidade, fábula, utopia. In: PIETRANI, A.; BASTOS, D.; OLIVEIRA NETO, G.; FARIA, M. L. G. (Orgs.). **V Encontro do Fórum de literatura brasileira contemporânea: ensaios e entrevistas.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015. p.177-214.

PAES, J. P. O pobre diabo no romance brasileiro. **Novos Estudos CEBRAP.** n. 20. Mar. 1988. pp. 38-53.

PELLEGRINI, T. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. In: _____. **Despropósitos.: estudos de ficção brasileira contemporânea.** São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008. p.177-206.

_____. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea (UnB).** n. 24, 2004. pp. 15-34.

PENNA, L. A. **A bala e a fala.** Cult. São Paulo. n. 6. jan. 1998. pp. 27-29.

PERLMAN, J. **O mito da marginalidade:** favelas e política no Rio de Janeiro. 3. ed. Trad. Waldivia Marchiori Portinho. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

RODRIGUES, S. **De Canudos para o Brasil:** a história da palavra favela. Sobre palavras. 2012. Disponível em: Acesso em: 10 fev. 2015.

ROCHA, João Cezar de Castro. **A guerra de relatos no Brasil contemporâneo.** Ou: A dialética da marginalidade. Revista Letras (UFSM). v. 28-29. Janeiro/dezembro 2004. p. 153-184. Disponível em: <http://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11909>. Acesso em: 10 fev. 2015.

SCHOLLHAMMER, K. E. A violência como desafio para a literatura brasileira contemporânea. In: _____. **Cena do crime:** violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p.39-103.

_____. **Ficção brasileira contemporânea.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SILVA, M. C. Crítica Sociológica. In: BONNICI, T. e ZOLIN, L. O. (Org.) **Teoria Literária:** abordagens históricas e tendências contemporâneas. EUEM, Maringá, 2009. P. 177-188.

The 21st Century's 100 greatest films. Disponível em:
<http://www.bbc.com/culture/story/20160819-the-21st-centurys-100-greatest-films>
Acesso em: 29 ago. 2016.

VIANNA, H. **O mistério do samba. Rio de Janeiro:** Zahar, 2012. 2ªed.

**O JOGO TEMPORAL EM OS MEUS SENTIMENTOS (2012), DE DULCE
MARIA CARDOSO**

GABRIELA CRISTINA BORBOREMA BOZZO (M - CNPq)
Prof.^a Dr.^a Maria Célia de Moraes Leonel (Or.)
Data prevista para a conclusão: 06/05/19
FCLAr/UNESP

1. Introdução: tema e *corpus*

Dulce Maria Cardoso é romancista e contista portuguesa. Nasceu em Portugal, mas migrou com a família para Luanda muito cedo. A família retornou a Portugal com a descolonização da Angola em 1975. No conto *Autobiografia* (2014, p. 155), assumindo o papel de narradora, explica como assassinou o lado não artístico, ou seja, quem era antes de se tornar escritora, em uma narrativa interessantíssima acerca do autodescobrimento. Publicou, desde 2001, quatro romances (*Campo de sangue*, 2001; *Os meus sentimentos*, 2005, resultado de uma bolsa de criação literária do Ministério da Cultura Português; *O chão dos pardais*, 2009; *O retorno*, 2011), duas antologias de contos (*Até nós*, 2008 e *Tudo são histórias de amor*, 2014) e dois volumes infanto-juvenis da série *A bíblia de Lôá* (2014). Além de publicações nominais, Dulce contribuiu para a antologia *Contos policiais* (2008) com *Desaparecida* (2008, p. 11) e para a antologia *Uma dor tão desigual* (2016).

inesperadamente/não devia ter saído de casa, não devia ter saído de casa, não devia ter saído de casa, durante algum tempo, segundos, horas, não sou capaz de mais nada [...] (CARDOSO, 2012, p. 9), assim inicia-se *Os meus sentimentos*, objeto de estudo do presente trabalho. O romance apresenta uma narrativa sensível e instigante centrada na narradora-protagonista, Violeta, uma mulher obesa que não se enquadra nos padrões comportamentais e estéticos esperados pela sociedade em que (não) está inserida. A temática do desajuste, ou seja, o sentimento de não-pertença que atravessa os personagens em todas as obras de Dulce Maria Cardoso, atinge seu ápice em Violeta. Para Alleid Ribeiro Machado (2014, p. 173), *Os meus sentimentos* é, antes de tudo, um livro de confidencialidades, a revelar-nos os sentimentos de Violeta, uma heroína às avessas.

Na narrativa, o leitor entra em contato com uma personagem que, embriagada, conta que sofreu um acidente automobilístico durante a madrugada, na rodovia, e encontra-se de ponta-cabeças presa pelo cinto de segurança no carro. Ela afirma narrar olhando pra uma gota de água que nunca desliza do parabrisas, dando a sensação ao leitor de que o tempo, para ela, parou: ños meus olhos fixos numa gota de água que não deslizaò (CARDOSO, 2012, p. 292). Nesse cenário, nós, os leitores, tendemos a acreditar que a personagem está assistindo (e contando-nos) o ñfilme da sua vidaò nesse momento entre a vida e a morte.

A começar pelo título intimista e fúnebre, ños meus sentimentosò, pode tanto referir-se aos sentimentos da personagens, expostos amargamente ao leitor em primeira pessoa, quanto referir-se ao cumprimento fúnebre que recebemos em velórios e enterros ao perder entes queridos. O título aparece como bordão em diferentes momentos da obra: como no relato do enterro de Celeste, mãe da personagem (CARDOSO, 2012, p. 96) e na suposta morte da narradora-personagem (CARDOSO, 2012, p. 359).

Após narrar o acidente, que toma o espaço do capítulo um, passagem para a qual volta constantemente até o final do romance ñ como se lembrasse o leitor que tudo não passa das memórias de uma bêbada acidentada ñ a personagem passa a narrar, reversamente, do capítulo dois ao seis, tudo o que fizera no dia do acidente. É a sucessão inversa de acontecimentos daquele dia: a perda do controle da direção, a parada na loja de conveniência e os risos dos adolescentes sobre sua aparência, a parada no posto para a caça dos caminhoneiros, o jantar com Dora (sua filha) e Ângelo (seu meio-irmão e também pai de sua filha), a venda da casa de seus pais no banco, a última visita à casa. Durante essa narrativa dos fatos, que na verdade, cronologicamente, se deram na ordem reversa, a narradora deixa escapar a história de sua vida, que parece ser a história que está, de fato, entalada em suas entranhas e que a faz encontrar a paz, no último capítulo, após contá-la.

A partir do sétimo capítulo até o décimo, após essa narrativa inversa dos fatos e da história da sua vida, em segundo ñ e mais aprofundado ñ plano, entramos em contato com uma narrativa, em ordem cronologicamente linear, do suposto resgate da protagonista e de como seria a vida de Dora e Ângelo sem ela por perto. Ela narra, também, seu velório, com bordões (*flashbacks*) do velório de Maria Celeste, sua mãe.

Quanto ao último capítulo da obra, o décimo primeiro, nossa leitura é de que a personagem não morreu, mas sim, encontrou a paz após ñcolocar para foraò suas angustiantes memórias, medos e incertezas. Violeta entende que não se enquadra

socialmente ã tanto pela aparência quanto pelo comportamento ã reflete sobre isso, mas nada faz quanto a tais fatos. Parece-nos, contudo, que, no final, quando ela esboça o encontro com a luz ã ãrolo pela luz / rolo pela luz, docemente, a estrada é estreita (CARDOSO, 2012, p. 367) ã, não se trata de sua morte, mas, sim, da morte de suas memórias e da sensação de leveza que contar suas angústias lhe trouxe. Essa leveza pode ser percebida pelo leitor no bordão ãcom ou sem convidados a minha vida, cada vida, merece uma festa (CARDOSO, 2012, p. 352), no penúltimo capítulo. Ademais, a personagem menciona sua posição no carro no nono capítulo, quando já havia narrado o suposto resgate, no sétimo capítulo: ã[...] parada nessa posição esquisita o tempo mostra-se como nunca o tinha imaginado, dentro dos meus ouvidos grilos, gri-gri gri-gri, os olhos cegos por uma gota de luz. (CARDOSO, 2012, p. 317).

Ademais, em *O chão dos pardais* (2014), publicado primeiramente em 2009, os personagens Sofia e Júlio encontram-se com Violeta no metrô, que, após ser notada pela jovem Sofia, afirma que seu *collant* dobrado é devido ao acidente de carro, ou seja, há intertextualidade com *Os meus sentimentos*:

Faltavam duas estações para o destino deles, quando uma mulher se sentou ao lado de Sofia, uma mulher muito gorda, com o cabelo molhado, apesar do dia bonito de fim de Verão. Cheirava a tabaco e a cerveja e carregava dois sacos. Sofia espreitou para os sacos [...] e viu várias amostras de ceras depilatórias. [...] Apesar do calor a mulher vestia *collants* e Sofia reparou que tinham uma malha caída. A mulher atenta ao olhar de Sofia disse, Foi por causa do acidente. (CARDOSO, 2014, p. 92).

A posição da personagem no carro após o acidente é retomada diversas vezes na narrativa, como citado. A construção de suas memórias que concernem o dia do acidente se dá num quebra-cabeças devido à ordem reversa em que as conta. A história que conta ãsem querer ã a de sua vida ã nos é apresentada acidentalmente, tanto porque só viemos a saber dela devido ao acidente que a personagem sofreu, quanto porque a sua vida é toda um acidente. São retratados, portanto, dois acidentes em *Os meus sentimentos*: o literal, na rodovia e o metafórico, que consiste na existência dessa personagem no mundo que a circunda. Os dois acidentes são retomados ao longo da narrativa: o acidente literal, a partir do momento presente da personagem (sua posição no carro) e o metafórico, o que nos conta acidentalmente sobre sua vida (sua existência como um todo).

Em *Os meus sentimentos*, o leitor entra em contato com uma narrativa altamente distinta quanto à estrutura. O romance, que definiu o estilo de escrita da autora, como afirma em entrevista,

[*Os meus sentimentos*] determinou o meu método criativo, que é o mais maluco. Porque o perdi. [...] Foi em 2004, para aí. Recebi um e-mail com um palhaço e cliquei no nariz. No dia seguinte tinha o computador todo preto. [...] eu, que ainda era casada na altura, disse ao meu marido: ou esqueço isto, esqueço a Violeta de vez, ou reescrevo de memória, enquanto está fresco. [...] E agora faço sempre isso: apago tudo. Já tentei não o fazer, mas não fica bem. É horrível, mas assim só fica o que me parece essencial. (CARDOSO, 2016).

não conta com paragrafação comum e traz bordões, frases soltas de parágrafos, repetidas ao longo do romance e que representam *flashbacks* da memória da narradora-protagonista.

Os bordões, dentre muitas possibilidades, representam, em geral, diferentes tipos de *flashbacks* que interrompem o fluxo de consciência da personagem enquanto narra suas memórias. Dentre as várias possibilidades de leitura dos bordões, destaquemos: (1) falas soltas (não explicadas) de outros personagens, de que Violeta se lembra enquanto os menciona; (2) lembranças de outras falas de personagens em outras situações de sua vida, das quais ela se lembra enquanto narra outra história; (3) referência à situação presente da personagem, no carro, de ponta-cabeças; (4) *chavões* nos quais os demais personagens – ou a própria Violeta – acreditam; (5) piadas a seu respeito e modo como a personagem se espelha no outro, ou seja, a maneira como imagina que a enxergam; (6) confissões de Violeta. Um bordão muito recorrente quando se trata de (2) é *“bêises, ma chérie, bêises”* (CARDOSO, 2012, p. 12), fala de sua mãe, Maria Celeste, que a assombra durante toda a vida. Concluímos, muitas vezes, no caso de (4), que o *chavão* referido no bordão refere-se à pessoa de que Violeta fala, como em *“o Ângelo está enganado, mais uma vez/o riso é o melhor que podemos oferecer aos outros/o desgraçado do Ângelo está enganado”* (CARDOSO, 2012, p. 19). Quanto às confissões, em (6), a mais repetida é *“não conheço o amor de ouvir falar”* (CARDOSO, 2012, p. 48). Esse último bordão, por exemplo, se repete, dentre muitas vezes, quase trezentas páginas mais tarde (CARDOSO, 2012, p. 346).

A linguagem, sem a pontuação sugerida pela gramática tradicional, associada, portanto, à linguagem oral, traz tanto a familiaridade com a intimidade escancarrada da personagem na obra, quanto a sensação de desconforto e vertigem de alguém aos

prantos. A ausência de pontos finais, exclamações, paragrafação etc nos dá a sensação de asfixia, vertigem, falta de ar, tornando o romance denso e pesado pela estrutura.

Podemos supor que a escolha de uma estrutura que nos traz tamanho desconforto está associada ao conteúdo por ela elaborado, que também nos desconforta, como se o romance pretendesse, a todo custo, chamar a atenção do leitor para seu conteúdo a partir da leitura desconfortante. Por fim, a escolha de uma estrutura que traz a sensação de desconforto torna-se mesmo àqueles que não forem tocados pelos temas para os quais a autora chama a atenção em *Os meus sentimentos* a leitura densa e pesada, como é a vida para Violeta. Ou seja, a estrutura do romance constitui o sentimento que atravessa não só Violeta, mas todos os personagens da obra de Dulce Maria Cardoso: o desajuste, o desconforto, a não-pertença ao mundo que os cerca. Naturalmente, a temática do desajuste não se restringe à autora portuguesa: é o dilema do herói romanesco moderno, como afirma Lukács em *Teoria do romance*, mencionado por Bourneuf e Ouellet (1976, p. 238), que afirmam: «o herói do romance não se confronta apenas com os seus demónios interiores; integra-se numa sociedade e, nela, entra em oposições violentas ou permanece marginalizado».

2. Objetivos

Constitui-se como objetivo do trabalho verificar como se compõe o jogo temporal no romance *Os meus sentimentos* e de que maneira ele constitui-se como ferramenta fundamental para a construção do tecido narrativo a partir das memórias da narradora, que o compõe enquanto vagueia por diferentes espaços e tempos. A análise detida do jogo temporal e sua função na composição das memórias poderá comprovar que tais aspectos relativos à temporalidade narrativa regem a montagem desse quebra-cabeça. Buscamos entender de que forma as estruturas narrativas utilizadas em relação ao tempo, como a anacronia, que diz respeito à duração temporal e é definida por Genette (1986, p. 34) como «diferentes formas de discordância entre a ordem da história e a da narrativa», contribuem para a tentativa de reprodução das memórias que constitui o romance.

Para o desenvolvimento desse objetivo, trataremos de examinar o estilo de escrita de Dulce Maria Cardoso para podermos apreender as semelhanças e diferenças entre a obra selecionada como objeto da pesquisa e as demais produções. Por exemplo,

poderemos verificar se os recursos relativos à mobilidade temporal e à memória são significativos só nesse romance ou constituem parte do estilo da escritora portuguesa.

3. Metodologia

O trabalho desenvolver-se-á tendo como ponto de partida uma visão geral da produção da escritora com base nos estudos críticos sobre ela e em nosso próprio exame, o que poderá impedir ou diminuir a assunção acrítica das posições dos especialistas, tendo-se também uma compreensão do espaço que a autora ocupa na literatura portuguesa contemporânea e das principais características de sua obra. Faz parte dessa dimensão da pesquisa o estudo da narrativa na contemporaneidade, de suas inovações, em especial, no que se refere ao tempo, tendo em vista a relação dessa categoria com outras essenciais como a narração (o narrador, a instância narrativa), a história (sucessão de acontecimentos), as personagens, o tempo e o espaço. De posse desse conhecimento, passa-se ao objeto particular, *corpus* da pesquisa que é o romance *Os meus sentimentos* a ser meticulosamente analisado em todas as suas categorias narrativas tendo o tempo como fulcro.

Apesar de o foco do estudo proposto ser o romance *Os meus sentimentos*, as demais publicações da autora serão sempre levadas em consideração, bem como as adaptações para outras linguagens artísticas, tendo como referência o romance em questão.

4. Fundamentação teórica

O embasamento teórico comporta três direções: (1) estudos críticos sobre a escritora e a sua relação com a literatura portuguesa contemporânea; (2) estudos sobre o gênero romance, as modificações por ele sofridas e sua inclinação para a interioridade; (3) estudos as categorias narrativas, em especial sobre o tempo e sua relação com a memória.

Em (1), será lida a fortuna crítica da obra de Cardoso, como os textos *Dulce Maria Cardoso* (2014) e *Seres estranhos: personagens em desencontros em romances de Dulce Maria Cardoso* (2016), de Bruno de Barros; *Memórias reversas: uma leitura de Os meus sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso (2013), de Alleid Machado. Em (2), serão lidas, principalmente, as produções *O romance português contemporâneo (1950-2010)* (2012), de Miguel Real e *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português*

contemporâneo (1993), de Álvaro Cardoso Gomes. Em (3), as leituras propostas serão, principalmente, *Discurso da narrativa* (1986), de Gérard Genette; *A personagem do romance* (2014), de Antonio Candido; *O tempo e o romance* (1972), de Adam Abraham Mendilow; e *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo* (1987), de Maria Alzira Seixo.

Além dos textos relacionados, os textos elencados na nossa bibliografia serão lidos e utilizados para o estudo proposto. Naturalmente, no desenvolvimento da pesquisa, outros textos publicados ou selecionados serão incorporados às leituras.

Referências bibliográficas

AGOSTINHO, Santo. O homem e o tempo. In: _____. **Confissões. De magistro**: Do mestre. Tradução de Confissões de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Tradução de De magistro de Ângelo Ricci. 3.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p.207-231. (Os Pensadores).

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].

ARNAUT, Ana Paula. Estereótipos (Post)coloniais: **O retorno** (Dulce Maria Cardoso) e *Caderno de memórias coloniais* (Isabela Figueiredo). **Revista de Estudos Literários**. Coimbra: Universidade de Coimbra, v. 4. p. 99-122, 2014.

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

BARROS, Bruno Mazolini de. Dulce Maria Cardoso. In: MASINA, Léa; LANGER, Daniela; JACOBSEN, Rafaela Ban; ROSP, Rodrigo (Org). **Por que ler os contemporâneos?** Porto Alegre: Dublinense, 2014. p. 62-63.

BARROS, Bruno Mazolini. Seres estranhos: personagens em desencontros em romances de Dulce Maria Cardoso. In: CARDOSO, José Arlei; GAI, Eunice Piazza; LINDEMANN, Cristiane; PELOSI, Ana Cristina; SÖHNLE JR, Ernesto (Org.). **Literatura, linguagem e mídia**. Águas de São Pedro: Livronovo, 2016, p. 192-198.

BASTOS, Ligia Maria Thomaz. A escrita feminina em *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso. **Anais do V Colóquio mulheres em letras**. Belo Horizonte: UFMG, 2013. p. 357-363.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. **Magia, técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197-221.

BOM, Gustavo. Dulce Maria Cardoso: não que me fez pensar no que estamos aqui a fazer foi o olhar de um cão. Entrevista. **Diário de Notícias**. 17 ago 2016. Disponível em: <<http://www.dn.pt/portugal/entrevista/interior/dulce-maria-cardoso-o-que-me-fez-pensar-no-que-andamos-aqui-a-fazer-foi-o-olhar-de-um-cao-5342457.html>>. Acesso em: 20 ago 2016.

BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Editora Arcádia, 1980.

BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, A. (Org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.19-32.

BRIDI, Marlise. Nova voz da ficção portuguesa: Dulce Maria Cardoso. **Légua & Meia**: revista de literatura e diversidade cultural. Feira de Santana: UEFS, v. 4, nº3, p. 261-265, 2005.

CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida. ROSENFELD, Anatol. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1976.

CARDOSO, Dulce Maria. **A bíblia de Lôá**: Lôá e a véspera do primeiro dia. Lisboa: Tinta da China Portugal, 2014.

_____. **A bíblia de Lôá**: Lôá perdida no paraíso. Lisboa: Tinta da China Portugal, 2014.

_____. **Até nós**. Serzedo: Asa Portugal, 2008.

_____. **Campo de sangue**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **O chão dos pardais**. Lisboa: Tinta da China Portugal, 2014.

_____. **O retorno**. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2013.

_____. **Os meus sentimentos**. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2012.

_____. **Tudo são histórias de amor**. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2017.

CARDOSO, Dulce; CRUZ, Mafalda Ivo; GOMES, Ricardo Miguel; MAE, Valter Hugo; TAVARES, Gonçalo M.; VIEGAS, Francisco José; ZINK; Rui. **Contos policiais**. Porto: Porto Ed., 2008.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. Mutantes e provisórios: os narradores na ficção portuguesa contemporânea. In: GOBBI, Márcia Valéria Zamboni; LEONEL, Maria Célia; TELAROLLI, Sylvia. (Org.). **Narrativa e representação**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007. p. 203-225.

FREITAS, Maria Teresa de. **Literatura e história**: o romance revolucionário de André Malraux. São Paulo: Atual, 1986.

GAMA, Angela Patrícia Felipe; GONÇALVES NETO, Nefatalin. Liquidez, reconfigurações e pluralidades: a representação identitária da sociedade portuguesa em *Chão dos pardais*, de Dulce Maria Cardoso. **Anais do XIII Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC)**. Campina Grande, 2012. p. 1-7.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1986.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. Experiência de memória na literatura portuguesa contemporânea: uma reflexão sobre *O Retorno*, de Dulce Maria Cardoso. In: ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz; GONÇALVES NETO, Nefatalin. (Org.). **Na justeza da forma, a sutileza do conteúdo**: homenagem à Lílían Loondo. São Paulo: Todas as Musas, 2015, v. 1, p. 147-155.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante**: ensaio sobre o romance português contemporâneo. São Paulo: EDUSP, 1993.

GONÇALVES NETO, Nefatalin. Retratos da descolonização: *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso. **Diálogos**, Garanhuns, Universidade de Pernambuco, p. 2126-2137, 2015.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1970.

LEONEL, Maria Célia. Os sujeitos que falam: escritor, autor, autor-implícito, narrador. In: _____. **Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra**. São Paulo: Editora UNESP, 2000. p. 67-75.

LESSA, Carina Ferreira. As coisas que morrem não se devem tocar: uma leitura de *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso. **Mulheres e Literatura**. Rio de Janeiro, UFRJ, 2015, v. 14, p. 1-9.

LOPES, Ana Cristina M.; REIS, Carlos. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.

MACHADO, Alleid Ribeiro. As cicatrizes de Violeta, uma heroína às avessas. **Revista Escritoras Ibéricas (REI)**. Madrid, UNED, v. 2, p.171-186, 2014.

_____. Adeus Luanda: um breve olhar sobre *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso. **Nau literária**. Porto Alegre: UFRGS, 2014. p. 26-41.

_____. Memórias reversas. Uma leitura de *Os Meus Sentimentos*, de Dulce Maria Cardoso. **Anais do XIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC)**. Campina Grande, p. 1-5, 2013.

MARQUES, Carlos Vaz. **As palavras não se afogam ao atravessar o Atlântico**. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2015.

MARQUES, Vanda. Dulce Maria Cardoso. Entrevista. **Jornal i**. 17 mar 2014. Disponível em: <<http://ionline.sapo.pt/383051>>. Acesso em: 7 de agosto de 2016.

MENDILOW, Adam Abraham. **O tempo e o romance**. Tradução de Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.

REAL, Miguel. **O romance português contemporâneo (1950-2010)**. Alfragide: Caminho, 2012.

RICOUER, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ROCHA, Renata Acácio. **Tempo e memória em Grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa**. 2013. 162f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) i Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2013.

RUNHO, Rosiane Cristina. **A memória e o olhar em contos de Primeiras histórias**. 2001. 205f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) i Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2001.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto Editora, 2010.

SEIXO, Maria Alzira. **Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Editora 34, 2005.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Tradução de Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Almedina, 1983.

TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura: textos dos formalistas russos**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

VALADARES, Lília Maria Caiado Batista. *O retorno: uma viagem de formação e refundação de identidade*. **Forma Breve**. Aveiro: Universidade de Aveiro, p. 91-100, 2011.

ZÉRAFFA, Michel. **Pessoa e personagem: o romanescos nos anos de 1920 aos anos de 1950**. Tradução de Luiz João Gaia e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

HUXLEY, BRADBURY, BURGESS E BRANDÃO: A RELAÇÃO ESTADO-ARTE COMO ASPECTO TEMÁTICO DO ROMANCE DISTÓPICO

GABRIELA BRUSCHINI GRAECCA (D - Capes)

Prof^a Dr^a Rejane Cristina Rocha (Or.)

Data prevista para conclusão: maio de 2021

FCLAr/UNESP

1. Introdução

Este projeto tem como principal proposta o estudo do romance distópico enquanto subgênero literário, cujas raízes remontam à ficção científica e especulativa, mas que, na contemporaneidade, tem se desvinculado do compromisso de representar uma narrativa pautada em ambientações de tecnologia e inovação científica, e tem criado suas próprias especificidades. Embora a literatura de distopia seja amplamente debatida (e suas convenções estabelecidas) no campo da crítica literária de língua inglesa, há uma ausência de estudos especificamente relacionados a este tipo de narrativa no Brasil. Em uma consulta ao Banco de Teses e Dissertações da CAPES, nota-se a existência de estudos que se detêm em distópicos específicos, principalmente *1984*, de George Orwell, e *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, romances já considerados clássicos deste campo da literatura, ou, como preferimos nos referir, romances distópicos paradigmáticos, haja vista a influência destas obras no estabelecimento de certos traços comuns às distopias, e que seriam trazidos e/ou reinterpretados pelas distopias por vir. Ainda assim, pensar sobre o que significa um discurso e uma produção literária de distopia ainda representa um aspecto que não foi abordado por teses e dissertações prévias, motivo pelo qual esta pesquisa de doutorado pretende apresentar sua primeira contribuição.

Além disso, a ausência desta discussão faz com que permaneça velada outra questão fundamental, no que concerne à qual seria a razão de a literatura brasileira não apresentar distopias literárias expressivas, além do romance de Ignácio de Loyola Brandão, *Não verás país nenhum*. Em outras palavras, também se considera como motivação desta pesquisa indagar-se o que favoreceria a existência de uma ficção científica e tradição literária distópica em contextos anglófonos, e por qual motivo não reverbera em contexto nacional para motivar este tipo de produção literária.

Por ser um estudo muito abrangente, e que precisará ter continuidade em pesquisas futuras para que se torne possível compreender cada vez mais o contexto das distopias, iremos nos deter em abordar um dos traços comuns às obras escolhidas, e que julgamos complexo e atual. Em outras palavras, nosso foco recai sobre o fato de que as distopias costumam descrever relações complexas envolvendo a tríade instituição dominante (ou Estado), arte e protagonista. Por ser constante, não apenas nas obras selecionadas, mas também em tantas outras, acreditamos que a discussão em torno das relações entre Estado, arte e resistência já tenha se tornado um traço comum aos romances distópicos, isto é, estas relações corresponderiam a um modo de fazer provocar no leitor uma reflexão sobre o estatuto da arte na democracia, nos estados de exceção e na contemporaneidade em geral.

Para tanto, adotamos o seguinte percurso: selecionamos uma obra considerada por nós um romance distópico paradigmático, *Admirável Mundo Novo*, para que possamos observar como (e se) é feita esta discussão nas formas embrionárias deste subgênero. Em seguida, três obras contemporâneas foram escolhidas para estabelecer esta comparação entre elas e a paradigmática, sendo duas delas também em língua inglesa: *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, e *Laranja Mecânica*, de Anthony Burgess. Após o estabelecimento de conclusões a respeito da literatura distópica em língua inglesa, e da fortuna crítica referente a ela, já de bastante tradição no contexto anglófono, será possível começar a pensar com maior propriedade sobre o contexto brasileiro. Portanto, será dedicado um capítulo à obra de Ignácio de Loyola Brandão, *Não verás país nenhum*, considerado por nós também um romance distópico, e, além de abordar as especificidades do subgênero no Brasil, também poderemos observar como o aspecto escolhido, de analisar o estatuto da arte nas sociedades distópicas, é abordado, isto é, se guarda semelhanças com as obras anteriores, ou até mesmo se chega a ser levado em consideração por Brandão com a mesma preocupação de seus precedentes. Além da escolha da obra ter sido direcionada para este intuito, o período que as compreende também nos fornecerá um parâmetro adequado para compreender cinco décadas de transformação da distopia, sendo a primeira obra publicada em 1932 e a última, 1981.

Até o presente momento, demos início à análise das duas primeiras obras selecionadas, *Admirável Mundo Novo* e *Fahrenheit 451*. Uma de nossas primeiras conclusões, que já modificaram nosso modo de ver estes romances, foi o quanto estas duas obras são muito próximas no modo como abordam o questionamento da função

social da arte nas distopias, e o quanto a obra de Huxley já trazia este aspecto com tanta complexidade como a de Bradbury. Uma das hipóteses era a de que *Admirável Mundo Novo*, como romance paradigmático, se referiria à literatura e de outras formas de arte como um entre tantos elementos que passou a ser objeto de controle e exclusão da sociedade, mas que ainda não entraria em discussão a questão sobre ela carregar um potencial de resistência, como já ocorre em *Fahrenheit 451*, cujo enredo, dito de modo simplificado, trata da jornada do personagem Guy Montag da alienação ao conhecimento por intermédio da literatura.

Porém, na distopia de Huxley, o selvagem John⁸², neste sentido, acaba ganhando uma dimensão maior em nossa análise do que o próprio protagonista, Bernard Marx. Seu vasto conhecimento de Shakespeare acaba lhe dando uma perspectiva que o faz desejar sobreviver aos dois universos distintos que vem a conhecer, já que não se encaixa em nenhum deles. Sua mãe, Linda, era uma Beta que foi expulsa do convívio na sociedade de Londres. Ela não deixa de ter sido gerada pelo Centro de Condicionamento, e, assim, não é capaz de desenvolver nenhum raciocínio próprio. Por sua vez, John é um personagem híbrido, pois ele é filho de uma Beta (que, teoricamente, não pode gerar filhos) e, por ter nascido da relação sexual, não sofreu condicionamento. Isto faz com que ele seja nem totalmente selvagem, nem totalmente ñcivilizadoò, e é recebido com estranhamento e violência de ambos os lados. Ter tido contato com Shakespeare enquanto habitava Malpaís faz com que John trate sua diferença como um modo de adquirir consciência de ser indivíduo, assim como Guy Montag, em *Fahrenheit 451*, percebe que suas próprias agitações internas e sentimentos não poderiam ser exteriorizados pelas convenções sociais estabelecidas, as quais diziam que os livros eram objetos inerentemente perniciosos e que precisavam ser queimados.

No entanto, *Admirável Mundo Novo* nos faz tomar conhecimento que a John foi dado acesso aos livros, mas não à interpretação, pois sua mãe e os anciãos de Malpaís não sabiam lhe explicar nenhuma de suas perguntas ou somente repetiam ditos ritualísticos. Isto faz com que John construa pensamentos equivocados sobre, por exemplo, *A Tempestade*, pois repete a si mesmo expressões que, na obra de Shakespeare, viriam da posição do colonizador, em relação a qual John representa o

⁸² Selvagens, em *Admirável Mundo Novo*, são todos aqueles que eram nascidos da relação sexual, algo considerado ultrapassado e ridicularizado na sociedade distópica retratada. Nela, os indivíduos nascem a partir de um processo de multiplicação celular, que gera milhares de indivíduos padronizados para assegurar a estabilidade social, condicionados de modo que são classificados de Alfa (os que são feitos para lidar com atividades intelectuais) aos os Ípsilon (direcionado para trabalhos braçais e repetitivos).

extremo oposto. Outro caso é seu repúdio a Lenina Crowe, personagem pela qual John se apaixona, mas passa a destratar porque o que ela espera da relação dos dois não é igual ao que ele leu em *Romeu e Julieta*, nem em *Tróilo e Créssida* (HUXLEY, 2001, p.183-186). Ele parece ter uma forte tendência a descontextualizar o que lê, olhando para as peças de Shakespeare como algo a ser imitado na vida real e tomando para si um tom trágico de uma vida solene que não lhe pertence. Assim, ao mesmo tempo em que é sua forma de resistência, ele não consegue se livrar das instituições dominantes nem romper com elas, pois enxerga a literatura como identificação e reprodução absolutas.

Por sua vez, *Fahrenheit 451* dá um passo a mais nesta discussão. Guy Montag, ao tomar consciência de sua própria individualidade através da literatura, mostra não estar concentrado na reprodução dos enredos das obras. Junto ao personagem Fabian, ambos são tomados de um sentimento de desilusão e oposição total ao sistema e às ferramentas das quais este se vale para manipular totalmente a mentalidade das pessoas, induzindo-as a pensar que são felizes o tempo todo. Porém, não conseguem arquitetar um plano de resistência antes de serem descobertos. Quando Montag foge e encontra os ñhomens-livro, ele se depara com este grupo de pessoas que dedica dias a fio à memorização total de obras literárias e filosóficas do início ao fim, para que, em um momento futuro, pudessem se reinserir na sociedade e fazer com que as pessoas conhecessem os livros novamente.

Uma leitura rápida deste momento faz soar com que o desfecho da obra de Bradbury se dê com um teor utópico, no qual os livros possuiriam um potencial messiânico de salvação da sociedade. Contudo, pela presente análise, verificou-se que isto não ocorre por uma série de fatores. Primeiramente, o grupo dos homens-livro demonstra consciência de que o passado, no qual as pessoas tinham acesso aos livros, não era idílico e não impediu as pessoas de chegarem no estado atual. Em segundo lugar, eles não se consideram aqueles que vão conseguir fazer com que este plano se concretize, isto é, não se veem como um movimento vanguardista, e que pode ser que venham diversas gerações para que isto se concretiza ã inclusive, pode existir uma que fará com que toda a situação distópica retorne.

Por fim, e a mais importante metáfora que caracteriza este grupo, eles destacam a necessidade de que, antes de falar sobre a literatura para as pessoas, eles precisam mostrar-lhes espelhos (BRADBURY, 2012, p. 200). Desta maneira, torna-se claro que os livros não são encarados como se houvesse uma magia intrínseca a eles, como se, por si só, a literatura fosse capaz de mudar o estado vigente de uma sociedade. De nada ela

adianta sem que sejam trazidos os espelhos, ou seja, o reflexo de si mesmo e, mais do que isso, de tudo o que está ao redor – da contextualização que John, de *Admirável Mundo Novo*, não possui e lhe traz sua ruína ao ficar preso em um universo que não existe, no lugar de repropor sua concepção de realidade. Montag, de *Fahrenheit 451*, consegue alcançar esta compreensão no final da obra pelo seu contato com os homens-livro, mas fica evidenciado no diálogo entre eles o quanto esta tarefa ainda precisaria ser extensivamente desenvolvida, de modo que ambas as obras de Huxley e Brandão terminam com as instituições dominantes e o Estado tão intransponíveis quanto no início delas.

Em síntese, a análise feita até o presente momento nos permitiu confirmar que os dois romances distópicos trazem a complexidade tanto dos modos como o Estado decide abordar as manifestações artísticas em uma sociedade distópica – seja banindo-as completamente, seja deixando existir algumas formas manipuladas e vazias de conteúdo para que as pessoas pensem ter poder de escolha – como da maneira como os personagens se relacionam com a arte – principalmente, no caso das duas obras, com a literatura. Contudo, com relação a este último aspecto, pudemos, por um lado, confirmar que a inserção do conflito dos personagens não existe em função de dar à arte um teor utópico, pois em nenhum momento das obras ela representa salvação, mas, por outro lado, repensamos o modo como ela figuraria uma possível resistência nas distopias.

De igual forma, confirmamos que a resistência pela arte existe, pois, ao menos na esfera individual, os indivíduos John e Montag já são modificados por ela ao tomarem consciência de suas próprias subjetividades, isto é, uma revolução já está acontecendo em microescala. No entanto, as distopias parecem transmitir a mensagem de que a arte sozinha, não basta: ela precisa vir junto com a interpretação. O acesso à arte precisa vir acompanhado da leitura crítica daquilo que é lido, e, em sociedades caracterizadas pela alienação e pela censura, isto é trazido, em ambas as obras, como uma tarefa árdua e demorada. Pensamos que a próxima obra selecionada para dar continuidade à análise, *Laranja Mecânica*, também contribuirá para pensarmos nesta lacuna que existe entre o acesso e a resistência para que a transformação da sociedade possa existir, já que o amor do personagem Alex pela música clássica, a princípio, parece não ser o suficiente para fazê-lo realizar uma transgressão positiva do ambiente distópico em que vive.

2. Objetivos

Conforme previamente mencionado, o objetivo principal da pesquisa é abordar o romance distópico como um subgênero literário, questão ainda não tão explorada na crítica literária brasileira. Para desenvolver uma temática tão abrangente, foi estabelecida, como objetivo específico, a proposta de incluir um novo aspecto para ser considerado como parte das convenções formais e temáticas deste subgênero - a relação entre Estado, arte e resistência. Em outras palavras, o projeto baseia-se na intenção de analisar quais são o estatuto e a função social de manifestações artísticas (como música e literatura) representados na literatura distópica, ou seja, se são uma representação de um desejo utópico de quebrar o cenário futurista implacável ou uma estratégia de resistência, ou mesmo um papel diferente que não foi contemplado pela hipótese atual até agora.

Com estes objetivos em vista, será possível confirmar ou refutar a hipótese de que essas relações são trazidas de forma tão heterogênea e complexa, mas se fazem inevitavelmente presente, em trabalhos distópicos que merece ser proposta e defendida como uma convenção do subgênero que precisa ser considerada pelos trabalhos futuros de crítica literária a seu respeito.

3. Metodologia

Nossa metodologia de pesquisa possui natureza qualitativa, centrada na dinâmica entre literatura, relações sociais, políticas e contexto histórico. Assim, ela será feita por intermédio do método de análise crítica dos quatro textos literários selecionados, que vão de 1932 a 1981, a partir de referências de natureza exclusivamente bibliográfica.

4. Fundamentação teórica

Levantaremos as referências teóricas que envolvam, sobretudo, literatura contemporânea, literatura de distopia e contextualização sócio-histórica dos quatro romances. A maior parte delas é proveniente da crítica literária língua inglesa, pela mencionada ausência de abordagens da temática em âmbito nacional, principalmente dos autores reconhecidos por fazerem parte da tradição que estuda a literatura de distopia, como Baker (1990), Booker (1994a, 1994b), Moylan (2000) e Sisk (1997).

Para introduzir *Não verás país nenhum na discussão*, a única obra representante da literatura brasileira, traremos Luiz Costa Lima (1986), Roberto de Souza Causo

(2003) e Bráulio Tavares (1993), autores que possuem bibliografia a respeito de ficção especulativa, como a fantástica e a ficção científica, para que possamos começar a traçar as raízes de manifestações próximas do romance distópico e nos situarmos a respeito do seu lugar dentro de nossa tradição literária. Por pertencer à produção literária brasileira contemporânea e pertencente ao período do regime militar, consultaremos os trabalhos de Tânia Pellegrini (1987) e Regina Dalcastagnè (1996).

Referências bibliográficas

BAKER, R. S. **The Modern Dystopia: Huxley, H. G. Wells, and Eugene Zamiatin.** In: _____. *Brave New World: History, Science and Dystopia.* Boston: Twayne Publishers, 1990, p. 36-45

BOOKER, M. K. **Dystopian literature: a theory and research guide.** Westport: Greenwood, 1994a.

_____. **Dystopian impulse in modern literature: fiction as social criticism.** Westport: Greenwood, 1994b.

BRADBURY, R. **Fahrenheit 451.** Trad. Cid Knipel. São Paulo: Globo, 2012.

BRANDÃO, I. de L. **Não verás país nenhum.** São Paulo: Global, 1988.

BURGESS, A. **Laranja Mecânica.** Tradução de Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2012.

CAUSO, R de S. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875-1950.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

DALCASTAGNÈ, R. **O Espaço da Dor: o regime de 64 no romance brasileiro.** Brasília: Ed. UnB, 1996.

HUXLEY, A. **Admirável Mundo Novo.** Trad. Lino Vallandro e Vidal Serrano. São Paulo: Editora Globo, 2001.

LIMA, L. C. **Sociedade e discurso ficcional.** Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986.

MOYLAN, T. **Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia e Dystopia.** Colorado: Westview Press, 2000.

PELLEGRINI, T. **Gavetas Vazias: Uma abordagem da narrativa brasileira nos anos 70.** 1987. 252 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 1987.

SISK, D. W. **Transformations of Language in Modern Dystopias: contributions to the study of science fiction & fantasy.** Westport, CT: Greenwood, 1997.

TAVARES, B. **As origens da ficção científica no Brasil**. D. O. Leitura, n. 138, nov. 1993. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado S. A. IMESP

OS ELEMENTOS POÉTICOS E SURREALISTAS EM *L'ÉCUME DES JOURS* (1947), DE BORIS VIAN

GLENDIA VERÔNICA DANADIO (M - CNPq)

Profa. Dra. Andressa Cristina de Oliveira (Or.)

Data para a conclusão: maio de 2019

FCLAr/UNESP

1. Introdução

Este trabalho busca mostrar o caráter poético presente na obra *L'Écume des jours* (1947), de Boris Vian, assim como a herança surrealista e a palavra herança é utilizada aqui pois a produção literária do autor é posterior à década de 1920, auge do movimento surrealista e os quais, interconectados, configuram-se de extrema importância para compreensão da obra. Ademais, é inegável que Vian acrescenta seu estilo próprio de escrita na abordagem destes assuntos, o que torna a narrativa única e peculiar. A produção literária de Vian foi elaborada no período do pós-guerra, após 1945. A literatura desse período sofreu algumas modificações estéticas no que diz respeito ao pensamento dos escritores e, também, aos temas recorrentes em suas obras. Isto se deu devido ao fato de que os cenários político e social, em 1945, eram extremamente desfavoráveis, gerando nos indivíduos um sentimento de desesperança e desilusão.

Em vista dessa situação, foi projetada pela sociedade a expectativa do surgimento de uma literatura engajada, a qual poderia se tornar uma ferramenta poderosa no que se refere ao combate às injustiças, assim como um meio de realizar reivindicações fundamentais e, acima de tudo, a literatura seria responsável, naquele momento, pela expressão dos anseios de toda uma sociedade em crise. Entretanto, dentre os autores deste período, como, por exemplo, Albert Camus e Jean-Paul Sartre, o resultado não se deu como esperado. Pelo contrário, as obras produzidas não pareciam mais naturalmente destinadas a evocar o sentimento de um homem deslocado na sociedade do que daquele cidadão engajado na coletividade. (BERSANI et al, 1970, p. 14, tradução nossa).

Logo, ao longo da década de 1950, é possível observar o surgimento de diversas obras que, apesar de únicas entre si, partilham de uma mesma característica: sua

contemporaneidade, modernidade e, sobretudo, novidade, constituindo-se como algo diferente daquilo que havia sido produzido até então. Sendo assim, estas se configuravam como obras marginais, destinadas a uma audiência geralmente muito limitada [...] e que podem ser classificadas aproximadamente em dois grupos, sejam aquelas que se abrem a um outro universo ou [...] aquelas que se abrem a uma outra psicologia. (BERSANI, 1970, p. 556, tradução nossa). Tendo em vista a definição exposta acima e, mais especificamente, o segundo grupo citado, cujas obras não se abrem a um outro universo, é possível inserir, neste contexto, a obra de Boris Vian. Estas obras apresentam um perfil que vai ao encontro da produção literária do autor:

Por conseguinte, é possível depreender que as obras de Vian, inegavelmente, traziam algo de diferente e, como já mencionado, algo inovador. Nascido em 10 de Março de 1920, em Ville d'Avray, na França, Vian teve uma infância focada no aspecto cultural, o que foi importante para seu desenvolvimento como escritor, refletindo, principalmente, sobre sua capacidade criativa e invencionista, recorrente em suas obras, sobretudo no que se refere ao uso da linguagem. A associação entre o caráter criativo pueril e a identidade literária do autor, segundo Cayol (2011), configurava-se não em discordância com a realidade, ele é Boris Vian é leva a sério, assim como as crianças, as coisas que parecem não ser e não se inserem no mundo material, o qual, inversamente, ele metamorfoseia em conformidade com sua fantasia. (CAYOL, 2011, p. 1, tradução nossa). Entretanto, apesar de sua originalidade, é de fundamental importância expor suas principais influências, uma vez que estas serviram de base para que o autor pudesse edificar e estruturar seus escritos.

A influência surrealista exerce um grande peso sobre a produção literária de Vian, definindo e norteando suas escolhas, tanto linguísticas quanto temáticas, ilustradas em suas obras. Dentre os conceitos do surrealismo, destacam-se os aliados às obras de Vian e alguns em detrimento de outros: o primeiro deles se configura no trabalho com a linguagem, o qual, associado a um espírito de aventura, consoante Lagarde & Michard (1962, p. 359, tradução nossa), é motivado as mais livres e mais audaciosas experiências verbais, voltando-se à tudo aquilo que seja engrandecimento, enriquecimento e multiplicação do *poder de expressão* do espírito. O segundo deles está intrinsecamente ligado ao primeiro, e se caracteriza pela liberação da imagem, seja ela onírica ou realista, precisa ou confusa, consciente ou inconsciente, sensorial ou interior, é a matriz do poema: *é a imagem que comanda*, e de nada vale resistir a ela,

nem regras nem convenções, nem sintaxe nem métrica...ò (LAGARDE & MICHARD, 1962, p. 359).

Ademais, em relação ao espaço, os romances de Vian apresentam um ambiente estranho, ï no sentido de diferentes daquilo que é considerado usual ï sendo constituídos em uma espécie de realidade inversa, na qual tudo que é fora do comum pode acontecer e não há estranheza da parte das personagens, o que é considerado extraordinário, aqui, se torna algo corriqueiro. Ainda, este possui uma ligação direta com os sentimentos das personagens, sendo alterado de acordo com estas, seja aumentando ou diminuindo de tamanho, tornando-se mais alegre e iluminado ou mais sombrio, etc. Do mesmo modo que os sentimentos e atitudes das personagens têm o poder de modificar o espaço, a recíproca também é verdadeira: o espaço exerce modificações, sobretudo, na aparência das personagens, em seu estado de saúde, em suas concepções, etc. Assim como o espaço, o tempo também passará por interferências advindas das demais nuances ocorridas no romance, transcorrendo de modo mais acelerado ou vagaroso conforme os acontecimentos.

Consequentemente, talvez uma das mais marcantes características do autor, o fator responsável por conferir-lhe tamanha singularidade: a linguagem, ou, mais especificamente, o trabalho com a linguagem despendido pelo autor. Para Vian, a função da linguagem em suas obras se estendia para muito além da simples tarefa de contar uma história: esta, por sua vez, era capaz de conferir ao texto um caráter especial, poético, inventivo, original, inovador. Sendo assim, todos os demais aspectos característicos de sua obra somente poderiam ser concretizados por meio da linguagem; é por intermédio desta que aquele outro universo toma forma; os personagens peculiares, o espaço e tempo passíveis de mudança contínua, os animais falantes e, também, os elementos móveis, estáticos que tomam vida.

O caráter poético presente na obra de Vian reside no fato de que suas obras conservam a ficção de uma narrativa, juntamente com suas técnicas descritivas, incluindo a narração da história dos personagens em um ï ou mais ï espaços diferentes, porém, simultaneamente, os procedimentos utilizados ao longo desta mesma narração levam ao poema; ou seja, a função referencial ï característica pela evocação e representação ï e a função poética ï a qual direciona o olhar do leitor para a mensagem em si ï se chocam constantemente ao longo de toda a história. Ao se valer da utilização de diversas técnicas, as quais conferem este caráter poético à obra, como, por exemplo, a aplicação de assonância, aliteração, rimas, paralelismos, etc., a narrativa adquire um

ritmo característico e demonstra, enfim, similaridades com a poesia. Sendo assim, a figura poética da metáfora, sobretudo, é a que mais se sobressai ao longo da narrativa. A utilização extensiva desse recurso, aliado aos demais mencionados anteriormente é responsável por conferir ao todo uma musicalidade decorrente do ritmo desta narrativa poética.

Ao longo da obra *L'écume des jours* (1947), é possível observar, diversas vezes, a recorrência da utilização destes recursos por Vian: *ñIl y avait aussi des pépinières de moineaux et des pépiements de petits moineaux.* ò (p. 63); *ñIl me faudra des mois, des mois [...] Il faudra des ans de mois pour épuiser les baisers que je veux poser sur vous, sur vos mains, sur vos cheveux, sur vos yeux, sur votre coué* ò (p. 74); *ñIls bouclèrent tous trois les courroies [...] Les trois grandes fleurs versicolores s'ouvrèrent avec un clapotement soyeux...* ò (p. 82). Fica evidente, aqui, com a utilização das aliteraões, anáfora, gradaão, etc., o jogo de palavras empreendido pelo escritor.

Vê-se, dessa forma, que a obra de Vian configura-se como um verdadeiro amálgama, o qual foi sendo construído e constituiu-se no recolhimento de heranças surrealistas ã advindas do contexto social e político do pós-guerra ã e práticas invencionistas de sua infância associadas à linguagem ã aprimoradas com a ciência da *pataphysique* ã constituindo-se de formidáveis narrativas poéticas ã com um toque de humor ã, de uma singularidade única. Isto se deve ao fato destas narrativas apresentarem uma relação de união com a poesia, por terem como fundamento conteúdos de fantasia e ãepisódios imaginários suscitados pela realidade empíricaò, além de desenvolverem de modo amplo a metáfora; ou seja, o sentido da metáfora é essencial e se mostra evidente, sendo imprescindível para o andamento da obra.

É exatamente por intermédio do trabalho conjunto realizado por Vian entre a formação de imagens aliada à utilização da linguagem poética, que a obra-prima em questão pode ser considerada, ainda, surrealista. Mediante a construção de imagens surreais ao longo de toda a narrativa, repletas de ambiguidade e associação de contrários, diante das quais a história se mostra composta por cenários inimagináveis ã e, simultaneamente, passíveis de terem sido criados pela imaginação ã ou então proprietária de um enredo repleto de metáforas, ritmo e musicalidade ã por meio da linguagem, a relação do sujeito com a realidade é determinada ã *L'écume des jours* revela suas raízes advindas do surrealismo.

2. Objetivos

Tendo em vista as especificidades da obra de Boris Vian, propõe-se, aqui, realizar uma análise buscando elucidar o caráter poético presente na obra, de acordo com as teorias da narrativa poética, tendo em vista, principalmente, o jogo de palavras empreendido pelo autor, por meio de um levantamento [e posterior análise] de elementos como trocadilhos, deturpações, deformações, derivações, neologismos, etc. Assim, propõe-se, também, demonstrar como a obra em questão, apesar de posterior ao auge do movimento surrealista, possui aspectos surrealistas, os quais, de certo modo, entrelaçam-se e complementam-se ao caráter poético em *L'Écume des jours* (1947); contextualizando-os e, posteriormente, focalizando a criação de imagens decorrentes do trabalho com a linguagem ao longo da obra, a qual, por meio de uma escrita lúdica e inventiva, é responsável pela criação de um mundo onírico e poético.

3. Metodologia e Fundamentação teórica

Em um primeiro momento, uma fundamentação do contexto histórico da literatura pós 1945 se faz necessária, consoante obras de Bersani (1970), Macfarlane e Bradbury (1999) e Moisés (2012). Em seguida, uma exposição acerca da biografia do autor se mostra fundamental, a qual terá como base os textos de Cayol (2011), Liard (2007) e Maget (2008), assim como explicações sobre a ciência da *pataphysique*, segundo Mauvoisin, elemento muito importante para a produção literária de Vian.

Então, serão realizadas leituras fundamentais para compreensão da narrativa poética, sobretudo por meio das considerações de Tadié (1994), Bosi (2000), Candido (1996), Cohen (1974), Dufrenne (1973), Freedman (1966), Jakobson (1974/1977), Kayser (1970), Lefèbvre (1980), Lotman (1978) e Todorov (1969/1979). Em seguida, serão apresentados e aprofundados os principais elementos da temática surrealista, de acordo com as obras de Lima (1995), Chénieux-Gendron (2001), Compagnon (2003), Lagarde & Michard (1962), Raymond (1966) e Short (1999).

Referências bibliográficas

BERSANI, Jacques. AUTRAND, Michel. LECARNE, Jacques. VERCIER, Bruno. **La littérature en France depuis 1945**. Paris: Bordas Paris, 1970.

BOSI, A. **Ser e tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRADBURY, Malcolm. MCFARLANE, James. **Modernismo i guia geral**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH/USP, 1996.

CAYOL, Cécile. **Lânclassable Boris Vian**. DR, Archives Cohérie Boris Vian. Paris, 2011. Disponível em < <http://classes.bnf.fr/rendezvous/pdf/Vian.pdf> > Acesso em 04/09/2017.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O surrealismo**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

COHEN, J. **Estrutura da linguagem poética**. Tradução de Álvaro Lorincini e Ana Arnichard. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução Cleonice P.B. Mourão et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

DUFRENNE, M. **Le poétique**. Paris: PUF, 1973.

FREEDMAN, R. **The Lyrical Novel**. New Jersey: Princeton University Press, 1966.

JAKOBSON, R. **Huit questions de poétique**. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

_____. R. **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1974.

KAYSER, W. J. **Análise e interpretação da obra literária**. Coimbra: Arménio Amado, 1970.

LAGARDE, André. MICHARD, Laurent. **XXe siècle: Les grands auteurs français**. Bordas, 1962.

LEFEBVE, M. J. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

LIARD, Séverine. **Boris Vian en vingt-six mots (note de lecture)**. Acta fabula, vol. 8, n° 5, Octobre 2007. Disponível em <<http://www.fabula.org/revue/document3576.php>> Acesso em 06/08/2017

LIMA, Sergio. **A aventura surrealista**. Campinas, SP. Editora da UNICAMP; São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

LOTMAN, Iuri. **A Estrutura do Texto Artístico**. Tradução Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MAGET, Frédéric. **Boris Vian et l'âmesprit potache**. Présence de la littérature. SCÉRÉN/CNDP, 2008. Disponível em <<https://www.reseau-canope.fr/presence-litterature/dossiers-auteurs/vian/vian-et-lesprit-potache.html>> Acesso em 05/08/2017

MAUVOISIN, Janvier J. **Le Collège de Pataphysique n'est pas un lieu public**. Disponível em <<http://www.college-de-pataphysique.fr/presentation.html>> Acesso em 06/08/2017

MOISÉS, Massaud. **A criação literária. Poesia e prosa**. São Paulo: Cultrix, 2012.

_____, M. **A criação literária e prosa II**. São Paulo : Cultrix, 1993.

RAYMOND, M. **De Baudelaire au Surréalisme**. Paris: Librairie José Corti, 1966.

SHORT, Robert. Dada e Surrealismo. In: BRADBURY, Malcolm. MCFARLANE, James. **Modernismo e guia geral**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

TADIÉ, Jean Yves. **Le récit poétique**. France: St. Amand Cher. Gallimard, 1994.

TODOROV, T. **Les genres du discours**. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

_____, T. **As estruturas narrativas**. Tradução Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Perspectiva, 1969.

VIAN, Boris. **L'Écume des jours**. 2010. Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits ». Disponível em
<https://new.vk.com/doc156680254_278349171?hash=d7ee07f19099578c18&dl=e71ca8c03dbad0053b> Acesso em 27/08/2017.

O NARRADOR E O TEMPO EM JOSÉ SARAMAGO: UMA LEITURA DA OBRA *CAIM*

GUILHERME PINA (M)

Prof. Dr.^a Maria Celeste Consolin Dezotti (Or.)

Data prevista para a conclusão: maio de 2019

FCLAr/UNESP

Resumo: A partir dos estudos teóricos sobre narrador e tempo da narrativa, pretende-se realizar um estudo sobre a obra de José Saramago, *Caim* (2009). Este livro reconta algumas das mais famosas passagens do Antigo Testamento a partir do ponto de vista do personagem bíblico Caim. Ao ser condenado a errar pelo mundo após ter matado seu irmão Abel, Caim vai servindo como óculos para o narrador, que o usa para contar, de uma maneira muito irônica, crítica e escarnecedora, alguns acontecimentos narrados no Antigo Testamento. É notável a discrepância entre a ordem desses acontecimentos nos livros bíblicos e no livro de Saramago. O fio que conduz a ordem dos fatos na narrativa não é o tempo cronológico. O que se propõe nesta pesquisa é evidenciar qual seja o fio condutor da narrativa, traçando paralelos com a narrativa bíblica, embasado nas teorias de Genette (sem ano) e Benjamin (1994).

Palavras-chave: José Saramago. *Caim*. Narrador. Foco narrativo. Dialogismo.

1. Justificativa e revisão bibliográfica

Considerando que José Saramago é reconhecido como um dos maiores escritores de língua portuguesa, e que possui grande importância no atual cenário literário mundial, a escolha por estudá-lo também se justifica pelo fato de querer entender mais sobre esse autor contemporâneo e descobrir um pouco mais sobre seu estilo narrativo e, sobretudo, realizar um estudo sobre seu narrador, especialmente em *Caim* (2009).

Afinal, o que conduz a história narrada em *Caim* (2009)? Qual a lógica da ordem entre os acontecimentos narrados no livro? Qual a importância do narrador no arranjo e reordenação desses acontecimentos? Por que alterar a ordem dos acontecimentos bíblicos, fazendo o personagem Caim viajar diversas vezes no tempo para, então, poder enxergar os episódios do Antigo Testamento? Como se dá a desconstrução do mito bíblico em *Caim* (2009)? Qual tipo de relação estabelecida com as escrituras sagradas? Essas são as principais problemáticas que dão o impulso inicial para o desenvolvimento desse projeto de pesquisa, que tentará entender e responder a essas perguntas.

Com uma condução do enredo da história diferente de seu texto de referência, a Bíblia, o narrador de Caim (2009) leva o leitor por uma viagem aos principais episódios do Antigo Testamento, olhando sob um novo ponto de vista algumas atitudes dos personagens que compõem essas cenas.

Esse novo olhar, tendo a ironia como característica principal, destrincha e questiona as atitudes dessas personagens e do próprio Deus bíblico, emitindo opiniões sobre elas.

As narrativas orais, às quais se refere Benjamin (1994), sofriam muitas modificações para se adaptar ao novo contexto da enunciação e também para prender a atenção dos leitores.

Para não falar da contribuição nada desprezível dos comerciantes ao desenvolvimento da arte narrativa, não tanto no sentido de aumentarem seu conteúdo didático, mas no de refinarem as astúcias destinadas a prender a atenção dos ouvintes. (BENJAMIN, 1994, p. 214)

Assim como o narrador oral de Benjamin (1994), o narrador saramaguiano dita o ritmo da narrativa, reestabelecendo a ordem dos acontecimentos segundo convém ao narrador que conta a história no momento, e não na ordem original. O narrador oral tem a liberdade de reinventar a narrativa, acrescentar trechos de outras histórias, narrá-la segundo a conveniência do momento e sua memória lhe permitem.

Esses recursos, largamente utilizados pelo narrador de *Caim* (2009), são determinantes para a intenção da narrativa: conferir-lhe nova significação, em que a opinião do narrador é determinante para a construção de sentido e ressignificação da obra original.

A ressignificação referida, parodiando seu texto original, possui escopo em Bakhtin em seus estudos sobre a paródia como forma de diálogo e escárnio com seu texto base.

Barbosa (2001), estudando Bakhtin, diz que, para o filósofo russo, a paródia ã[...] supõe a deformação da palavra do outro e o seu rebaixamento. Esta é reavaliada, relativizada, desacreditada e, em muitas circunstâncias, ridicularizada (p.61).

Ora, o narrador de Saramago estabelece exatamente este tipo de diálogo com o texto bíblico, mostrando as incoerências e as contradições da narrativa milenar, bem como desconstruindo seus principais personagens e relativizando suas ações à visão de Caim.

Cabe acrescentar que, embora não integre o livro no âmbito da diegese, o narrador saramaguiano participa ativamente da narrativa, expressando em todo momento suas opiniões e impressões. Outra característica marcante de estilo consiste na tentativa de reprodução da oralidade em seu discurso. Para tanto, não utiliza outra pontuação que não seja a vírgula e o ponto final.

A provável tentativa de reprodução da oralidade em sua narrativa pode ser uma referência aos grandes narradores orais medievais. Antes da invenção da imprensa, possível graças ao advento da burguesia, havia os contadores de histórias orais, cujas narrativas possuíam caráter moralizante, a fim de transmitir moral, conhecimentos, experiências vividas, histórias da cultura de seu povo.

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. (BENJAMIN, 1994, p.198)

As palavras de Benjamin (1994) se aplicam muito bem à narrativa de Saramago. A história é disposta no livro de forma a nos remeter ao ritmo da palavra falada, da história contada oralmente. E a intrusão do narrador, sempre dando a sua opinião, sempre se mostrando presente na narrativa, caracteriza ainda mais aquele narrador oral, que, para Benjamin (1994), não está interessado em somente contar uma história; ele quer compartilhar uma experiência, seja ela vivida por ele ou por outrem. Há um cunho moralizante nas narrativas orais, e para que isso ocorra, o narrador deve acreditar nela, deve se envolver com a narrativa.

Ela [a narrativa] não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1994, p. 205)

Essa tentativa de resgate do narrador oral talvez seja uma das razões para que Saramago adote esse narrador intruso e um estilo de escrita tão peculiar. Como exemplo desse estilo, podemos usar a própria obra em estudo neste trabalho, observando um diálogo entre Deus e Caim, em que não há mais pontuação que vírgulas:

[...] Que fizeste com o teu irmão, perguntou, e caim respondeu com outra pergunta, Era eu o guarda-costas do meu irmão, Mataste-o, Assim é, mas o primeiro culpado és tu, eu daria a vida pela vida dele se tu não tivesses destruído a minha, Quis pôr-te à prova, E tu quem és

para pôr à prova o que tu mesmo criaste, Sou o dono soberano de todas as coisas, E de todos os seres, dirás, mas não de mim nem da minha liberdade, Liberdade para matar, Como tu foste livre para deixar que eu matasse Abel quando estava na tua mão evitá-lo, bastaria que por um momento abandonasses a soberba da infabilidade que partilhas com todos os outros deuses, bastaria que por um momento fosses realmente misericordioso, que aceitasses a minha oferenda com humildade, só porque não deverias atrever-te a recusá-la, os deuses, e tu como todos os outros, têm deveres para com aqueles que dizem ter criado,[...] (SARAMAGO, 2009, p. 34)

Como se pode notar no trecho transcrito, não há pontos de interrogação ou exclamação; tudo é entendido pelo leitor conforme o contexto. A forma com a qual os diálogos são postos confere um ritmo diferenciado à narrativa, o que, como já dito acima, pode ser uma referência aos narradores e à tradição oral.

A intrusão do narrador é notada com frequência na narrativa, como no trecho a seguir, em que ele emite opiniões sobre as decisões dos personagens:

Pobre Abel, a quem Deus tinha enganado. O senhor havia feito uma péssima escolha para a inauguração do jardim do Éden, no jogo da roleta posto a correr todos tinham perdido, no tiro ao alvo dos cegos ninguém havia acertado (SARAMAGO, 2009, p. 36-37)

Assim, pretende-se realizar um estudo mais aprofundado acerca do narrador de *Caim* (2009) tendo em vista as propostas de Genette (apud REIS; LOPES, 2002) e Walter Benjamin (1994), e da condução da diegese utilizada por ele.

2. Objetivo

O objetivo desta pesquisa é ler e analisar a obra *Caim* (2009), de José Saramago, tendo em vista a sua importância no contexto das obras do autor e analisar, à luz de teorias sobre narrador, como o autor constrói sua obra, como o narrador a guia e constrói uma relação dialógica (paródia) texto bíblico.

3. Metodologia e problema de pesquisa

Tendo em vista a fundamentação teórica já descrita, buscamos entender, por meio desta pesquisa, a importância da entidade do narrador na construção da história, bem como analisar as técnicas empregadas pelo autor para a condução da diegese do livro *Caim* (2009), além das relações intertextuais estabelecidas com os textos do Antigo Testamento, que se dão em uma chave paródica.

De cunho bibliográfico, esse trabalho será orientado teoricamente pelos estudos de Gérard Genette (apud REIS; LOPES, 2002), sobre os tipos de narradores, focalizações, modos e perspectivas da narração. Também serão utilizados os estudos de Walter Benjamin (1994) no que tange aos estudos específicos da figura do narrador. Será utilizada, também, fortuna crítica publicada sobre o autor, tais como João Alexandre Barbosa (1998), Luciana Stetagno Picchio (1998), Fabiana Potter de Carvalho Machado (2011), Walter Praxedes (2004) e Francisco Leandro Barbosa (2009)

Referências

BARBOSA, João Alexandre. Até os limites da realidade. **Folha de S. Paulo**. 06 dez. 1998. Caderno *Mais!* Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs06129805.htm>> Acesso em 01 mar de 2016

BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. **A paródia no pensamento de Mikhail Bakhtin**. Disponível em <<http://sites.unifra.br/Portals/35/Artigos/2001/35/parodia.pdf>> Acesso em 30 jul de 2016

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Lisboa: Vega, sem ano.

SARAMAGO, José. **A Caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **A Viagem do Elefante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **As Intermitências da Morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 172 p.

_____. **Ensaio sobre a Cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Manual de Pintura e Caligrafia**. Lisboa: Ed. Caminho, 1981.

_____. **Memorial do Convento**. São Paulo: Difel, 1983.

_____. **O Evangelho Segundo Jesus Cristo**. Lisboa, Editorial Caminho, 1993.

Bibliografia inicial:

BARBOSA, João Alexandre. Até os limites da realidade. **Folha de S. Paulo**. 06 dez. 1998. Caderno *Mais!* Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs06129805.htm>> Acesso em 01 mar de 2016

BARBOSA, Francisco Leandro. **Mito e Literatura na obra de José Saramago**. Tese (Doutorado em Estudos Literários) ï Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2009

BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. **A paródia no pensamento de Mikhail Bakhtin**. Disponível em < <http://sites.unifra.br/Portals/35/Artigos/2001/35/parodia.pdf>> Acesso em 30 jul de 2016

BASTAZIN, Vera. **Mito e Poética na Literatura Contemporânea**: um estudo sobre José Saramago. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BRAGA, Mirian Rodrigues. A concepção de língua de Saramago. In: BERRINI, Beatriz (Org). **José Saramago**: uma homenagem. São Paulo: Educ, 1999. cap. 4, p. 85-114.

CINTRA, Agnes Teresa Colturato. **Manual intermitente**: notas sobre a poética ficcional de José Saramago. Tese (Doutorado em Estudos Literários) ï Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2008.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Lisboz: Vega, sem ano.

MACHADO, Fabiana Potter de Carvalho. **Em nome do homem**: Um estudo sobre as técnicas narrativas no romance *Caim* de José Saramago. Tese (Mestrado em Letras Vernáculas) ï Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

PICCHIO, Luciana Stegagno. Saramago: Momento por todos esperado. In:_____. et al. **Jornal A Tarde**. 05/12/1998

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. Coimbra: Almedina, 2002.

SARAMAGO, José. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 172 p.

_____. Autobiografia. Disponível em: <<http://www.josesaramago.org/saramago/detalle.php?id=677>>. Acesso em: 06 out. 2015.

JUSTIÇA E DIREITO EM *MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS* E *MEMÓRIAS DO CÁRCERE*

GUSTAVO DE MELLO SÁ CARVALHO RIBEIRO (D - Capes)
Prof.^a Dr.^a Maria Célia de Moraes Leonel (Or.)
Data prevista para conclusão: maio de 2021
FCLAr/UNESP

1. INTRODUÇÃO

1.1 Tema e corpus

Relevante tema representado em várias literaturas, a justiça - numa acepção ampla - marca obras de grandes escritores universais, como Franz Kafka e Albert Camus, fazendo-se assunto bastante presente nos estudos literários. Temos a consciência de que o sentimento de justo varia de acordo com as civilizações, ou, nas palavras de Cesare Beccaria (2011, p.37) "Cada homem tem seu ponto de vista, e o mesmo homem, em épocas diferentes, pensa de modo diferente." A noção de justiça⁸³ é bastante escorregadia, "[...] é um tema inexaurível, sempre atual e que, ao longo dos tempos, desafia reflexões e assertivas dos filósofos." (NADER, 2014, p.71).

Em nosso trabalho, tomamos o tema de maneira ampla, contrapondo a justiça enquanto valor à justiça como direito. Flávia Lages de Castro (2011, p.4) ensina que o direito, como produção humana, é cultura e, sendo cultura, "[...] é produto histórico no qual a sociedade que o produziu ou produz está inserida [...], se parece com a necessidade histórica da sociedade que o produziu; é, portanto, uma produção cultural e um reflexo das exigências dessa sociedade.

Para a verificação do modo como a justiça brasileira é representada em nossa literatura, tomando como base a comparação de dois romances em que o tema é altamente levante: *Memórias de um sargento de milícias* de Manuel Antônio de Almeida e *Memórias do cárcere* de Graciliano Ramos, temos a vantagem da distância temporal de cem anos de modo que podemos encampar grande parte da produção literária do país entre as duas publicações. Os objetivos serão atingidos, principalmente,

⁸³ Vale a pena citar a ressalva feita por Aurélio Wander Bastos (2012, p.13) sobre a diferença entre justiça e direito: "[...] os estudos jurídicos procuram separar o conceito de direito do conceito de justiça, deixando a este as formulações sobre padrões ideais e axiológicos de convivência e àquele a expressão da realidade objetiva dos padrões normativos de convivência."

por meio da forma pela qual as categorias narrativas constroem este tema ao longo dos romances escolhidos para formar o *corpus*

Encaminhando a pesquisa, partimos da análise das *Memórias de um sargento de milícias* de Manuel Antônio de Almeida, publicado, inicialmente, em folhetins de 1852 a 1853, que traz a representação do Brasil do tempo de D. João VI, tendo como fulcro a história de Leonardo, que, segundo Antonio Candido (1993, p.25), é "[...] o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costuma dizer a certa atmosfera cômica e popularesca de seu tempo, no Brasil." O romance, que se distancia das demais narrativas de seu tempo, tem grande importância para nosso trabalho, pois, nas palavras de Alfredo Bosi (2006, p.134):

As *Memórias* nos dão, na verdade, um corte sincrônico da vida familiar brasileira nos meios urbanos em uma fase em que já se esboçava uma estrutura não mais puramente colonial, mas ainda longe do quadro industrial burguês. E, como o autor conviveu de fato com o povo, o espelhamento foi distorcido apenas pelo ângulo da comicidade. Que é, de longa data, o viés pelo qual o artista vê o típico, e sobretudo o típico popular.

Nessa narrativa de tipos da sociedade brasileira do século XIX, a relevância do tema da justiça nacional se encontra, por exemplo:

a) na forte presença dos meirinhos, em que se inclui o pai do protagonista e, a partir de tal classe profissional, o retrato do sistema judiciário e do processo judicial, como nos mostra o narrador logo no primeiro capítulo:

Os meirinhos de hoje [tempo da narração] não são mais do que a sombra caricata dos meirinhos do tempo do rei [tempo da história]; esses eram gente temível e temida, respeitável e respeitada; formavam um dos extremos da formidável cadeia judiciária que envolvia todo o Rio de Janeiro no tempo em que a demanda era entre nós um elemento de vida: o extremo oposto eram os desembargadores. Ora, os extremos se tocam, e estes, tocando-se, fechavam o círculo dentro do qual se passavam os terríveis combates das citações, provarás, razões principais e finais, e todos esses trejeitos judiciais que se chamava o *processo*. (ALMEIDA, 1978, p.5, grifo do autor).

b) na personagem D. Maria, cuja "mania de demandas" representa a cultura da sentença percebida na sociedade brasileira ainda hoje. É descrita pelo narrador como pessoa que

[...] tinha um dos piores vícios daquele tempo e daqueles costumes: era a mania de demandas. Como era rica, D. Maria alimentava este vício largamente; as suas demandas eram o alimento da sua vida; acordada

pensava nelas, dormindo sonhava com elas; raras vezes conversava em outra coisa; [...] pelo longo hábito que tinha da matéria, entendia do riscado a palmo, e não havia procurador que a enganasse; sabia todos aqueles termos jurídicos e toda a marcha do processo de modo tal, que ninguém lhe levava nisso a palma. (ALMEIDA, 1978, p.76-77).

c) na dialética "ordem e desordem", como bem ensina Antonio Candido (1993, p.36), uma vez que o direito é instrumento estatal para a manutenção da ordem. Segundo o crítico, tal dialética, presente no sistema de relações das personagens, mostra

(1) a construção, na sociedade descrita pelo livro, de uma ordem comunicando-se com uma desordem que a cerca de todos os lados; (2) a sua correspondência profunda, muito mais que documentária, a certos aspectos assumidos pela relação entre a ordem e a desordem na sociedade brasileira da primeira metade do século XIX.

Nesse sentido, continua Candido (1993, p.37), temos o pai de Leonardo que, como meirinho, integra a ordem, mas, ao mesmo tempo, tem uma relação ilegítima com Maria da Hortaliça, que, segundo os usos e costumes da época, é normal. Isso mostra que

Ordem e desordem [...] se comunicam por caminhos inumeráveis, que fazem do oficial de justiça um empreiteiro de arruaças, do professor de religião um agente de intrigas, do pecado do Cadete a mola das bondades do Tenente-Coronel, das uniões ilegítimas situações honradas, dos casamentos corretos negociatas escusas.

Assim, mesmo o major Vidigal, que representa a maior fonte de ordem entre as personagens - chega-se a dizer a ele, na narrativa: "[...] o que é a lei, se o Sr. major quiser?" (ALMEIDA, 1978, p.201) - rende-se à desordem, aceitando satisfazer um pedido de uma mulher por quem se interessava. Inclusive, em uma de suas últimas aparições na narrativa, Vidigal surge de tamancos e rodaque de chita, caricatamente representando a maior fonte de ordem com vestimentas que não correspondiam a tal *status*.

Se, por um lado, podemos, por meio do sistema de personagens típicas, do espaço social construídos, ficcionalmente, pelo narrador das *Memórias de um sargento de milícias*, depreender a justiça brasileira representada de maneira caricata e cômica; por outro, as *Memórias do cárcere* de Graciliano Ramos, publicadas um século depois, em 1953, mostram o tema por meio de uma narrativa testemunhal e documental. Para Luiz Costa Lima (2006, p.358, grifo do autor), é "[...] um texto híbrido, documento e literatura, não por algum artifício, mas por direito próprio."

O romance retrata a profunda crise do estado de direito brasileiro da era Vargas. Graciliano relata suas experiências na cadeia, após viver dentro da administração pública no Estado oligárquico de Alagoas e, ao longo de seu discurso, reflete sobre a justiça brasileira, o princípio da legalidade e do devido processo legal, afinal, de maneira kafkiana, não sabia por que fora denunciado ou sequer se havia denúncia formal.

Nesse contexto, o memorialista faz diversas reflexões sobre a justiça do país, muitas vezes de forma dura e contundente, como, por exemplo: "Tinha o direito de insurgir-me contra os depoimentos venenosos? De forma nenhuma. Não há nada mais precário que a justiça." (RAMOS, 2008, p.25).

1.2 Estágio atual da pesquisa

No primeiro ano do doutorado, focamos a pesquisa nos estudos de *Memórias de um sargento de milícias*. Análise detida do romance foi feita a partir da leitura da parte mais importante da crítica a seu respeito: Antonio Candido, Mário de Andrade, Mustafa Jarouche, Walnice Nogueira Galvão, Reginaldo Guimarães, Edu Otsuka, entre outros. Além disso, consideramos o contexto histórico do momento em que se passa a história, ou seja, do momento representado, valendo-nos de postulados de historiadores como Boris Fausto e Flávia Lages de Castro.

Durante o primeiro semestre, duas disciplinas foram cursadas:

a) *Teoria e Leitura Crítica da Narrativa* (Prof. Dr. Márcio Scheel). Nesta ocasião, foi escrito um artigo como trabalho final cujo objetivo era detectar as relações entre o herói romanesco e a sociedade no livro *Memórias de um sargento de milícias*, a partir do ensaio "O romance como epopeia burguesa" de Lukács. Por esse meio, buscamos comprovar que o herói é adaptado à ordem da sociedade em que vive por meio de artimanhas de personagens típicas que zelam por ele, como a comadre, o compadre e Dona Maria. Percebeu-se que o protagonista, embora quisesse levar uma vida de vadiagem, acabou tendo como destino a incorporação à ordem, em uma sociedade em formação e repleta de jogos de interesses.

b) *Literatura e Classes Populares no Brasil* (Prof. Dr. Julio Bastoni). Elaboramos, para trabalho final de tal disciplina um artigo cujo objetivo foi refletir sobre a presença das classes populares brasileiras no período joanino representado em *Memórias de um sargento de milícias*. Para tanto, valemo-nos da análise das

personagens, do contexto histórico e das relações sociais que se estabelecem na narrativa. Foram selecionados alguns traços que evidenciam a presença da cultura das classes populares no romance, como o gosto por festas, as rixas, a presença (e ausência) de personagens negras, caboclas e mulatas e o retrato dos ciganos. Tendo em vista esses aspectos, comparamos os apontamentos da crítica a esse respeito, lançando mão principalmente do recorte folclórico de Reginaldo Guimarães, do político de Mamede Mustafa Jarouche, do cultural de Antonio Candido e do social de Edu Otsuka.

2. OBJETIVOS

Temos como objetivo geral do trabalho verificar como a justiça brasileira é representada na literatura em dois romances: *Memórias de um sargento de milícias* e *Memórias do cárcere*. Levando em consideração que são obras separadas uma da outra por um século e com modos bastante diferentes de abordar a questão da justiça, a primeira, narrativa centrada em personagens-tipo e a outra, autobiografia de testemunho, compararemos os romances para levantar e examinar as diferenças na representação da justiça brasileira. Naturalmente, será levado em conta o contexto literário de cada produção.

3. METODOLOGIA

A metodologia de nosso trabalho, em primeiro lugar, consiste em, a partir de proposições teóricas sobre justiça e direito e conceitos relativos a esses campos, levantar e analisar componentes literários neles centrados. Trata-se de pesquisa interdisciplinar que envolve literatura brasileira, teorias da narrativa, justiça e direito.

Em segundo lugar, utiliza-se o método comparativo para verificar semelhanças e diferenças em relação à construção dos temas em pauta nas obras selecionadas. Para tanto, como consideramos que o tema ou os temas da narrativa são constituídos pelo conjunto das categorias narrativas - personagem, história, narrador, focalização, tempo e espaço - esses componentes serão detidamente examinados em ambas as composições.

4. EMBASAMENTO TEÓRICO

O embasamento teórico é agrupado em três grandes linhas: primeiramente, ensaios críticos sobre os autores e sobre as obras que formam o *corpus*; em segundo

lugar, balizas teóricas sobre aspectos da narrativa e, finalmente, estudos sobre teoria, filosofia, história e sociologia do direito.

No primeiro grupo de leituras, sobre os autores e as obras, destacam-se os seguintes estudos: a) que tratam de Manuel Antônio de Almeida e *Memórias de um sargento de milícias*: "Dialética da malandragem" de Antonio Candido (1993); do mesmo autor (1975), "Manuel Antônio de Almeida: o romance em moto contínuo"; o ensaio de Mário de Andrade (2002) que leva o nome do romance; "No tempo do rei" de Walnice Nogueira Galvão (1981); *Sob o império das letras*: imprensa e política no tempo das *Memórias de um sargento de milícias* de Mustafa Jarouche (1997); *O folclore na ficção brasileira* de Reginaldo Guimarães (1977), "Um precursor: Manuel Antônio de Almeida" de J. Montello (1955); "Espírito rixoso: para uma reinterpretação das *Memórias de um sargento de milícias*" de Edu Otsuka (2007) e a biografia do autor escrita por Marques Rebelo (1943);

b) sobre Graciliano Ramos em geral e *Memórias do cárcere* em especial: de Valentim Facioli (1993), "Dettera: ilusão e verdade - Sobre a (im)propriedade em alguns narradores de Graciliano Ramos"; de Alfredo Bosi (2002), "A escrita do testemunho em *Memórias do cárcere*" (2002), *Céu, inferno* do mesmo autor (2003); *Ficção e confissão* de Antonio Candido (1965); de Hermenegildo Bastos (1998), *Memórias do cárcere*: literatura e testemunho; *História. Ficção. Literatura* de Luiz Costa Lima (2006); *Graciliano Ramos* de Sonia Brayner (1977); "Graciliano e a desordem" de Ana Paula Pacheco (2007) e *Ideologia e realidade em Graciliano Ramos* de Letícia Malard (1976).

A segunda linha de leituras reúne textos teóricos sobre aspectos da narrativa, cujas obras mais importantes são: *Discurso da narrativa* de Gérard Genette ([197-]); "A personagem do romance" de Antonio Candido (2007); "Para um estatuto semiológico da personagem" de Philippe Hamon ([197-]); *Espaço e romance* de Antonio Dimas (1994); *Lima Barreto e o espaço romanesco* de Osman Lins (1976); *O foco narrativo* de Lúcia Leite (1985); *O tempo na narrativa* de Benedito Nunes (1995); *Dicionário de teoria da narrativa* de Reis e Lopes (1988); *A teoria do romance* (2009) e "O romance como epopeia burguesa" (1999) de Georg Lukács.

Por último, reunimos as balizas que dão fundamento ao tema do direito e da justiça: *Teoria e sociologia do direito* de Aurélio Wander Bastos (2012); *Dos delitos e das penas* de Cesare Beccaria (2011); *História do direito* de Flávia Lages de Castro (2011); *Curso de ciência política e teoria geral do Estado* de Manoel Ilson Rocha

(2011); *Ética a Nicômaco* de Aristóteles (1984); *Estudos de filosofia do direito* de Tércio Ferraz Júnior (2009); *Sociologia do direito* de Lévy-Bruhl (2010); *Filosofia do direito* de Paulo Nader (2014); e *Justiça: o que é fazer a coisa certa* de Michael Sandel (2014).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. de. *Memórias de um sargento de milícias*. In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p. 145-160.

ARISTÓTELES. **Metafísica. Ética a Nicômaco. Poética**. Tradução Vincenzo Coceo; Leonel Vallandro; Gerd Bornheim; Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1984.

BAKHTIN, M.. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 2.ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BASTOS, A. W. **Teoria e sociologia do direito**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 2012.

BASTOS, H. J. de M. **Memórias do cárcere: literatura e testemunho**. Brasília: UnB, 1998.

BECCARIA, C. **Dos delitos e das penas**. Tradução J. Cretella Jr. e Agnes Cretella. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2011.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERGSON, H. **A energia espiritual**. Tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BERGSON, H. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

BOSI, A. A escrita do testemunho em *Memórias do cárcere*. In: _____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOSI, A. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2003.

BOSI, A. Passagens de *Infância* de Graciliano Ramos. In: _____. **Entre a literatura e a história**. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 87-111.

BRAYNER, S. (Org.). **Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977 (Coleção Fortuna Crítica 2).

CANDIDO, A. **Ficção e confissão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

CANDIDO, A. Manuel Antônio de Almeida: o romance em moto contínuo. In: _____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. São Paulo; Belo Horizonte: Itatiaia, 1975. p. 215-220.

CANDIDO, A. Dialética da malandragem. In: _____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas cidades, 1993, p.19-54.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: _____. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.51-80.

CASTRO, F. L. de. **História do direito: geral e Brasil**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2011.

CATROGA, F. **Memória, história e historiografia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015

DIMAS, A. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1994.

DINIZ, M. H. **Dicionário jurídico: universitário**. São Paulo: Saraiva, 2010.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FACIOLI, V. Dettera: ilusão e verdade - Sobre a (im)propriedade em alguns narradores de Graciliano Ramos. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, n.35, 1993, p.43-68.

FARIA, O. Graciliano Ramos e o sentido do humano. In: RAMOS, G. **Infância**. 17. ed. Rio de Janeiro: Record, 1981. p. 261-275.

FAUSTO, B. **História concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2014.

FERRAZ JÚNIOR., T. S. **Estudos de filosofia do direito: reflexões sobre o poder, a liberdade, a justiça e o direito**. São Paulo: Atlas, 2009.

FULKEMAN, C (Org.). **Eu assino embaixo: biografia, memória e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

GALVÃO, W. N. No tempo do rei. In: _____. **Saco de gatos**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-].

GODOY, A. S. de M. Desilusão jurídica em Monteiro Lobato: anatomia de um desencanto. In: TRINDADE, A. K.; GUBERT, R. M.; COPETTI NETO, A. (Org.). **Direito e Literatura: ensaios críticos**. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2008. p.207-222.

GOMES, L. **1808**. São Paulo: Planeta, 2007.

GUIMARÃES, R. **O folclore na ficção brasileira**: roteiro das *Memórias de um sargento de milícias*. Rio de Janeiro: Cátedra/ Brasília: INL, 1977.

HAMON, P. O que é uma descrição? In.: ROSSUM-GUYON, F; HAMON, P.; SALLENAVE, D. **Categorias da narrativa**. Tradução Cabral Martins. Lisboa: Vega, [19--] p.55-76.

HAMON, P. Para um estatuto semiológico da personagem. In.: ROSSUM-GUYON, F.; HAMON, P.; SALLENAVE, D. **Categorias da narrativa**. Tradução Cabral Martins. Lisboa: Vega, [19--] p.77-102.

JAROUCHE, M. M. **Sob o Império das letras**: imprensa e política no tempo das *Memórias de um sargento de milícias*. 1997. Tese (Doutorado) i FFLCH, São Paulo, 1997.

LAFETÁ, J. L. O mundo à revelia. In: RAMOS, G. **São Bernardo**. 74. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 192-217.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985.

LEONEL, M. C.; SEGATTO, J. A. **Ficção e ensaio**: literatura e história no Brasil. São Carlos: EdUFSCAR, 2012.

LEONEL, M. C.; SEGATTO, J. A. Considerações sobre autobiografia. In.: LEONEL, M. C.; GOBBI, M. V. Z. (Org.) **Modalidades da narrativa**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013. p.187-208.

LÉVY-BRUHL, H. **Sociologia do direito**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

LIMA, L. C. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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

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

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2009.

MALARD, L. **Ideologia e realidade em Graciliano Ramos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

MARCUSE, H. **Eros e civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

MARTINS-COSTA, J. (Org.) **Narração e normatividade**: ensaios de direito e literatura. Rio de Janeiro: GZ, 2013.

MENESES, A. B. **Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

MIRABETE, J. F.; FABRINI, R. N. **Manual de direito penal**. São Paulo: Atlas, 2012.

MOISES, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTELLO, J. Um precursor: Manuel Antônio de Almeida. In: COUTINHO, A. (Org.). **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Sul Americana: 1955. p. 37-45.

NADER, P. **Filosofia do direito**. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

PACHECO, A. P. Graciliano e a desordem. In: CEVASCO, M. E; OHATA, M. (Org.) **Um crítico na periferia do capitalismo**: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 226-240.

PAES, J. P. O pobre-diabo no romance brasileiro. In: _____. **Armazém literário**: ensaios; organização e apresentação de Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 50-74.

PELLEGRINI, T. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v.42, n.4, p.137-155, dez./2007.

PENA, M. **O noviço; O juiz de paz da roça; O Judas em sábado de aleluia; Os irmãos das almas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

REBELO, M. **Vida e obra de Manuel Antônio de Almeida**. Rio de Janeiro: INL, 1943.

REIS, C; LOPES, A. C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RICOUER, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, M. I. C. **Curso de ciência política e teoria geral do Estado**. Franca: Ribeirão Editora, 2011.

ROSA, J. G. **Sagarana**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

ROSA, F. A. de M. **Sociologia do direito**: fenômeno jurídico como fato social. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/contexto**: ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 73-95.

ROUSSEAU, J. J. **Do contrato social**. São Paulo: Saraiva, 2011.

SANDEL, M. J. **Justiça**: o que é fazer a coisa certa. Tradução: Heloísa Matias; Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

SANTOS, B. de S. **A justiça popular em Cabo Verde**. São Paulo: Cortez, 2005.

SCHUBSKY, C.; MATOS, M. **Doutor Machado**: o direito na vida e na obra de Machado de Assis. São Paulo: Lettera.doc/ Ribeirão Preto: Migalhas, 2008.

SCHWARZ, R. Pressupostos, salvo engano, de ãDialética da malandragem. In: _____. **Que horas são?** Ensaaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 129-156.

SELIGMANN-SILVA, M. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. **Revista Letras**, nº16, jan.-jun., 1998.

SIMIONI, R. L. **Curso de hermenêutica jurídica contemporânea**: do positivismo clássico ao pós-positivismo jurídico. Curitiba: Juruá, 2014.

WATT, I. O realismo e a forma do romance. In: _____. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 11-33.

FORMAS E REPRESENTAÇÕES DO AMOR EM MARÇAL AQUINO: UMA LEITURA DO ROMANCE *EU RECEBERIA AS PIORES NOTÍCIAS DOS SEUS LINDOS LÁBIOS*

IGOR IURI DIMITRI NAKAMURA (M - Capes)
Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva (Or.)
Data prevista para a conclusão: maio de 2019
FCLAr/UNESP

1. Introdução

Marçal Aquino é um escritor, jornalista e roteirista brasileiro, que nasceu no município paulista de Amparo, em 28 de janeiro de 1958, graduou-se em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas em 1983, trabalhou como redator e repórter dos jornais O Estado de São Paulo e Jornal da Tarde e escreveu vários roteiros de filmes, como *O invasor*, e de séries televisionadas, como *Força Tarefa*, em parceria com Fernando Bonassi, tendo atuado, recentemente, como jornalista e *freelancer* em revistas, como a *Época* São Paulo, e como consultor no Laboratório de roteiros Sundance/Rio Filme, do Sundance Institute.

Além de um exímio em cinema, Marçal Aquino é autor de inúmeras obras literárias, sendo elas: *A depilação da noiva no dia do casamento* (1983, poesia), *Por bares nunca dantes naufragados* (1985, poesia), *A turma da rua Quinze* (1989, infanto-juvenil), *Abismos, modos de usar* (1990, poesia), *As fomes de setembro* (1991, contos), *O jogo do camaleão* (1992, infanto-juvenil), *Miss Danúbio* (1994, contos), *O mistério da cidade fantasma* (1994, infanto-juvenil), *O primeiro amor e outros perigos* (1996, infanto-juvenil), *O amor e outros objetos pontiagudos* (1999, contos), *Faroestes* (2001, contos), *O invasor* (2002, romance), *Cabeça a prêmio* (2003, romance), *Faroestes* (2001, contos) e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005, romance).

Última obra de Marçal Aquino, o romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* trata da história de amor do fotógrafo Cauby e da ex-prostituta e usuária de crack, Lavínia, a esposa do pastor Ernani, em uma pequena cidade do interior paraense, imersa em meio à marginalização e conflitos entre garimpeiros e mineradora. Nesse local, o paulistano Cauby mudara-se para fotografar as prostitutas das regiões garimpeiras, enquanto que Lavínia e Ernani mudaram-se também, devido à inauguração

da igreja do pastor. Logo, Cauby envolve-se em um relacionamento extraconjugal com Lavínia, a parir de encontros indiscretos em sua casa e, durante esse envolvimento, descobre em sua amante uma mulher dual, ora lasciva (denominada por ele de Lavínia Shirley), ora pura. Ao passo que os encontros do casal intensificam-se, as relações entre garimpeiros e mineradora se agravam, a ponto de Ernani ser assassinado por um atirador em decorrência de sua influência sobre as minorias da igreja. Durante esse clímax, Lavínia desaparece. Por conseguinte, as investigações apontam Cauby como o assassino, a polícia o prende e, embora comprovada a sua inocência, o fotógrafo é linchado pela população e termina parcialmente cego e aleijado. Mas mesmo assim, Cauby procura por Lavínia. Encontra-a sem memória em um hospício e sentenciar-se a esperar pela sua recuperação, enquanto vive ociosamente em uma pensão.

É à varanda da pensão, pertencente à dona Jane, que Cauby relata seu destino e o consequente triângulo amoroso, de um passado recente à sua situação atual. Já em outra perspectiva, Cauby comporta-se como um observador ao ouvir, junto a um menino, a história de amor platônico ã de um passado longínquo ã do velho Altino sobre a inacessível e falecida Marinês, noiva de Carlos Alberto, e seu também consequente triângulo amoroso. Mas essa troca de voz narrativa, de narrador-protagonista a narrador-observador, soma-se às descrições do movimento dos astros e da natureza, às menções à fala do agiota e pedófilo Chang e às inferências filosófico-amorosas do livro *O que vemos no mundo*, de Benjamim Schianberg, uma espécie de psicanalista do amor.

Contudo, esse engendramento narrativo materializa-se na primeira e terceira partes do livro, intituladas *O amor é sexualmente transmissível* e *Postais de Sodoma à luz do primeiro fogo*, que enfatizam, respectivamente, a beleza do amor e suas devidas consequências. Já a segunda parte, intitulada *Carne-viva*, é relatada sob a onisciência de um narrador em terceira pessoa, que enuncia toda a história amorosa de Lavínia e Ernani tão somente. Já a quarta e última parte do romance, intitulada *Poema escrito com bile*, corresponde a um epílogo narrado por Cauby.

Em síntese, pode-se depreender que *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* constitui-se crucialmente de uma diegese da violência generalizada, em que o conflito de classes, a exploração, a corrupção, a prostituição, as injustiças, o povo irritado e desorientado, enfim, a marginalização com as suas mais drásticas consequências imperam:

Os cadáveres estavam jogados num monte de lixo. Três caras. Tinham usado munição pesada neles. Principalmente na cabeça. Um negócio feio.

Clica os presuntos aí, o delegado disse. Seis fotos para cada um, entendido? Dê preferência ao rosto, é pra reconhecimento.

Olhei para os defuntos. E senti enjoo. Protestei:

Porra, cadê o fotógrafo de vocês?

O delegado apontou um dos mortos. Um gordo, em que faltava metade do crânio.

Olha ele ali. Tinha que ser meter nessa história dos garimpeiros?

(AQUINO, 2005, p. 30).

Entretanto, no cerne degradante dessa diegese, configura-se uma narrativa amorosa, que consiste em uma história sobre o amor e suas consequências, e que desvencilha, no enredamento do romance, uma dissonância de elementos aparentemente contraditórios, ao serem alocados no mesmo discurso e traduzidos na representação da realidade brasileira:

Falei que estava planejando ir embora. Lavínia gritou do chuveiro:

O que você disse?

Entrei no banheiro e puxei a cortina de plástico. Ela ensaboava o corpo.

Tô pensando em ir embora daqui.

Pra onde?

Não sei ainda. Talvez eu volte para São Paulo.

Lavínia passou o sabonete entre as pernas, levantou um monte de espuma. E sonho.

O que foi, bateu saudade de casa?

Não posso ficar aqui para sempre, tenho que dar um jeito na minha vida.

Ela guiou o jato do chuveirinho para o púbis. Desfez a espuma, não o sonho.

(AQUINO, 2005, p. 133).

Logo, com uma narrativa amorosa, que apela pelo erótico e pelos perigos de uma paixão proibida e escancarada, e com uma diegese da violência no plano de fundo a imiscuir-se na história principal, tecendo uma atmosfera disfórica da realidade social, podem-se levantar alguns questionamentos: Como o amor é representado na narrativa realista do romance? Como a narrativa da temática amorosa se constrói, submersa num universo antagônico, com a realidade social nua e crua da violência generalizada ao longo do enredo? Como se materializa o discurso do romance?

Essas questões-problemas demarcam as origens do nosso trabalho, evidenciam a necessidade da sua realização e justificam-no. Para extenuá-las, destacamos que a nossa pesquisa consiste em uma leitura esmiuçada da tessitura narrativa e da isotopia amorosa do romance *Eu receberias as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Marçal Aquino, tendo como hipótese a ideia de que a narrativa amorosa, condensada com a diegese da violência, ressignifica-se na realidade social do mundo contemporâneo materializado no romance regionalista, por meio da forma de representação hiper-realista, típica da estética do autor.

2. Objetivos

Para sanar as questões levantadas como problemas pesquisa, este projeto tem como objetivo geral analisar as representações do amor a partir das formas da narrativa realista do romance, escolhido como corpus. Mas ao focar-se em tal finalidade, resvala-se em objetivos de ordem específica, tais como:

- Interpretar as relações entre o amor e a violência, quer seja no âmbito temático, quer seja no âmbito narrativo, uma vez que ambos os elementos sociais se desenvolvem submersos no realismo do romance.
- Traçar os elementos da narrativa realista no romance, a partir de características estéticas do autor, depreendidas da leitura de sua fortuna crítica.
- Desenvolver uma leitura dos aspectos narrativos do romance realista-regionalista, incluindo elementos como a posição do narrador, o ponto de vista, os diálogos, as distorções temporais e etc.
- Apresentar a fortuna crítica de Marçal Aquino, incluindo os comentários à bibliografia crítica do romance escolhido como corpus, ressaltando tanto os pontos estudados pelo público da crítica, quanto os aspectos estéticos da prosa do autor.

Portanto, este projeto consiste em um estudo narrativo do romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, escolhido como corpus, com ênfase no recorte temático da constante amorosa. Assim, visa-se contribuir para a crescente fortuna crítica de Marçal Aquino, não só com um trabalho centrado em um tema até então pouco estudado na obra do autor, mas também com uma interpretação dos aspectos narrativos, expandindo as possibilidades de leitura do romance.

Ademais, destacamos que o estabelecimento desses objetivos leva em consideração o pressuposto teórico de Antonio Candido (2000) que postula que a organicidade de uma obra literária se realiza a partir da concatenação de fatores externos – sociais, conteudísticos – e fatores internos – estéticos, formais –, de modo que um método que abarque essa amálgama intrínseca entre ambas as esferas, significado e significante (ou, para nós, diegese e narrativa, história e discurso), revele-se capaz de corroborar para uma análise literária que pondere, precisamente, a economia da obra.

3. Metodologia

Na organização dessa pesquisa, ressalta-se que o percurso metodológico desse projeto se realiza a partir de quatro etapas, que compõem, sucessivamente, o plano estrutural da dissertação.

No primeiro capítulo, intitulado *Marçal Aquino e Realismo: Aspectos Teóricos*, nos deteremos em dois momentos, o primeiro de teor biobibliográfico-recepcional e o outro de teor teórico. A princípio, explanaremos sobre o autor, a obra e o público e centraremos a nossa leitura na recepção crítica de Marçal Aquino, a partir da qual pretendemos assuntar as marcas estilísticas do escritor retratadas em sua fortuna crítica. Na sequência, apresentaremos nossa compreensão teórica sobre os conceitos de contemporaneidade, ficção brasileira contemporânea, representação e, sobretudo, realismo, assim como apontaremos a presença desses elementos na literatura brasileira.

No segundo capítulo, *Entre a História e o Discurso: Elementos de Narrativa*, nos centraremos num viés também teórico-metodológico, desta vez em torno da natureza estética da prosa, apresentando um esboço da proposta narrativa de Genette (1995). Abordaremos, portanto, as categorias narrativas de ordem (acronias e anacronias), duração (isocronias e anisocronias), frequência (singulativo e iterativo),

modo (diálogos e ponto de vista) e voz (níveis narrativos e tipos de narrador), de forma básica, sem adentrar, contudo, nos procedimentos e técnicas mais minuciosos.

No terceiro capítulo, *Entre a estética do amor e a estética do real*, descreveremos as representações do amor na história ou diegese (o que se conta). Estuda-se, assim, o amor a partir da técnica de representação do realismo na descrição das cenas amorosas, sua natureza erótica e seu conteúdo incrustado nas ações cotidianas da vida comum. Associa-se também o amor como motivo da resistência do narrador Cauby frente à violência vivenciada no romance.

No quarto capítulo, *A Narrativa Amorosa e a Diegese da Barbárie em Marçal Aquino*, esmiuçaremos as relações entre o amor e a violência enquanto elementos sociais materializados nas formas da narrativa realista (como se conta), como *leitmotifs* do romance. Assim, estuda-se o narrador (quem conta) e a sua técnica realista de narração, que simula a fotografia e o cinema na construção das cenas, como também a presença de outras vozes no discurso, tal como os comentários de Schianberg e os diálogos de Altino. Centra-se no tempo (quando se conta) da memória e da espera amorosa, que conduz ao ritmo lento da narrativa. Interpreta-se o ponto de vista (quem vê) e a representação das sensações da protagonista Lavínia em meio ao espaço da violência. Volta-se para a função das relações entre narrador x narratário (quem ouve) na tessitura da temática amorosa no romance.

4. Fundamentação teórica

Para a realização deste projeto, busca-se como arcabouço teórico o ensaio de Agamben (2009) sobre o contemporâneo, assim como o livro de Schollhammer (2011) sobre a ficção brasileira contemporânea. Não obstante, fundamenta-se nos estudos de Auerbach (1971), Foster (2014), Watt (2010) e Williams (1958) envolvendo a representação e o realismo no romance. Baliza-se também em Candido (1989, 1993), Dalcastagnè (2007), Pellegrini (2007, 2008) e Schollhammer (2008, 2016) a respeito da literatura brasileira contemporânea, suas temáticas e estilo, resvalando nos trabalhos de Bosi (2012) e Santiago (2004). A propósito dos aspectos teóricos da prosa, embasa-se na proposta narrativa de Genette (1995).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é Contemporâneo & Outros Ensaio**s. Chapecó: Argos, 2009.

AQUINO, Marçal. **Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

CANDIDO, Antonio. Realidade e realismo (via Marcel Proust). In: _____. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 135-142.

DALCASTAGNÈ, Regina. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, dez. 2007.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DALCASTAGNÈ, Regina. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, dez. 2007.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**: ensaio de método. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dez. 2007.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. In: DALCASTAGNÈ, Regina (Org.). *Ver e imaginar o outro*: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Horizonte, 2008, p. 27-53.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Do realismo ao pós-realismo. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 20, n. 39, p. 14-21, 2º sem. 2016.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

WATT, Ian. O realismo e a forma no romance. In: _____. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 11-34.

WILLIAMS, Raymond. Realism and the contemporary novel. **Universities & Left**, p. 22-25, 1958.

A PRESENÇA FEMININA NA ELEGIA DE OVÍDIO

JAQUELINE VANSAN (D)

Prof. Dr. João Batista Toledo Prado (Or.)

Data prevista para conclusão: maio de 2021

FCLAr/UNESP

Introdução

Tendo entrado em contato, durante o desenvolvimento da pesquisa realizada no Mestrado, com a produção elegíaca de Ovídio e, mais especificamente, com as *Heroides*, obra do referido poeta que reúne, nas 15 primeiras elegias, epístolas enviadas por mulheres do mito aos seus amantes e, nas seis últimas, a troca de correspondências entre casais míticos, pode-se perceber determinado tratamento diverso dado à figura feminina, na medida em que a ela é concedida voz para lamentar suas decepções amorosas, papel que antes cabia somente ao homem. Também se pode constatar que a produção poética ovidiana circunscrita dentro da elegia romana ultrapassa as convenções fixadas para o gênero, uma vez que explora possibilidades antes pouco exploradas por seus predecessores. Assim, levando em consideração uma possível relação existente entre tais fatos – ou seja, a representação da *puella* na elegia ovidiana e a variação promovida por esse autor no gênero em questão – julgou-se produtiva uma investigação mais atenta sobre essa personagem na obra elegíaca do poeta nascido na cidade de Sulmona, bem como a influência dessa figura para a alteração dos paradigmas consolidados pela elegia erótica romana.

A elegia latina caracterizava-se por ser uma poesia escrita em dísticos elegíacos – estrofe formada por um verso de seis pés métricos, o hexâmetro, seguido por um verso de cinco pés métricos, o pentâmetro (ANTHON, 1850, p.158) – em que o eu lírico, geralmente reconhecido como o próprio poeta, cantava as venturas e decepções vividas ao lado de uma *puella* (ñgarotaò), retratada usualmente como uma jovem mulher de caráter duvidoso (VEYNE, 1985: 9), valendo-se de uma linguagem que se aproveitava de termos e expressões da fala coloquial, o *sermo familiaris* (ñfala familiarò) e seguindo uma poética parcialmente rígida, guiada por lugares-comuns como o *seruitium amoris*⁸⁴,

⁸⁴ Sob o ponto de vista dessa convenção, o homem apaixonado deixa-se escravizar por sua amada (FLORES, 2014:15).

o *magister amoris*⁸⁵, o *diues amator*⁸⁶ (FLORES, 2014:15-16), entre outros. Propércio, Tibulo e Ovídio foram os principais escritores a cultivar o gênero no século I a.C., durante a época de Augusto.

Ovídio, entretanto, por ser o mais novo dos poetas da linhagem elegíaca, além de aproveitar elementos ligados à origem do gênero, a qual remonta, segundo Day (1984), à poesia amorosa alexandrina, inspirados principalmente pelas figuras dos poetas Filetas de Cós e Calímaco, passando pela influência da Retórica, da Comédia Nova e da tradição epigramática grega, também pode criar conscientemente a partir de um legado literário latino criado pelos poetas que o antecederam (ALBRECHT, 1997, p.603). Resulta disso, portanto, um conjunto de elegias marcado pela versatilidade, que não só explora todas as possibilidades do gênero como os ultrapassa e renova, conforme abona Harisson (2006): *the Ovidian elegiac output shows a remarkable and highly self conscious variety. Here as so often, Ovid's works confounds and subverts conventional categories*⁸⁷ (HARRISON, 2006, p.79). Essa variação autoconsciente, com proclama Harrison (2006, p.79), parece estar presente também na forma como Ovídio retrata e se vale da figura feminina em suas elegias.

Assim, nos *Amores* (*Amores*), embora já demonstre a tendência em fugir ao paradigma tradicional estabelecido para a elegia erótica romana (HARRISON, 2006, p. 81), Ovídio cultiva o formato anteriormente consagrado ao cantar, em primeira pessoa, os episódios amorosos que vivia ao lado de Corina. Porém, diferentemente do que costumava acontecer com seus antecessores, aos quais, por meio de uma visão biografista atualmente contestada, os críticos correspondiam as *puelae* elegíacas a figuras da vida real com quem os poetas mantinham casos secretos, sempre foi conservado à figura feminina presente nos *Amores* de Ovídio o *status* de fictícia. Nem mesmo Apuleio, em sua *Apologia* (X, 3), lista Corina como pseudônimo de alguma amante do poeta de Sulmona, como faz com Propércio e Tibulo:

Eadem igitur opera accusent C. Catullum, quod Lesbiam pro Clodia nominarit, et Tigidam similiter, quod quae Metella erat Perillam scripserit, et Propertium, qui Cinthiam dicat, Hostiam

⁸⁵ Poeta elegíaco comporta-se como alguém com capacidade para ensinar sobre as diferentes faces do sentimento amoroso (FLORES, 2014:16).

⁸⁶ Tal lugar-comum da tópica elegíaca refere-se à aflição que a presença de rivais mais ricos e, em geral, mais velhos, capazes de oferecer valiosos presentes à *puella*, causam no poeta cuja única prenda que pode ofertar à amada é sua própria poesia (FLORES, 2014:15-16).

⁸⁷ Na produção elegíaca ovidiana mostra uma variedade notável e extremamente autoconsciente. Aqui, como tantas vezes, as obras de Ovídio confundem e subvertem as categorias convencionais (Todas as traduções que não tiverem indicação contrária são de nossa autoria).

*dissimulet, et Tibullum, quod ei sit Plania in animo, Delia in uersu.*⁸⁸
(APULEIO, Apologia, X, 3).

Dessa forma, se hoje se defende que todas as personagens que habitavam a elegia romana são construções literárias e que os poetas que as compunham guiavam-se pela *fides* e não pela realidade (ALLEN, 1950, p.147), os poemas de Ovídio, mesmo em sua época, pareciam querer deixar claro que a figura feminina ali presente era, na verdade, um meio, a matéria que o permitia se adequar ao metro elegíaco, logrando uma posição meramente retórica (SERRANO, 2005, p. 276), fato que oferece um campo produtivo de estudo.

Já a *Ars amatoria*, obra que se compõe exclusivamente de elegias didáticas, nas quais o poeta sulmonense transformando-se em *magister amoris*, pretende ensinar as artes da conquista tanto para o público masculino, nos dois primeiros livros, como para a plateia feminina, no terceiro livro, parece oferecer não só o código que define a conduta da figura feminina na arte da conquista, mas também aquele que rege sua construção como personagem desse gênero. Tal visão decorre da possibilidade de o manual amoroso ser lido como uma construção metalinguística que tenciona instruir o leitor na recepção da elegia latina (TREVISAN, 20014, p.102), e não apenas como um retrato da sociedade da época augustana (CARDOSO, 2011, p.83). Consequentemente, os versos em que Ovídio concede armas às mulheres para conservar acesa a paixão do amado abrem-se como importante fonte de pesquisa para o estudo que se pretende desenvolver durante o doutoramento.

Nas *Heroides*, por sua vez, Ovídio, mesclando o gênero elegíaco ao epistolar, além de alçar a figura feminina a um papel central, também lhe concede uma função ativa e autônoma no jogo elegíaco, visto que, nessa obra, as personagens míticas que dela participam, apropriam-se da pena do poeta que anteriormente as cantava para, dessa maneira, revelar suas próprias dores e desejos. Ocorre, portanto, uma inversão dos papéis tradicionais da elegia erótica romana, pois é o homem que se torna a parte cruel do relacionamento e tem as suas atitudes cruéis reveladas e condenadas pela autora da epístola. Assim, análise das epístolas das heroínas, torna-se importante para compreender *puella* a partir de uma perspectiva distinta.

⁸⁸ Então, pelos mesmos fatos, eles acusam Catulo de ter chamado Lésbia de Clódia e, similarmente, Tícidas de ter escrito Perila quem era Metela; Propércio que canta Cíntia para dissimular Hóstia e, ainda, Tibulo, que tinha em mente Plânia e, em verso, Délia. (Trad. MARTINS, 2009: 8).

Em vista disso, o presente projeto de pesquisa, tendo como *cópus* inicial as obras *Amores*, *Ars amatoria* e *Heroides*, objetiva avaliar a representação e o grau de influência de figura feminina para a variação dos paradigmas tradicionais do gênero promovidos pelas obras ovidianas, com a intenção de contribuir, dessa maneira, para os estudos sobre a elegia latina.

2. Objetivos

O principal objetivo do estudo que se pretende desenvolver durante o Doutorado é avaliar a presença e compreender a forma como Ovídio constrói a figura feminina em suas obras elegíacas, no intuito de elucidar como esse trabalho contribui na variação dos paradigmas estabelecidos para a elegia latina, gênero praticado em Roma, durante o fim do século I a.C. e início do primeiro século de nossa era.

Em decorrência desse propósito geral, busca-se também: 1) ampliar os conhecimentos sobre elegia erótica romana, bem como sobre a figura da *puella*, principal personagem feminina nos poemas do gênero; 2) aprofundar-se no estudo da obra elegíaca de Ovídio, dando especial atenção ao retrato que o autor faz das mulheres; 3) evidenciar as diferenças e semelhanças entre as *puellae* ovidianas e aquelas que aparecem nas elegias de antecessores, como Propércio e Tibulo, para entender em que medida elas contribuem para a diferenciação do gênero promovida por Ovídio; 4) investigar as estratégias metapoéticas de Ovídio que se evidenciam a partir do trabalho com a figura feminina e avaliar a importância dessa prática para a produção elegíaca desse autor; 5) Contribuir com os estudos sobre elegia latina e sobre a obra elegíaca de Ovídio, ao salientar as particularidades que brotam das convenções fixas que regiam o gênero.

3. Metodologia

A presente pesquisa tem caráter descritivo e exploratório, uma vez que pretender reunir informações tanto sobre a elegia erótica romana como sobre a produção desenvolvida nesse gênero pelo poeta Ovídio, além de analisar as diferentes visões das *puellae* que frequentam essa forma poética, investigando se essa personagem contribui para a variação que o poeta sulmonense concede aos versos elegíacos até então praticados por seus antecessores. Os meios utilizados para atingir tais objetivos serão

essencialmente bibliográficos e de análise de textos poéticos, visto que será preciso buscar na literatura especializada teorias que auxiliem na confirmação ou rejeição de hipóteses anteriormente levantadas – questionando-se sempre, no entanto, da pertinência e validade dos aspectos trazidos à tona pelos estudiosos – bem como fazer uma leitura crítica dos poemas selecionados para chegar a uma conclusão precisa do problema pesquisado.

4. Fundamentação teórica

Em princípio, a pesquisa será embasada pelos estudos de Veyne (1985), cujo livro *A elegia erótica romana: o amor, a poesia e o Ocidente* é sempre indicado como importante referencial para aquele que pretende aprofundar-se nesse gênero.

Concebendo a elegia praticada pelos poetas cuja língua materna era o latim como uma ficção altamente sistematizada, o estudioso francês (1985) considera que essa categoria de poemas era regida por uma lógica interna, na qual o principal postulado era o de que:

o amor não é simplesmente um episódio numa existência sob outros aspectos normal, mas reivindica para si um ser inteiro, dá uma nova configuração específica à existência de sua vítima e coloca-o numa nova esfera à parte, separa-o do resto dos humanos, situa-o num novo horizonte e num novo clima (FRÄNKEL *apud* VEYNE, 1985, p. 157)

Novo horizonte e clima que incluem um mundo à parte da realidade, organizada por condutas e tradições severas, o chamado *demi-monde* (ou *ñmã sociedade*), povoado por mulheres a quem era permitido o amor livre (cortesãs, viúvas, adúlteras) e, conseqüentemente, capazes de assumir o papel de *domina*, subjulgando o poeta/eu lírico por ela enamorado em uma escravidão por amor. O poeta, por sua vez, embora cantando em primeira pessoa e com seu verdadeiro nome, ostentava, no lugar de falar de si, ñuma *persona* emblemática para se tornar socialmente reconhecível e atrair o interesse dos seus leitores para um jogo de máscaras (PAES in OVÍDIO, 1997, p.19).

No que diz respeito à *puella/domina*, Veyne (1985), da mesma forma como defende o caráter ficcional dos relatos amorosos poéticos desenvolvidos nas elegias, afastando-se das considerações biográficas que costumavam acompanhar a análise dos poemas desse gênero, percebe essa figura feminina como uma construção literária do poeta/eu lírico. Assim, referindo-se à Délia, musa do elegíaco Tibulo, Cíntia, paixão de Propércio, pondera que elas:

são figuras típicas tão vagas e incoerentes que não se pode tirar nada delas; matronas adúlteras, cortesãs libertas, mulheres do teatro, mulheres sustentadas por homens, não se sabe nem se pode saber, já que o poeta não se propôs a retratar uma mulher que conheceu e a contar seus amores; ele retrata um gênero de vida um certo meio. (VEYNE, 1985, p.101)

Tal forma de pensar a elegia e os personagens que fazem parte desse gênero torna-se particularmente útil a esta pesquisa, visto que pretende orientar-se pelo viés que crê a elegia romana como poesia que além de seguir métrica fixa *ī* estruturando-se em dísticos elegíacos *ī* também possuía convenções próprias.

Nesse sentido, também se levará em conta os estudos de Martins (2009), que apresenta no livro *A elegia romana: construção e efeito*, a partir da análise de poemas de Propércio, um sistema de análise do discurso elegíaco baseado nos princípios retóricos e poéticos que regiam a elaboração de textos da Antiguidade. Importam, assim, conceitos como o caráter, a verossimilhança e a *fides*, os quais o autor define da seguinte maneira:

O caráter, nesse sentido, é a imagem que o *auctor* ou *actor*, Propércio, estabelece como verdadeira para a maneira de agir de todas as *ñpersonagens* que faz agir em seu discurso, inclusive a própria, identificada pelo nome Propércio. Verossimilhança é aquilo que se acredita como verdadeiro a partir da personagem que age, segundo seu caráter, determinado *a priori*. A *fides*, por fim é aquilo que uma personagem/*persona* que age segundo um caráter, estabelecendo verossimilhança, provocada no público que lê e ouve. (MARTINS, 2009, p. 22-23)

Tomando, também, como errônea a leitura de elegia como biografia do poeta e rejeitando, portanto, qualquer correspondência entre a *puella* cantada por Propércio e alguma amante real do poeta (MARTINS, 2009, p. 23-25), o estudioso mostra a importância de buscar no próprio discurso analisado *ī* e não em referentes externos aos textos, como a história de vida de um autor - pistas para seu esclarecimento, sendo possível, ainda encontrar o que chama de *ñtermos de determinação estilística*, em obras de mesmo caráter e gênero, posto que textos de autores contemporâneos e seus predecessores associam-se em um mesmo sistema de gêneros (cf. MARTINS, 2009, p.30). À vista disso, na de elegia erótica latina, o discurso:

será regido pelos mesmos dados de determinação estilística, que apenas sofrem variações (*imitatio, uariatio et aemulatio*), conforme o *ingenium* do construtor. Leia-se, aqui, o *ingenium* como habilidade inata do artífice no processo de elaboração do discurso, *inuentio*,

segundo o qual ele, artífice, escolhe os pensamentos adequados entre os *tópoi* que se encontram locados na *copia rerum* (legado) para a realização ñoriginalò de seu discurso (MARTINS, 2009, p.31).

O livro de Martins (2009), bem como as análises de poemas nele contidas, dessa forma, tornam-se um importante referencial teórico para esta pesquisa visto que se pretende investigar e entender a construção, a partir da observação de textos, a função da figura feminina na produção de Ovídio, além de aferir o grau de contribuição dessa *persona* para a diferenciação da elegia desse autor para a de seus precedentes.

O importante artigo de Allen (1950), *On Sincerity and the Roman elegists*, citado tanto por Veyne (1985), como por Martins (2009), também será utilizado no desenvolvimento desta pesquisa por ser uma das principais referências sobre o conceito de sinceridade na elegia romana. Nele Allen (1950) defende que a personalidade de um poeta, posto que é um artista, varia conforme o estilo a que se põs a escrever. A sinceridade que se observa nos elegíacos, nessa perspectiva, é um conceito artístico que tem como base a ideia da *fides*, cuja definição calcada nos preceitos da retórica antiga, gira em torno da noção de ñverdadeiroò e de ñpoder de persuasãoò:

*His fides, the impression of sincerity resulting from persuasiveness, is, according to this doctrine, a product of style. Sincerity, then, as we find it in ancient criticism, involves a relation between the artist and the public; it is established by the style of the work of art. The personality of the artist, except as it appears to the public in the work of art, is irrelevant to the question of sincerity*⁸⁹. (ALLEN, 1950, p. 147)

A partir da noção clássica de ñfidesò, portanto, como diz Allen (1950, p. 153), é necessário que se observem os elegíacos como poetas, não como biógrafos de suas aventuras amorosas ñ mesmo que escrevam os versos utilizando seu verdadeiro nome ñ, e que se concentre no efeito que o estilo deles almeja produzir. A sinceridade que se deve procurar, em suma, reside, apenas, na coerência entre o estilo escolhido pelo poeta e o estado emocional cantado na elegia (ALLEN, 1950, p.153).

Ademais, também servirá de referência para a pesquisa o livro de Day (1984), *The origins of Latin Love-Elegy*, que busca as raízes do gênero praticado em Roma na elegia amorosa alexandrina (ou grega arcaica) escrita por autores como Mimnermo, Filetas e Calímaco, na Comédia Nova grega, na Retórica antiga, entre outros, além de

⁸⁹ Sua *fides*, a impressão de sinceridadde resulta do poder de persuasão, é, de acordo com essa doutrina, um produto do estilo. Sinceridade, então, como a encontramos na crítica antiga, implica na relação entre o artista e o público; ela é estabelecida pelo estilo da obra de arte. A personalidade do artista, exceto como aparece para o público na obra de arte, é irrelevante para a questão da sinceridade.

manuals de literatura latina como o de Conte (1999), de Albrecht (1997), de Clausen e Kenney (1989), e de compêndios sobre a obra de Ovídio, como os organizados por Hardie (2006), Knox (2009) e Volk (2010) os quais podem fornecer detalhes importantes a serem considerados durante a reflexão acerca do tema desta pesquisa. Também será levado em consideração o livro *Learned girls and male persuasion*, de Sharon L. James, que trata especificamente da *puella* retratada nos poemas dos elegíacos latinos.

Ao longo do percurso de trabalho, porém, serão acrescentadas, quando se julgar necessário e pertinente, outras referências, a fim de tornar o estudo completo e contribuir, dessa forma, com as investigações sobre elegia romana, Ovídio e a figura feminina na elegia e na obra do poeta sulmonense.

BIBLIOGRAFIA

ALLEN, A. W. "Sincerity and the Roman Elegists." **Classical Philology**. vol. XLV, n. 3, 1950, pp. 145-160.

ANTHON, C. **Latin Prosody and metre**. New York: Harper & Brothers, 1850.

ALBRECHT, M. von. **Historia de la literatura romana**: desde Andronico hasta Boécio. Volumen I. Trad.: Dulce Estefânia e Andrés Pociña Pérez. Barcelona: Herder, 1997

APULEIO. **Apologia**. Disponível em: <<http://www.thelatinlibrary.com/apuleius/apuleius.apol.shtml>>. Acesso em: 08 de ago. 2016

CARDOSO, Z. **A literatura latina**. ed. revista. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CLAUSEN, W e KENNEY, E. J. (Eds.) **Historia de la literatura clásica** (Cambridge University). Madrid: Gredos, 1989.

CONTE, G.B. **Latin Literature: A History**. Translated by Joseph B. Solodow. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1999.

CORDEIRO, W. P. **Tópoi elegíacos nas Heroides de Ovídio**. 2013. 125 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2013.

DAY, A.A. **The Origins of Latin Love-Elegy**. Oxford: Georg Olms, 1984.

FLORES, G.G. Introdução. In: PROPÉRCIO. **Elegias de Sexto Propércio**. Organização e Tradução: Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Autêntica, 2014.

FULKERSON, L. The Heroides: Female Elegy? In: KNOX, P. (Ed.) **A Companion to Ovid**. Oxford: Wiley Blackwell, 2009.

HARDIE, P. (Org.) **The Cambridge Companion to Ovid**. Cambridge: University Press, 2006.

HARRISON, S. Ovid and genre: evolutions of an elegist. In: HARDIE, P. (Org.) **The Cambridge Companion to Ovid**. Cambridge: University Press, 2006.

JAMES, S.L. **Learned girls and male persuasion**: gender and reading in roman love elegy. Los Angeles: University of California Press, 2003.

KNOX, P. Introduction. In: OVID. **Heroides: select epistles**. Ed. Peter E. Knox. New York: Cambridge University Press, 1995.

KNOX, P. (Ed.) **A Companion to Ovid**. Oxford: Wiley Blackwell, 2009.

MARTINS, P. **Elegia Romana**: Construção e Efeito. São Paulo: Humanitas, 2009.

OVÍDIO. **Carta de las heroínas; Ibis**. Introducciones, traducciones y notas de Ana Pérez Vega. Madrid: Gredos, 1994.

_____. **Cartas de amor**: As Heroides. Tradução: Dúnia Marinho Silva. Prefácio e notas: Jean-Pierre Néraudau. São Paulo: Landy, 2007.

_____. **Amores e Arte de Amar**. Tradução: Carlos Ascenso André. Prefácio e apêndices: Peter Green. São Paulo: Penguin Classics Companhia das letras, 2011.

_____. **Poemas da carne e do exílio**. Seleção e tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

OVIDE. **Héroïdes**. Texte établi par H. Bornecque et traduit par M. Prévost. Paris: Les Belles Lettres, 1989.

OVID. **Heroides: select epistles**. Ed. Peter E. Knox. New York: Cambridge University Press, 1995.

PROPÉRCIO. **Elegias de Sexto Propércio**. Organização e Tradução: Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Autêntica, 2014.

SERRANO, M.J.P. El personaje de Corina como matéria literária de Amores. **Florentia Iliberritana**, n.16, p.275-283, 2005.

TREVIZAM, M. **Poesia didática**: Virgílio, Ovídio e Lucrécio. Campinas: Editora Unicamp, 2014.

VEGA, A. P. Introducción. In: OVÍDIO. **Carta de las heroínas; Ibis**. Introducciones, traducciones y notas de Ana Pérez Vega. Madrid: Gredos, 1994.

VEYNE, P. **A elegia erótica romana**. Tradução: Maria G. S. Nascimento e Milton M. do Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

VOLK, K. **Ovid**. Oxford: Wiley Blackwell, 2010.

AS CONSTRUÇÕES DO HERÓI ÉPICO GRECO-LATINO: RELAÇÕES ENTRE EPOPEIA E CONTEXTO

JÉSSICA FRUTUOSO MELLO (M - CNPq)
Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira (Or.
Data prevista para conclusão: maio de 2019
FCLAr/UNESP

1. Introdução

Na Grécia pré-Homérica, os saberes tradicionais eram transmitidos através de narrativas orais, os *mýthoi*, que, posteriormente, foram apropriadas pelos poetas, os quais modificaram e prolongaram essa tradição. Suas obras exprimiam e fixavam aquilo que Vernant (2006) chama de “[...] traços fundamentais que, acima dos particularismos de cada cidade, fundamentam para o conjunto da Hélade uma cultura comum [...]” (p. 15-16). Dessa forma, uma grande importância era atribuída a essas obras, de maneira que a educação helenística era pautada na transmissão de um patrimônio literário, veja-se, por exemplo, o epíteto de educador da Grécia atribuído a Homero por Platão (MARROU, 1990). Claramente, quando a Grécia cativou a agreste Roma, conforme afirma Horácio (*Ep.*, II, I, 156-7)⁹⁰, essa tradição também foi apropriada pelos romanos.

Considerando a epopeia, um dos gêneros surgidos dessa transição de um mundo oral para a literatura em forma escrita, temos uma palavra que abriga em sua etimologia dois termos: *to épos* – que teria o sentido de “palavra” e logo, “discurso”, “narrativa”, em seu plural *tà épea* – e *poiéo* – com sentido de “fazer”, “criar” (PESSANHA *apud* APPEL; GOETTEMES, 1992, p. 31), ou seja, em sua etimologia há ainda uma relação com a oralidade. Assim, essa “criação narrativa em versos” seria responsável por continuar a tradição oral de preservação dos feitos de grandes homens capazes de se elevar acima dos homens comuns e que, com isso, obtinham o estatuto de heróis. Mas a epopeia, segundo Brandão (*apud* APPEL; GOETTEMES, 1992, p. 50), “não se reduz ao registro oral ou escrito dos fatos, mas vem a ser a realização do factual no plano verbal, sua perenização e substancialização”, uma vez que retoma os feitos do passado e os projeta para o futuro, tornando esses feitos presentes e lhes dando substância.

⁹⁰ “*Graecia capta ferum victorem cepit et artis / intulit agresti Latio*”, (Texto estabelecido por Rushton Fairclough. 1929). “A Grécia cativa cativou o vencedor feroz e levou as artes ao Lácio agreste.” (Tradução nossa).

Tendo a Grécia Homérica como ponto de partida, a tradição de passar as histórias orais para a escrita por meio da epopeia tem como testemunho a *Ilíada* e a *Odisseia*, as primeiras obras escritas que os gregos teriam produzido e que se configuram como os textos influenciadores de grande parte das literaturas formadas a partir do pensamento ocidental (NUNES, 2015, p. 7). Essas obras, localizadas no limiar entre a oralidade e a narrativa escrita, foram atribuídas a Homero desde a Antiguidade e dedicam-se, a *Ilíada*, a narrar os feitos de grandes heróis durante a guerra de Tróia, e, a *Odisseia*, ao retorno de Odisseu a Ítaca, após o fim dessa guerra. Como ñEncheria bibliotecas o que se tem escrito sobre esses poemas tão justamente famososò (*idem, ibidem*), é também justo que as teorizações que serão apontadas a seguir sobre o herói épico tenham como ponto de partida esses textos, de maneira que seus principais personagens servem de protótipo de herói.

Já na época clássica, para Aristóteles, a epopeia tratava dos feitos de seres superiores ñ assim como a tragédia, mas de maneira um tanto diversa. Segundo Murari Pires (1999), em seu estudo sobre os heróis da *Ilíada*, o herói épico, dividido entre o plano divino e o humano, é aquele que recebe o estatuto de herói a partir de sua *areté*, que o torna o melhor entre os outros personagens da epopeia. Na tragédia, esses heróis se tornam incapazes de ter a mesma segurança de sua constituição épica (SCHÜLER *apud* APPEL; GOETTEMES, 1992, p. 11), e na lírica, em que, com algumas exceções, recebem caracterizações mais humanas, sendo enfatizadas ñ[...] a dúvida, os conflitos morais, a covardia, a fragilidade, o fascínio da beleza e do prazer.ò (*idem, ibidem*), ou seja, justamente suas características que os afastariam de suas grandezas épicas.

Tendo esses gêneros se desenvolvido, Apolônio de Rodes, alguns séculos após Homero, teria realizado a primeira recitação pública de sua epopeia, *Las Argonáuticas*⁹¹, entre os anos 250 e 240 a.C., inserida no contexto político e cultural que ficou conhecido por Helenismo. Os escritores desse período se dedicavam a referendar a tradição literária anterior, reconhecendo a perfeição das obras precedentes e, a partir desse ato, buscavam imitá-las e superá-las. Em meio a esse reconhecimento, a epopeia seria entendida como um gênero saturado, o que não impede que Apolônio redija sua epopeia apropriando-se de um mito episódico, em que o herói precisa de um auxílio que parte de uma ligação amorosa para cumprir seus objetivos. Assim, o canto III de sua obra, por exemplo, considerado o ponto culminante da narrativa, será aquele

⁹¹ Optamos por utilizar os títulos das traduções a que tivemos acesso, seja em português, seja em espanhol.

no qual os efeitos do amor serão apresentados, e os valores humanos e psicológicos serão colocados acima de características reputadas como épicas (LÓPEZ, 1991).

Posteriormente, passando a Roma sob o reinado de Augusto, Virgílio, ao compor a *Eneida*, epopeia dedicada a narrar os feitos de Eneias, desde sua fuga da vencida Troia até seu estabelecimento no Lácio, tem como possíveis modelos tanto Homero quanto Apolônio. Conforme afirma Vasconcellos (2001), o plano esquemático da *Eneida* demonstra que Virgílio fez o caminho um tanto inverso de Homero, narrando primeiro a viagem do herói, tendo como modelo a *Odisseia*, e, depois, as guerras de que participa contra Turno, seguindo o paradigma da *Ilíada*. Além disso, o humano e o psicológico valorizados pelos poetas neotéricos aparecerão, por exemplo, no episódio amoroso de Dido e Eneias, após o qual, inclusive, o discurso de mulher abandonada daquela segue modelos como o de Ariadne no poema 64 de Catulo. Dessa forma, a epopeia e, conseqüentemente, o herói de Virgílio parecem ser a união dos modelos épicos anteriores, ao mesmo tempo em que passa por uma contaminação daquilo produzido fora do gênero épico.

Optando por terminar em um dos expoentes mais importantes da literatura latina esse panorama, consideramos relevante ponderar que, séculos mais tarde, o surgimento do romance, suposto concorrente da epopeia, segundo teóricos como Lukács (2000), foi propiciado por uma mudança na caracterização da sociedade. Passando de um sentimento de coletivo para um de particular, os heróis retratados nas narrativas ficcionais precisaram se transformar para condizer com aquilo esperado por essa nova sociedade. Segundo Watt (2007), a epopeia seria muito violenta, causadora de conflitos armados e, até certo ponto, incompatível com o público feminino devido ao tratamento dispensado ao seu sexo. Entretanto, embora pareça ocorrer um desacordo entre o herói da epopeia e o herói do romance, alguns daqueles conseguem realizar uma passagem para o romance sem grandes alterações de suas características (MELLO; FERREIRA LIMA, 2016). Assim, o que parece acontecer, conforme percebemos ao longo de pesquisas de iniciação científica realizadas durante a graduação, é que a epopeia pode apresentar características que vão ao encontro daquelas apresentadas em gêneros supostamente concorrentes, o que pode advir das alterações que ocorrem ao longo do tempo na construção da epopeia, até pela possível hibridação de gêneros, e que afetam diretamente a composição de seus personagens.

Destarte, segue-se a hipótese de que, ao longo do tempo, o momento sócio-histórico é capaz de influenciar a construção de um personagem literário tal como

aponta o estudo realizado por Gouvêa Júnior (2013) sobre a representação da Medeia em diferentes contextos, bem como a epopeia parece receber influência de seus modelos épicos anteriores e também de outros gêneros literários. A presença das características acima citadas, que apontaria para uma fraqueza do herói na lírica, parece se tornar mais natural na epopeia, e, com isso, em determinados momentos, o herói épico aparenta tender mais para seu lado humano, embora não perca de todo seu caráter divino. Ademais, esse suposto processo de humanização do herói não parece ocorrer em uma linha reta ao longo da história, partindo de um plano mais divino em direção a um mais humano, uma vez que esse herói também precisa, conforme já dissemos, se adaptar ao momento sócio-histórico em que é produzido.

2. Objetivos

- Objetivo geral:

- Avaliar a construção do herói de algumas epopeias gregas e latinas em relação ao tempo e ao espaço de sua composição.

- Objetivos específicos:

- Refletir sobre a relação entre a concepção de herói homérico e o pensamento da sociedade arcaica;
- Refletir sobre a influência dos ideais helenísticos sobre a construção do herói em Apolônio de Rhodes;
- Refletir sobre a relação entre a política literária de Mecenas e a noção de herói virgiliano.

3. Metodologia e fundamentação teórica

Tendo em mente que a literatura é um processo histórico em que as obras têm seu lugar no tempo e no espaço e que objetivamos traçar um paralelo entre a obra literária e seu contexto de produção, para refletir a partir da premissa de que a organização sócio-histórica pode influenciar as caracterizações dos heróis épicos, propomo-nos a realizar uma análise dessas obras, com o intuito de apontar como aspectos da sociedade podem ter pesado nessas produções, assim como o suposto pensamento acerca do processo de apropriação literária desse período, ou seja, considerar quais condições sociais podem ter dado uma especificidade a esse tipo de discurso literário (COSTA LIMA, 2002, p. 664). Vale ressaltar que o texto estará

sempre em primeiro plano ao longo da análise, e que não intentamos explicar a sociedade a partir do texto – o que caracterizaria uma abordagem ligada à sociologia da literatura –, mas realizar o processo inverso, pensando a influência de fatores externos na obra e propondo um percurso semelhante ao que Benjamin (*apud* COSTA LIMA, 2002) realizou ao relacionar a obra de Baudelaire com a Paris em que o poeta habitava.

Ao mesmo tempo, a posição do autor em relação a seus modelos será levada em consideração, posto que, conforme apontado na introdução e justificativa, trabalharemos tanto com autores que se calcam em seus antecessores, como com aqueles que estão inseridos em um contexto literário de tensão com os modelos anteriores. Dessa forma, para complementar nossa análise sociológica, faremos uso do conceito de literatura comparada proposto por Wellek (1994), segundo o qual se deve pensar a rede de inter-relações que ocorre na literatura em geral, combatendo seu isolamento histórico-geográfico, isolamento este que bloquearia, por restrições linguísticas, a literatura (p. 115). Assim, conforme apresenta esse autor, pretendemos ver a obra como uma totalidade diversificada (p. 118) e ter “[...] um conhecimento do contexto de suas tradições, uma atividade ininterrupta de pesar, comparar, analisar e discriminar, atividade essa que é essencialmente crítica” (p. 116).

Ao optar por uma análise articulada à literatura comparada, temos em mente que, assim como propõe Benjamin (1994), a história é, até certo ponto, algo relativo, já que se caracterizaria como um produto do presente, ou seja, se configuraria como uma construção, visto que um acontecimento histórico só se configura como tal posteriormente, quando apresenta relevância em relação a algo que ocorre no presente. Logo, do amontoado de acontecimentos totais que se acumulam perante o anjo da história, somente aquilo que é de interesse ao presente será resgatado e exposto como história, a partir da qual se tem o intuito de explicar o presente. Partindo desse pensamento, temos consciência de que o cenário sócio-histórico a que temos acesso para realizar nossa análise é uma construção feita a partir da visão moderna deste passado a que nos voltamos.

O que pretendemos com essa abordagem não é realizar um estudo aprofundado de cada uma das epopeias aqui recortadas, trabalho incompatível com o tempo de uma dissertação de mestrado, mas nos focar nas possíveis alterações do conceito de herói ao longo do tempo. Muito já se escreveu sobre esses heróis – observe-se, por exemplo, junto aos já citados nesse texto, os trabalhos de Gouvêa Júnior (2007), de Moragas Ferreira (2008) e de Rodrigues Júnior (2010) –, de maneira que não tencionamos

realizar uma crítica inteiramente nova sobre esses heróis, mas partir de uma revisão crítica deste conhecimento já produzido a respeito deles, pensando as diferenças entre eles a fim de considerar as disparidades da tensão entre a história e o homem presente nesses heróis. Por fim, objetivamos que nossa análise articule a literatura com os pensamentos de sua época.

Referências bibliográficas

ÁLVAREZ, Dulce Estefanía. Introducción. In: LUCANO. **Farsalia**. Tradução de Dulce Estefanía Álvarez. Madrid: Ediciones Akal, 1989.

APOLONIO de Rodas. **Las argonáuticas**. Tradução de Manuel Pérez López. Madrid: Ediciones Akal, 1991.

APPEL, Myrna Bier; GOETTEMES, Míriam Barcellos (org.). **As formas do épico: da epopeia sânscrita à telenovela**. Porto Alegre: Editora Movimento; SBEC, 1992.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BASTOS, Alcmeno. Entre o ñpoetao e o ñhistoriadoro: A propósito da ficção histórica. **Signótica**, Goiás, v. 13, n. 1, p. 11-26, jan./dez. 2011. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/sig/article/view/7285>>. Acesso em: 08 jul. 2016.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BIANCHET, Sandra Maria Gualberto. Apresentação. In: FLACO, Gaio Valério. **Cantos Argonáuticos**. Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Lisboa: Centro de estudos clássicos e humanísticos, 2010. p. 9-13.

CATULO. **O Livro de Catulo**. Tradução comentada de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.

COSTA LIMA, Luiz (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. 2 v. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

DUMÉZIL, Georges. **Do Mito ao Romance**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FLACO, Gaio Valério. **Cantos Argonáuticos**. Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Lisboa: Centro de estudos clássicos e humanísticos, 2010.

GOUVÊA JÚNIOR, Márcio Meirelles. **A viagem dos Argonautas: A construção da virtus flaquiiana**. 2007. 295f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) i Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em:

<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-79YGHN/a_viagem_dos_argonautas.pdf?sequence=1>. Acesso em: 29 ago. 2012.

_____. Introdução. In: FLACO, Gaio Valério. **Cantos Argonáuticos**. Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Lisboa: Centro de estudos clássicos e humanísticos, 2010. p. 15-27.

_____. **Variae Medeae**: A recepção da *fabula* de Medeia pela literatura latina. 2013. 262f. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) i Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-956LZX/varias_medeias_corrigido.pdf?sequence=1>. Acesso em: 17 abr. 2016.

HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de Literatura Clássica**: grega e latina. Tradução de Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. **Odisseia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

JAEGGER, Werner. **Paidéia**: A formação do homem grego. Tradução de Artur M. Parreira. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

LÓPEZ, Manuel Pérez. Introducción. In: RODAS, Apolonio de. **Las argonáuticas**. Tradução de Manuel Pérez López. Madrid: Ediciones Akal, 1991. p. 7-51.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MARROU, Henri-Irénée. **História da educação na Antiguidade**. Tradução de Mário Leônidas Casanova. 5. reimpr. São Paulo: EPU, 1990.

MELLO, Jéssica Frutuoso; FERREIRA LIMA, Wellington. Jasão na *Argonáutica* de Flaco. **Nome**. v. 3, n. 3, p. 65-79, jan.-jun. 2014. Disponível em: <<http://www.nomerevistadeletras.com.br/>>. Acesso em 11 nov. 2014.

_____; _____. Entre Tradição e Passado: A construção de Jasão da epopeia ao romance. **Norteamentos**. Estudos Literários, Sinop, v. 9, n. 17, p. 191-211, jan./jun. 2016. Disponível em: <sinop.unemat.br/projetos/revista/index.php/norteamentos/article/view/2049>. Acesso em: 13 jan. 2016.

MORAGAS FERREIRA, Vania Maria. O herói ilidiaco e a questão da euforia guerreira. **Revista Eletrônica Antiguidade Clássica**. n. 2, p. 69-76, 2008.

MURARI PIRES, Francisco. O melhor dos Aqueus. *Mithistória*. v. 1. São Paulo: Humanitas, 1999. Disponível em:

<<http://www.fflch.usp.br/dh/heros/humancondition/ensaios/arete.html>>. Acesso em 10 maio 2016.

NUNES, Carlos Alberto. Introdução: A questão homérica. In: HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

RODRIGUES JÚNIOR, Fernando. **Aristos Argonauton**: o heroísmo nas *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes. 2010. 272f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas: Estudos Literários) i Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-28012011-093845/pt-br.php>>. Acesso em: 11 jan. 2014.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. **Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio**. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2001.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e religião na Grécia Antiga**. Tradução de Joana Angélica DôÁvila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

VIEIRA, Brunno V. G.. Introdução. In: LUCANO. **Farsália**: Cantos de I a V. Tradução de Brunno V. G. Vieira. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução de José Victorino Barreto Feio e Jose Maria da Costa e Silva (livros IX-XII). 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

WATT, Ian. Fielding e a teoria épica do romance. In: _____. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 208-225.

WELLEK, R. O nome e a natureza da literatura comparada e A crise da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco. (Org). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 109-148.

MNEMOSINE E PÓS-UTOPIA NO FLUXO DO RIO LETE: UMA LEITURA CRÍTICA À EDUCAÇÃO DOS CINCO SENTIDOS

JORGELINA RIVERA (D - Capes)
Prof^a. Dra. Diana Junkes Bueno Martha (Or.)
Data prevista para a conclusão: maio de 2021
FCLAr/UNESP

1. Introdução ao tema e corpus

La memoria es individual. Nosotros estamos hechos, en buena parte, de nuestra memoria. Esta memoria está hecha, en buena parte, de olvido (BORGES, J.L. 1979)

Para a realização do seguinte trabalho de pesquisa utilizaremos como palavra-chave a memória, que será o conceito guia para estruturar a investigação, que é um prolongamento e um aprofundamento da dissertação defendida em 2015, voltada para a realização de um estudo crítico dos poetas Jorge Luis Borges e Haroldo de Campos em relação ao seu processo de criação poética, que se desenvolve a partir da criação de precursores estabelecida por meio do que naquele trabalho denominou-se uma poética da leitura. A preocupação em investigar neste projeto de doutoramento a obra de Haroldo de Campos pelo viés da memória advém da constatação de que os conceitos estudados no trabalho de pesquisa anterior como poesia sincrônica, poeum, tradição e precursores estruturam-se a partir de uma poética da leitura engendrada pela memória, ou ainda, pela rememoração tomada aqui em sentido benjaminiano.

Pretende-se estudar com maior profundidade a relação entre memória e criação de precursores na obra de Haroldo de Campos, em sua etapa pós-utópica. Portanto, o questionamento de pesquisa é: considerando-se a pós-utopia como uma poética da agoridade, intensamente marcada pela articulação da poética sincrônica e de uma visão de história aberta, no sentido benjaminiano de leitura do passado como relampejo (Tese VI), fica patente a importância da reconstrução crítica dos precursores como expediente que permite a revisão e a reinvenção do cânone, seja pela criação ou transcrição. Nesse sentido, nos interessa avaliar em que medida a memória como categoria de articulação do pensamento, passado e presente, como rememoração e limiar, mostra-se decisiva para o entendimento do processo criativo haroldiano em sua

fase pós-utópica, mencionada por primeira vez em 1979, no seu livro *Deus e o diabo no Fausto de Goethe* e em 1980 no ensaio *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira*.

Um dos livros em que o recurso memorialístico mais se manifesta é *A educação dos cinco sentidos* que tem sido menos estudado, proporcionalmente ao restante da obra e por isso é que o elegemos como *corpus*. A originalidade da pesquisa reside em investigar o papel da memória e sua articulação com a poética sincrônica e com a visão de história mobilizada por Haroldo de Campos, tal originalidade estende-se ainda na medida em que essa investigação privilegiará as relações do poeta com o pensamento de Walter Benjamin sobre a história e não apenas em relação à *Tarefa do Tradutor* como normalmente a fortuna crítica postula. Além disso, se incluíram as reflexões de Henri Bergson sobre a memória e a leitura que dele é feita por Benjamin conformam uma abordagem ainda inédita para a obra de Haroldo de Campos. Por fim, gostaria de sustentar, na esteira do que defende Paulo Franchetti, que a especificidade do objeto literário resiste à inovação, ou seja, para o crítico da UNICAMP, precisamos, cada vez mais, demonstrar que o trabalho dos Estudos Literários já está em seu nome, de modo que *“não fazemos pesquisas aplicadas, fazemos estudos”* (FRANCHETTI, 2014)⁹². Destarte, é um estudo da obra haroldiana, de fôlego que se propõe com essa pesquisa.

2. Objetivos

Geral: Avaliar em que medida a memória como categoria de articulação do pensamento, passado e presente, como rememoração e limiar, mostra-se crucial para a compreensão do processo criativo haroldiano em sua fase pós-utópica,

Específicos:

- Dar continuidade ao que foi desenvolvido na dissertação de mestrado intitulada *Dois poéticas de leitura: tradição e invenção nos projetos literários de Jorge Luís Borges e Haroldo de Campos*
- Aprofundar no estudo da relação da memória com a criação de precursores.

⁹² Conferência de Abertura *Os caminhos da crítica literária*, III Seminário de Pesquisas em Literatura – UNESP – São José do Rio Preto – outubro/2014 (mimeo).

- Indagar a importância da memória e pós-utopia no projeto literário de Haroldo de Campos, especificamente, em sua educação dos cinco sentidos.

3. Metodologia

Para realizar o estudo em questão utilizaremos, como base, alguns caminhos teóricos, colocando-os em diálogo a partir do suporte de referenciais da teoria da literatura, sobretudo aqueles voltados para a compreensão da relação do escritor moderno e contemporâneo com a tradição, tais como Harold Bloom (*A angústia da influência*); Perrone-Moisés (*Altas Literaturas*); T.S. Eliot (*Tradição e Talento Individual*); e Octavio Paz (*Os Filhos do Barro*) procuraremos situar a posição teórico-crítica de Campos em relação a outros posicionamentos também marcados pela relação do escritor com a tradição e a importância da memória.

Por outro lado, para a contextualização da obra de Haroldo de Campos, vamos nos valer do estudo de Gonzalo Aguilar (2005) sobre a Poesia Concreta, pois esta obra contextualiza as motivações que desencadearam o projeto poético haroldiano. Vamos usar também as coletâneas *Céu Acima*, organizada por Leda Tenório da Motta (2005) e que traz um conjunto de textos, de renomados críticos sobre Haroldo de Campos, e *Signâncias: Reflexões sobre Haroldo de Campos*, organizada por André Dick (2010). Ambas traçam um panorama do cosmopolitismo de Haroldo e das diversas frentes em que atuou: poesia, tradução e crítica. Por fim, destacamos a importância dos estudos de Toneto (2008; 2010) sobre a relação da obra de Haroldo de Campos com a tradição; Siscar, Silva (Laís) e Barbosa.

Para a compreensão prévia da obra de Walter Benjamin utilizaremos alguns textos críticos sobre seus ensaios, referenciais teóricos como: *Siete ensayos sobre Walter Benjamin* (2000) de Beatriz Sarlo, esses textos evidenciam uma relação de uma crítica literária com o pensamento de Benjamin. Sarlo expõe alguns aspectos da vida do filósofo para imbrica-los com o pensamento contemporâneo, dentre eles: a fuga do escritor do regime nazi e seu suicídio na fronteira, a resistência aos requisitos acadêmicos, o estilo do escritor no qual conjuga a crítica, a filosofia e a arte. Outro livro que será pilar fundamental desta etapa será a coletânea *Walter Benjamin. Formas de percepção. Estética na Modernidade* (2008), conjunto de ensaios escritos por estudiosos do filósofo no Brasil dentre os quais estão Jeanne Marie Gagnebin, Willi Bolle, Olgária

Matos e Márcio Seligmann. Neste livro os temas são relativos às mudanças de percepção ocasionadas pelo emprego de novas tecnologias. No final desta etapa, utilizaremos a palestra de Pressler, Karl ãWalter Benjamin e Haroldo de Campos. Benjamin na perspectiva da Poesia Concreta (2006) que nos aproximará para a próxima etapa de escritura, já que neste podemos observar a relação que existe entre ambos autores, em específico, a influência que exerce o primeiro sobre o segundo.

Por fim, amparados por meio desta pesquisa prévia, empreenderemos uma análise da obra ãA educação dos cinco sentidos (1985) de Haroldo de Campos e seus conexos com os estudos filosóficos sobre a memória de Walter Benjamin, tais como: ãA tarefa do tradutor (1923), ãInfância em Berlim por volta de 1900 (1950) e ãSobre o conceito de história (1940). Ainda, para explicar a pós-utopia haroldiana utilizaremos os próprios ensaios críticos do escritor paulista sobre sua poética, especialmente ãDa morte do verso à constelação. Poesia e modernidade. O poema pós-utópico (1997), onde ele desenvolve a estrutura do seu projeto literário a partir dos anos oitenta e os diversos teóricos, filósofos e físicos que exerceram grande influência nas suas ideias. Outros textos utilizados serão ãComunicação na Poesia de Vanguarda (1977a), ãPor uma poética sincrônica (1977b), ãCarta a David Jackson (1980), ãDa razão antropofágica. Diálogo e diferença na literatura brasileira (1992a), dentre outros.

4. Fundamentação teórica

A memória, ponto essencial para Haroldo de Campos, filia-se à viagem sincrônica pelo tempo (que não é linear, mas múltiplo e composto de vai-véns) recolhe a matéria-linguagem dos seus poemas para compor um painel de uma consciência que percebe a experiência da humanidade como possibilidade de múltiplas transcrições, ou seja, o novo e a invenção surgem a partir dos escolhos do naufrágio, como ele diz em ãDepoimentos de Oficina (2002). Nessa perspectiva, Haroldo aproxima-se do que postula T. S. Eliot (1989): a memória opera como um acionador para ingressar com esperança em um renovado ato de libertação. Trata-se da poética sincrônica haroldiana ou releitura da tradição. A poética sincrônica haroldiana devora a tradição (*paideuma*) e a revela através das fissuras das páginas em branco, tirando a cronologia dos períodos e (inter)relacionando os textos num jogo de plena criatividade.

Por sua parte, o projeto poético de Haroldo de Campos que pode dividir-se em duas etapas que se complementam, a primeira, gradativamente, se esfria com o decorrer

do tempo deixando lugar à segunda, que começou aproximadamente em 1979. A primeira, chama-se concretismo e a segunda, a poesia pós-utópica (CAMPOS, 1997). Acreditamos que não existe, essencialmente, uma travessia entre a etapa concretista e aquela que ele nomeia como *pós-utopia*, mas um desenvolvimento elíptico de uma e outra (TONETO, 2008). Haroldo nunca abandonou a vanguarda; ele admitiu o status crítico da utopia como algo fundamental para o seu projeto poético desenvolvido da primeira até a última das suas obras. Existiu na sua escritura, por um lado, a revolução associada à ruptura; por outro, a revolução no retorno, tal como aponta Octavio Paz em *Los hijos del limo* (1974). No meio, o futuro que se mantém latente como uma constante luta contra a morte, cujo objetivo final para ele e os outros escritores é a permanência, a conservação. É essencial apresentar aqui uma colocação que demonstra o modo como o escritor brasileiro posiciona a pós-utopia. Em uma entrevista a Rodolfo Mata, assevera que:

A utopia perde um pouco dessa ideia visionária de ficar projetando para o futuro aquilo que não pode realizar no presente, mas mantém sua dimensão crítica e, através dessa dimensão crítica, pode fazer a recuperação de certas tradições do passado, que não haviam tido condições de prosperar, e oferecer instigações para o presente. E eu não vejo essa operação como um nostálgico e eclético retorno ao passado (CAMPOS, 1996)

O escritor paulista escreve um ensaio sobre esta época de produção intitulado *Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação*. O poema pós-utópico⁹³. No trajeto que o escritor executa, menciona, no percorrer do ensaio, uma série de autores tais como Octavio Paz, Baudelaire, Mallarmé, Chateaubriand, Walter Benjamin, entre outros, vozes, escritores modernos, que são os instrumentos de que ele se vale para poder construir a sua poética. A vertente do poema pós-utópico define-se pela *ágoridade* e o presente é definido pelos restos do passado, a leitura que ele próprio faz da tradição. Também pode se dizer que é uma fase do autor *áfaústica* (TONETO, 2008; 2012) já que o autor experimenta uma vitalidade e uma força que lhe permite aprender diversas línguas com o intuito de conhecer melhor outras culturas, submergir-se em elas, navegar e logo plasmá-las nas suas seguintes obras. Em 1979, assegura em *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, no ensaio *Bufoneria transcendental: o riso das esferas*:

⁹³ Este texto foi originariamente apresentado no simpósio *Mas allá de las fechas, mas acá de los nombres*, em agosto de 1984, no Instituto Nacional de Bellas Artes, México, em homenagem aos 70 anos de Octavio Paz.

Estamos em uma época que já há quem chame de ãpós-modernaò, mas que inegavelmente poderá ser melhor definida como ãpós-utópicaò. O deslugar da u-topia, à direita e à esquerda, ãregressivaò ou ãprogressivaò, quando se tentou ubicar [...] (CAMPOS, 1979 [2005], p. 176)

De tal modo, Haroldo de Campos propõe, a partir dos anos de 1980, um movimento de releitura e recriação do cânone e dos acontecimentos históricos como pós-utopia (CAMPOS, 1992a). O ãprincípio-realidadeò da ágoridadeô (CAMPOS, 1997, p.265.266.268) proposto por ele adquire mais importância que aquele ãprincípio-esperançaò proposto por Bloch (1979). Por meio das considerações de Haroldo de Campos sobre a pós-utopia se estimulam os estudos acerca da poesia contemporânea, além das nacionalidades.

O escritor brasileiro leu e anotou, no decorrer de grande parte da sua vida, textos de ou sobre Walter Benjamin em diversas línguas, demonstrando assim, a faústica relação do seu projeto literário com séculos de literatura, filósofos, dentre outros. Em adição a esses vínculos, é fundamental pensar a confluência dos pensamentos de Haroldo de Campos com Walter Benjamin a partir de alguns delineamentos: o primeiro deles é compreender a importância do passado tomado desde a ágoridadeô não como foi e acabou, e sim a influência que ocasiona no presente, como ãrelampejaò, como sugere na Tese VI:

A verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido [...] Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ãcomo ele foiò. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja num momento de perigo (BENJAMIN, 1996, p.224)

Nessa citação podemos perceber um dos focos da influência que exerce o filósofo alemão em Haroldo de Campos. Retomando o anteriormente dito, a leitura que faz Haroldo de Campos do passado, da memória não se ancora na melancolia e se constitui, então, como historicamente ativa. Além da oposição freudiana entre luto e melancolia executada em o *Lamento sobre o Lago de Nemi* (1949), a *A Máquina do Mundo Repensada* (2000) e *Finismundo* (1990), o movimento de rememoração e os métodos de arquitetura dos poemas e traduções haroldianos se caracterizam pelo espírito ativo, pela invenção. Ou seja, o poeta habitua-se ao luto daquilo que perdeu, o

pensa e elabora para criar algo novo que é o legado que vem do cânone⁹⁴ (FREUD, 2013).

É interessante destacar que a leitura da memória feita por Haroldo de Campos sempre está impregnada pela política mas engendrada e transposta à poesia, à tradução, a atualização do passado sempre será crítica, esta ideia de criação corresponde grandemente com os conceitos de Walter Benjamin. Os fragmentos do passado, a colocação que pertence à memória do cânone ganha um novo sentido, é revivida por meio da leitura da tradição e da literatura sincrônica.

Paralelamente, *Memória e recordação* anunciam na obra de Benjamin dois conceitos que conformam o mundo. A oposição de esses termos gera uma crise que, por um lado, se traduz numa reprodução comemorativa de uma vontade historicista e, por outro, na arquitetura de um passado no limiar entre indivíduo e sociedade. Assim sendo, a memória, para Benjamin é conservadora, e a recordação é destrutiva. Conectar o passado com o presente para projetar o futuro é mudar a história, seu curso, por meio da invenção, ideia de Haroldo de Campos.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. (2003). O ensaio como forma. In: _____. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Editora 34, p.45-60.

ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter. **Correspondência 1928-1940**. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed. Unesp, 2012.

AGUILAR, Gonzalo (2005). **Poesia Concreta Brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista**. São Paulo: Edusp.

AMADO, Janaína. O Grande Mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral. **História**. São Paulo, n.14, 1995, p. 125-136.

BARBOSA, Jorge Luiz (2003). A cidade do devir na utopia de Thomas Morus. In: **GEOgraphia**. Rio de Janeiro: UERJ, Ano V, n.10, p. 25-45.

BENJAMIN, Walter (1996). Sobre a história. In: **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Ed. Brasiliense. Vol. 1.

_____. **Iluminations**. Prefácio Hanna Arendt. Collins Fontana Books, 1973

⁹⁴ Segundo Freud: (2003, p.86) [é] o luto leva o ego a renunciar ao objeto, declarando-o morto e oferecendo-lhe como prêmio permanecer vivo [o ego]ò, ou seja, a elaboração do luto permite a presença ativa e produtiva do que se perdeu, não um saudosismo do passado, mas a ñviviisseccão implacávelò (CAMPOS, 2005)

_____. **O anjo da história.** Org. e trad. de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. (Obras escolhidas de Walter Benjamin 4). [Ed. bras.: Belo Horizonte: Autêntica, 2012. (Filô/Benjamin 1).]

_____. **O capitalismo como religião.** Org. de Michael Löwy. Trad. de Nélcio Schneider e Renato Ribeiro Pompeu. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão.** Trad., pref. e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras/Edusp, 1993. [3ª ed. 2002].

_____. **Diário de Moscou.** Org. de G. Smith. Pref. de G. Scholem. Trad. de H. Herbold. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Documentos de cultura, documentos de barbárie;** escritos escolhidos. Sel. e apres. de Willi Bolle. Trad. de Celeste H. M. Ribeiro de Souza *et al.* São Paulo: Cultrix/Ed. da Universidade de São Paulo, 1986.

_____. **Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe.** Trad. de Mônica K. Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. Sup. e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2009.

_____. O Narrador - considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLOCH, Ernest. **El principio esperanza.** Vol I,II,III. Editora: Biblioteca Filosofica Aguilar, 1980.

COUTO, Edvaldo Souza; DAMIÃO, Carla M. **Walter Benjamin.** Formas de percepção estética na modernidade. Salvador: Editora Quarteto, 2008.

CANTINHO, Maria João. **O anjo melancólico: ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin.** Coimbra, Angelus Novus, 2002.

FREUD, Sigmund. (2010) Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). **Obras completas volume 14.** São Paulo: Companhia das Letras.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **História e narração em Walter Benjamin.** São Paulo: Perspectiva/Ed, 1994.

_____. **Limiar, aura e rememoração:** ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 197-220.

HUGHES-Freeland, Felicia (org.). **Ritual, Performance, Media.** London: Routledge, 1998.

JAKOBSON, Roman. (2015) **Linguística e Comunicação.** São Paulo, Cultrix.

_____. (1960) Linguistics and poetics. In: SEBEOK, Theodor A. **Style in Language.** Cambridge: Mass. MIT.

- KOTHE, Flávio R. (ed.). **Walter Benjamin**; Sociologia. São Paulo: Ática, 1985.
- MACHADO, Irene. (2007). **O filme que Saussure não viu: o pensamento semiótico de Roman Jakobson**. Vinhedo: Editora Horizonte.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. (2008) Sonhos Diurnos e Geografia: Sobre o princípio esperança de Ernest Bloch. In: **Trans/Form/Ação**. São Paulo 31(1), p. 205-213. Resenha. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732008000100012; Acesso em 12/11/2015.
- PAZ, Octavio. (2013). **Os filhos do barro**. São Paulo: Cosac&Naify.
- _____. (1996 a). Literatura de Fundação. . In: _____. **Signos em Rotação**. São Paulo: Perspectiva, p. 125-132.
- _____. (1996b). Invenção, desenvolvimento, modernidade. In: _____. **Signos em Rotação**. São Paulo: Perspectiva, p.133-139.
- ROSA, Hartmut. Social Acceleration: Ethical and Political Consequences of a Desynchronized High Speed Society (2008). In: ____; SCHEUERMANN, William (editors). **High Speed Society**, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 77-112. University Press, Durhan/London.
- POUND, Ezra . (1970). **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix.
- PRESSLER, Günter Karl. Benjamin (Baudelaire): **a Tarefa do Tradutor**: Zilly (Euclides da Cunha). Moara. Belém, Editora da UNAMA, v. 1, n. 18, p. 147-158, 2004.
- SARLO, Beatriz. **Siete ensayos sobre Walter Benjamin**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- _____. **Ler o livro do mundo**; Walter Benjamin: romantismo e crítica poética. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 1999.
- _____. (ed.). **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: Fapesp/Annablume, 1999.
- SISCAR, Marcos. (2014) O *tombeau* das vanguardas: a ñpluralização das poéticas possíveisò como paradigma crítico contemporâneo. **Alea**. Rio de Janeiro: UFRJ, v.16, n.2, p.421-447, julho-dezembro.
- _____. (2016). **Ciranda da poesia**: Haroldo de Campos por Marcos Siscar. Rio de Janeiro: Eduerj, 2016.
- VIEIRA, Antonio Rufino. (2007) . **Princípio Esperança e a Herança Intacta do marxismo em Ernest Bloch**. Disponível em:

http://www.unicamp.br/cemarx/anais_v_coloquio_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt1/sessao6/Antonio_Rufino.pdf. Acesso em 10/11/2015.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA DE HAROLDO DE CAMPOS

BARBOSA, J.A. As ilusões da modernidade In: _____. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Alguma crítica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. Um cosmonauta do significante: navegar é preciso In: CAMPOS, H. **Signantia quasi coelum. Signância quase céu**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CAMPOS, Haroldo de. **O Auto do Possesso**. Clube de Poesia, 1950.

_____. (1977a) Comunicação na Poesia de Vanguarda. In _____. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, p.131-154.

_____. (1977b) Por uma poética sincrônica. In: _____. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, p.205-231.

_____. (1980). **Carta a David Jackson**. São Paulo, 1 de setembro.

_____. (1992 a) Da razão antropofágica: Diálogo e diferença na literatura brasileira. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, p.231-257.

_____. (1992b) Minha relação com a tradição é musical. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, p.257-269.

_____. (1997) Da morte do verso à constelação. Poesia e modernidade. O poema pós-tópico. In _____. **O Arco Íris Branco**. São Paulo: Ed. Imago, p.243-270.

_____. (1996). Entrevista a Rodolfo Mata. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/rmata01c.html> Acesso em: 20 de junho de 2016.

_____. (2000) **A Máquina do Mundo Repensada**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

_____. (2004) **Galáxias**. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34.

_____. (2005). Bufoneria transcendental: o riso das esferas. In: _____. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva.

_____. (2005) The ex-centric view: Tradition, transcreation, transculturation. In: JACKSON, Kenneth David. Edited by David Jackson. Oxford: Centre for Brazilian Studies, p.17-27

_____. (2013) **A Educação dos Cinco Sentidos**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

_____. et al (2006). **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo, Ateliê Editorial.

JACKSON, Keneth David (2013). A educação do sexto sentido: poesia e filosofia em Haroldo de Campos. Prefácio à Educação dos Cinco Sentidos. In: CAMPOS, Haroldo de. **Educação dos Cinco Sentidos**. São Paulo: Iluminuras, p.9-13.

_____. (2005) Haroldo de Campos and the Poetics of invention In: _____. **Haroldo de Campos: a dialogue with the Brazilian Concrete Poet**. Edited by David Jackson. Oxford: Centre for Brazilian Studies, p.17-27.

FRANCHETTI, Paulo. (2000). A maquina do mundo repensada. Resenha. **O Estado de São Paulo**, 24 de setembro. Caderno 2.

GREENE, Roland. (2007). Foreword Interessantíssimo. In: CISNEROS, Odile; BESSA, Antonio Sergio. **Novas: selected writings Haroldo de Campos**. Illinois, Northwestern University Press, p. vii-viii.

LIMA, Luís Costa. (2005). Haroldo, o Multiplicador. In: MOTTA, Leda Tenório da. **Céu Acima**: um tombeau para Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva.

_____. (2009) **O controle do imaginário & a afirmação do romance**. São Paulo: Companhia das Letras.

NANCY, Jean-Luc. Contar com a poesia. Entrevista com Pierre Alferi. In: _____. **Demanda**: literatura e filosofia. Trad. João Camillo Penna et al. Florianópolis/Chapecó: Argos/ EDUFSC, 2016, p. 153-166.

MARTHA, Diana Junkes Bueno. (2014). **As razões da máquina antropofágica: poesia e sincronia em Haroldo de Campos**. São Paulo: Editora da UNESP.

MORICONI, Italo. (1986). O pós-utópico: crítica do futuro e da razão imanente. Rio de Janeiro: **Tempo Brasileiro**, 84, janeiro-março, p. 69-85

PÉCORA, A. Big Bang, Sublime e Ruína. In: MOTTA, L.T. **Céu Acima**: para um ñtombeau de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PERLOFF, Marjorie. (1996) **Concrete prose**: Haroldo de Campos *Galáxias* and after. Disponível em: http://epc.buffalo.edu/authors/perloff/perloff_decampos.html Data de acesso: 20 de julho de 2016.

_____. (2012). Refiguring the Poundian Ideogram: From Octavio Paz's *Blanco/Branco* to Haroldo de Campos's **Galáxias**. **Modernist Cultures**, Volume 7 Issue 1, Page 40-55, Available Online Apr 2012, (DOI: <http://dx.doi.org/10.3366/mod.2012.0027>)

PERRONE, Charles. (1996). **Seven Faces**: Brazilian poetry since modernism. Duke

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TONETO, Diana Junkes Martha. (2012). Haroldo de Campos e a Utopia da Escritura Original **Fronteiras**. São Paulo, PUC, v. 9, p. 175-187.

UMA DESLEITURA FEMINISTA DA TRADIÇÃO: AS *BRUMAS DE AVALON* E O INCÊNDIO DE TRÓIA, DE MARION ZIMMER BRADLEY

JULIANA CRISTINA TERRA DE SOUZA (M-CAPES)

Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi (Or.)

Data prevista para conclusão: maio de 2019

FCLAr/UNESP

1. Introdução

O tema das representações do feminino na literatura foi nosso objeto de pesquisa na elaboração do trabalho de conclusão de curso (TCC) de graduação em Letras. Buscou-se ali verificar como as representações do feminino presentes no *corpus*, o romance **As brumas de Avalon** (*The Mists of Avalon*, 1982), de autoria da escritora norte-americana Marion Zimmer Bradley, relacionam-se com a tradição das novelas de cavalaria acerca da lenda arturiana, em especial a obra **A morte de Artur** (*Le Morte DôArthur*, 1485), de Thomas Malory.

Para tanto, foram de fundamental importância os postulados dispostos por Sandra Gilbert e Susan Gubar em **The Madwoman in the Attic** (1979). De acordo com essas autoras, na tradição literária ocidental, construída por escritores homens, o feminino sempre esteve figurativizado a partir dos estereótipos fundamentais da mulher-anjo e da mulher-monstro. A mulher-anjo, mulher ideal dentro da perspectiva patriarcal, seria a esposa e mãe zelosa e submissa, ou a jovem dócil restrita ao espaço do lar, sempre pronta a acatar a autoridade masculina com resignação. Para as mulheres que se recusassem a permanecer em estado de inferioridade em relação aos homens e buscassem uma vida de ação significativa e protagonismo restava a alcunha de monstros. Tais imagens, ideologicamente construídas com fins de subjugação, são extremamente nocivas para as mulheres e devem ser questionadas pelas escritoras a fim de conquistarem autoridade criativa e poderem desenvolver uma tradição literária feminina (GILBERT; GUBAR, 2000).

Partindo dessas premissas articuladas em **The Madwoman in the Attic** e do fato de que a obra de Bradley, então objeto de nossos estudos naquele momento, dialoga com as novelas de cavalaria acerca da lenda arturiana, efetuamos um levantamento bibliográfico em busca dos textos que versam sobre a chamada Matéria da Bretanha,

conjunto de escritos em prosa e verso que trazem a referida lenda como temática. O resultado desse levantamento apontou a obra **A morte de Artur**, de Malory, como de fundamental importância, pois Bradley construiu sua leitura da lenda arturiana em relação direta com tal livro.

As representações do feminino presentes em **A morte de Artur** partem do binarismo da mulher-anjo e mulher-monstro. Tais personagens aparecem sempre, com exceção de Morgana e Guinever, em estado de submissão ao masculino. São elas ajudantes dos cavaleiros, portanto anjos, ou adversárias, portanto monstros. Sobre Guinever e Morgana é relevante a forma diferenciada pela qual Malory enfatizou ou ocultou a ambiguidade existente em tais personagens – já que Guinever era a esposa adúltera de Artur e Morgana foi quem resgatou o rei moribundo e o levou para a ilha mítica de Avalon. Imprimindo sua visão patriarcal em torno da lenda, e, a partir disso, criando uma moral modelar em torno do feminino, Malory personificou nessas personagens os valores que deveriam servir de exemplo para todas as mulheres – valores a serem seguidos, no caso de Guinever, ou comportamentos que deveriam ser evitados, no caso de Morgana. Dessa forma, Guinevere é escolhida como representação da mulher anjo e Morgana como a mulher monstro, de modo que a figura de Guinever é exaltada como o exemplo a ser seguido, como a representação ficcional de uma moral elevada a ser buscada pelas mulheres, e, conseqüentemente, delas exigida. À Morgana restou o lado negativo, o aspecto demonizado do feminino, aquele do qual as mulheres devem, obrigatoriamente, se desviar, pois, do contrário, é a morte – física pela Lei, simbólica pelas Artes em geral – que lhes espera, segundo o discurso patriarcal.

Qualquer comportamento em ambas as personagens que destoasse do perfil de anjo e monstro foi atenuado na narrativa. Porém, ao manter a ambivalência, ainda que de forma velada, o autor abre caminho, uma vez que se torna fonte para os escritores posteriores da Matéria da Bretanha, para novas formas de representação do feminino. Bradley, em sua leitura atenta de Malory, percebeu esses arranjos que camuflam as armadilhas patriarcais utilizadas na construção da representação das personagens femininas⁹⁵ e buscou, em sua obra, dar visibilidade a essas personagens, que em **A morte de Artur** só apareciam em função dos personagens masculinos, dando a elas uma roupagem ativa e inovadora, ainda que sem se desviar da sequência narrativa estabelecida por Malory. Essas personagens femininas ganharam maior complexidade e

⁹⁵ Bradley discorreu sobre o assunto no ensaio "Thoughts on Avalon" (1986).

aprofundamento psicológico e, enquanto as mulheres-anjo de Malory perderam a aura santificada na versão de Bradley, o maniqueísmo e binarismo na forma da representação da mulher foi desarticulado e a autora deu ênfase e complexidade às mulheres-monstro, e as tirou do apagamento e do vínculo com o mal (SOUZA, 2015, p.44).

Pudemos compreender, após a pesquisa empreendida, que Bradley desarticulou os estereótipos patriarcais de anjo e monstro por meio da subversão das formas patriarcais de representação do feminino e do desenvolvimento do ponto de vista feminino, deliberadamente silenciado na tradição das novelas de cavalaria e nos textos sobre a Matéria da Bretanha, através da narração e focalização femininas. Assim, a estrutura patriarcal da tradição é desarticulada, questionada e ressignificada em sua forma e em seu conteúdo.

A partir dessas conclusões obtidas com a finalização da pesquisa desenvolvida para a elaboração do TCC, novas reflexões surgiram. A desarticulação das imagens de anjo e monstro seria a única técnica usada pela autora para ressignificar a lenda arturiana e sua ideologia patriarcal subjacente? Quais outros procedimentos presentes na literatura de autoria feminina que podem diferenciar a obra de Bradley em relação ao cânone patriarcal? Dentro da produção ficcional da autora, a relação questionadora com o mito e com a tradição, elementos basilares da literatura patriarcal, foi desenvolvido somente em **As brumas de Avalon** ou há, entre suas obras, outras que também se debruçam criticamente sobre tais elementos? Se há mais obras escritas pela autora que versam sobre mitos e tradições, o modo com que ela se relaciona com as formas textualizadas desses mitos e tradições, ou seja, com o cânone patriarcal, é a mesma que se revela em **As brumas de Avalon**? Em outras palavras, Bradley *reescreve* o que pressupõe uma *releitura*, em uma perspectiva feminista, o lendário e o mítico cristalizados pelo patriarcado no imaginário ocidental? Se sim, em que medida esse procedimento de reescrita e releitura se articula com um projeto estético pautado pela *re-visão* no sentido dado a esse termo por Adrienne Rich, ou seja,

[...] o ato de olhar para trás, de ver com novos olhos, de entrar em um texto antigo a partir de uma nova perspectiva crítica [é]. Uma crítica radical da literatura, feminista em seus impulsos, tomaria a obra primeiramente como uma pista para como nós vivemos, como nós temos vivido, como temos sido guiadas a imaginar a nós mesmas, como nossa linguagem nos tem capturado da mesma forma que nos tem libertado, e como podemos começar a vislumbrar e então viver algo novo (*apud* ROSSI, 2011, f. 101).

Tais questionamentos nos levam a retomar o conceito de *angústia da autoria feminina* desenvolvido por Gilbert e Gubar em **The Madwoman in the Attic**. De acordo com essas pensadoras, a angústia de autoria é algo que assombra as escritoras, pois, diante da constatação, por parte dessas autoras, da ausência, silenciamento ou exclusão de uma tradição literária de autoria feminina promovida pelo patriarcado, há a instauração de um sentimento de insegurança e medo radicais que se configura no drama da página em branco da autoria feminina, a interdição incapacitante do ato de criar imposta pelas figuras castradoras de precursores homens, únicos oferecidos à uma mulher autora pelo cânone literário. Essa insegurança e medo, em suma, eram o de que mulheres escritoras não conseguissem gerar arte e fundar uma tradição de autoria feminina.

Gilbert e Gubar cunharam a noção de angústia da autoria por meio de um diálogo re-visor do conceito de *angústia da influência* articulado por Harold Bloom primeiramente em **A angústia da influência** (*The Anxiety of Influence*, 1973) e posteriormente desenvolvido em três livros seguintes a esse, o que atualmente compõe um conjunto teórico chamado *Tetralogia da Influência*⁹⁶. Se, para Bloom, numa perspectiva que leva em consideração exclusivamente autores homens, o poeta forte (o autor de literatura) deve guerrear com seu precursor (aquele ou aqueles que um autor elege como sua inspiração no fazer literário, seus *pais* em termos de influência) e afirmar a sua produção esvaziando a de seu pai, para Gilbert e Gubar a batalha da mulher escritora não era contra suas antecessoras a fim de superá-las, uma vez que o cânone patriarcal tornou ausente o lugar que poderia ter sido ocupado por tais antecessoras, mas sim contra os autores homens que escreveram antes dela e lhe impuseram e legaram, por meio da representação literária, as imagens excludentes e silenciadoras da mulher-anjo e da mulher-monstro.

Para superar ou transcender essa angústia da autoria e conseguir tornar-se escritora, a mulher deve, nos termos de Gilbert e Gubar, empreender um embate revisionista e desviante em relação aos precursores homens, de modo a efetuar uma revisão conforme a proposta por Adrienne Rich na citação acima e, com isso, desarticular tanto a oposição hierárquica entre mulher-anjo e mulher-monstro instaurada pelo cânone patriarcal ã que privilegia, evidentemente, a mulher-anjo ã quanto o condicionamento

⁹⁶ As quatro obras de Harold Bloom que instauram e desenvolvem o conceito de angústia da influência e que constituem, portanto, a chamada Tetralogia da Influência, são: **A angústia da influência**, **Um mapa da desleitura** (*A Map of Misreading*, 1975), **Cabala e crítica** (*Kabbalah and Criticism*, 1975) e **Poesia e repressão** (*Poetry and Repression*, 1976).

do imaginário feminino resultante da imposição milenar, nos campos artístico, social, histórico e político, desse maniqueísmo.

Gilbert e Gubar partem do conceito de *desleitura*, cunhado por Bloom na obra que dá continuidade às suas reflexões sobre a angústia da influência (**Um mapa da desleitura**), para apontar os procedimentos que as mulheres escritoras devem fazer a fim de transcender a angústia da autoria. De acordo com Bloom, a leitura é algo tardio e o poeta forte, o escritor de literatura, sempre *deslê* textos anteriores. A influência da tradição significa que

[...] não existem textos, apenas relações entre os textos. Estas relações dependem de um ato crítico, uma desleitura [...]. [...] [A] relação de influência governa a leitura assim como a leitura governa a escrita, e a leitura, portanto, é uma *ñdesescrita* assim como a escrita é uma *ñdesleitura* (BLOOM, 1995, p.15).

Enquanto tais postulados são desenvolvidos levando em consideração exclusivamente autores homens, Gilbert e Gubar desenvolvem, partindo dessa teoria patriarcal, noções que extrapolam o pensamento de Bloom, já que ele não considerou o texto de autoria feminina. Assim, re-vendo a teoria de Bloom e tomando os apontamentos de Adrienne Rich, ambas dispõem que a escrita de autoria feminina deve empreender a desleitura de um texto antigo e a criação de um novo texto a partir de uma nova direção crítica (2000, p.49). Por meio da desleitura as artistas podem se libertar para criticar as convenções literárias que lhes foram impostas pelos homens.

Como os mitos fundadores das sociedades ocidentais mantêm seu caráter patriarcal incólume e a lei do pai ainda perpetua sua dominação na esfera simbólica, controlando o imaginário, o procedimento de *desler* as lendas e os mitos ã compreendido *desler* no sentido de *re-visar* proposto por Adrienne Rich e Gilbert e Gubar ã empreendido por mulheres autoras revela-se de cabal importância. Dentro dessa perspectiva, entender a produção literária de Bradley, particularmente os romances **As brumas de Avalon** e **O incêndio de Tróia** (*The Firebrand*, 1987), os quais versam, respectivamente, sobre uma lenda e um mito fundadores da cultura ocidental ã o primeiro sobre a Matéria da Bretanha, lenda que constitui, inicialmente, o imaginário das culturas em língua inglesa e constitui cânone das literaturas nessa língua, por meio da qual ganhou popularidade nas outras culturas ocidentais; o segundo sobre o mito da Guerra de Tróia conforme cantado por Homero na **Ilíada** e na **Odisséia**, dois

dos textos fundamentais das culturas, da filosofia e do imaginário ocidental é o que motiva nossa proposta de pesquisa.

A escolha do *corpus* se deu a partir das pesquisas empreendidas para elaboração de TCC e das hipóteses que surgiram ao término desse trabalho. Como disposto anteriormente, o romance **As brumas de Avalon** continua despertando nosso interesse. Pretendemos aprofundar a análise das representações do feminino e do processo de revisão que Bradley empreende em relação ao cânone em língua inglesa. Quanto à obra **O incêndio de Tróia**, a opção parte da hipótese de que Bradley, ao escrevê-la, cinco anos após a publicação de **As brumas de Avalon**, estava expandindo seu processo revisionista. Se em **As brumas de Avalon** a revisão abrange somente a literatura em língua inglesa, em **O incêndio de Tróia** a escritora opta pela desleitura de algo muito mais amplo que a Matéria da Bretanha. O uso do texto homérico como ponto de partida de Bradley indica que essa escritora busca *desler* não só um cânone, mas, toda a literatura ocidental, já que, agora, o projeto revisionista e reescritural se relaciona com o texto fundador de todas as literaturas ocidentais.

2. Objetivos

O presente projeto de pesquisa intenciona verificar os procedimentos pelos quais se dá o processo de revisionismo crítico ou desleitura da tradição lendária e mítica patriarcais empreendido na obra de Marion Zimmer Bradley. Para tanto, desenvolveremos uma análise teórico-crítica dos elementos estruturais e temáticos das obras ficcionais de Bradley sob a perspectiva feminista da *re-visão* conforme engendrada por Adrienne Rich em *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision* (1972) e por Sandra Gilbert e Susan Gubar em **The Madwoman in the Attic**. O *corpus* será composto pelas obras **As brumas de Avalon** (1982), que abrange a Matéria da Bretanha e a lenda do Rei Artur, e **O incêndio de Tróia** (1987), que versa sobre a história da Guerra de Tróia.

3. Metodologia e Fundamentação teórica

Buscar-se-á alcançar os objetivos propostos através da leitura e análise do *corpus* mencionado tendo como interface de abordagem teórico-crítica textos que se alinham às teorias e críticas feministas, particularmente **The Madwoman in the Attic**, de Gilbert e Gubar; *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*, de Adrienne

Rich; *Toward a Feminist Poetics*, de Elaine Showalter; **Um teto todo seu** e *Profissões para mulheres*, de Virginia Woolf; e **Personas Sexuais**, de Camille Paglia.

Além da fundamentação teórico-crítica advindo do Feminismo, pretende-se também embasar o desenvolvimento da pesquisa proposta no presente projeto com os conceitos de influência e desleitura teorizados inicialmente por Harold Bloom respectivamente em **A angústia da influência** e **Um Mapa da Desleitura**, bem como com os textos teórico críticos que tratem da Matéria da Bretanha e textos teórico-críticos sobre mitologia grega que enfoquem, em particular, a Guerra de Tróia e o mito de Cassandra.

Referências bibliográficas

AUERBACH, Nina. Review of *The Madwoman in the Attic*. **Victorian Studies**, Bloomington (IN): Indiana University Press, v. 23, n. 4, p. 505 ã 507, Summer 1980.

BARROS, Maria Nazareth Alvim de. **As Deusas, as bruxas e a Igreja**: séculos de perseguição. Rio de Janeiro: Editora Record: Rosa dos Ventos, 2004.

_____. **Uma luz sobre Avallon**: celtas e druidas. São Paulo: Mercuryo, 1994.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo** ã v. 1: Fatos e mitos. Trad. Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: DIFEL, 1970.

_____. **O segundo sexo** ã v. 2: A experiência vivida. Trad. Sérgio Milliet. 3. ed. São Paulo: DIFEL, 1975.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Um mapa da desleitura**. Trad. Thelma M. Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRADLEY, Marion Zimmer. **As brumas de Avalon**: a senhora da magia. Tradução de Waltensir Dutra, Marco Aurelio P. Cesarino. 10. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1989a.

_____. **As brumas de Avalon**: a grande rainha. Tradução de Waltensir Dutra, Marco Aurelio P. Cesarino. 10. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1989b.

_____. **As brumas de Avalon**: o gamo-rei. Tradução de Waltensir Dutra, Marco Aurelio P. Cesarino. 10. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1989c.

_____. **As brumas de Avalon:** o prisioneiro da árvore. Tradução de Waltensir Dutra, Marco Aurelio P. Cesarino. 10. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1989d.

_____. **O incêndio de Tróia.** Trad. Alfredo Barcellos Pinheiro de Lemos. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

_____. Thoughts on Avalon. 1986. Disponível em: <http://mzbworks.home.att.net/index.htm>. Acesso em: 15 agosto 2015.

_____. **The Firebrand.** Nova Iorque: Simon & Schuster, 1987.

_____. **The Mists of Avalon.** Harmondsworth: Penguin, 1983.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia:** a idade da fábula. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica:** tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992 (Biblioteca Pierre Menard), p.111-126.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito.** São Paulo: Perspectiva, 2000.

CAXTON, W. Prefácio de Caxton à edição de 1485. In: MALORY, T. **A morte de Artur.** Tradução de José Domingo Morais. 3. ed. Lisboa, Assírio & Alvim, 1993a. v.1. p.9-14.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 11. ed. rev. e aum. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

DUARTE, Constância Lima. O cânone literário e a autoria feminina. In: AGUIAR, Neuma (Org.). **Gênero e ciências humanas:** desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997, p.85-94.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade.** 3ª. edição. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **O sagrado e o profano.** Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992 (Tópicos).

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos:** mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro, Rocco, 2014.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 14. ed. São Paulo: Loyola, 2006 (Leituras Filosóficas).

_____. O sujeito e o poder. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert L. **Michel Foucault.** Uma trajetória filosófica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p.231-249.

FREUD, Sigmund. A cabeça da Medusa. **Clínica Cultura**, Brasília, v.2, n.2, jul.-dez. 2013, p.91-93.

FRIEDAN, Betty. **Mística feminina**. Trad. Áurea B. Weissenberg. Petrópolis (RJ): Vozes, 1971.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega [19--].

_____. **Palimpsests: Literature in the Second Degree**. Trad. Channa Newman e Claude Doubinsky. Lincoln (NE); London: University of Nebraska Press, 1997 (Stages, 8)

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic**. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. 2. ed. New Haven (CT); London: Yale University Press, 2000.

GRAVES, Robert. **The Greek Myths**. 2 vols. Harmondsworth: Penguin, 1955.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Trad. Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994 (Gênero Plural).

HOMERO. **Ilíada**. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Livros Cotovia, 2005.

_____. **Odisseia**. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Livros Cotovia, 2003.

JENKINS, Elizabeth. **Os mistérios do rei Artur**. Trad. Luiz Carlos Rodrigues de Lima. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1994.

JOHNSON, Barbara. Writing. In: LENTRICCHIA, Frank; McLAUGHLIN, Thomas (ed.). **Critical Terms for Literary Study**. 2. ed. Chicago (IL); London: The University of Chicago Press, 1995, p.39-49.

LE GOFF, Jacques. **Heróis e maravilhas na Idade Media**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2009.

MALORY, T. **A morte de Artur**. Tradução de José Domingo Morais. 3. ed. Lisboa, Assírio & Alvim, 1993a. v.1.

_____. **A morte de Artur**. Tradução de José Domingo Morais. 3. ed. Lisboa, Assírio & Alvim, 1993b. v.2.

_____. **A morte de Artur**. Tradução de José Domingo Morais. 3. ed. Lisboa, Assírio & Alvim, 1993c. v.3.

_____. **Le Morte Darthur**. New York: The Macmillan Company, 1903. Electronic Texts Center, University of Virginia. Disponível em:

<<http://etext.virginia.edu/toc/modeng/public/Mal1Mor.html>>. Acesso em: 15 agosto 2015.

MOI, Toril. **Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory**. London; New York: Methuen, 1985 (New Accents).

NEUMANN, Erich. **A grande mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente**. Trad. Fernando Pedroza de Mattos e Maria Silvia Mourão Netto. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

_____. **O medo do feminino**. 8ª.edição. São Paulo: Cultrix, 2000.

PAGLIA, Camille. **Personas Sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PAXSON, D. L. Marion Zimmer Bradley and *The mists of Avalon*. **Arthuriana**, 1999, v.9. n.1. p.110-126. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/27869424?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 15 agosto 2015.

RAMALHO, Christina (Org.). **Literatura e feminismo**. Propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

RICH, Adrienne. When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. **College English**, v. 34, n. 1, p. 18 ã 30, October 1972.

ROSSI, Aparecido Donizete. **Segredos do sótão: feminismo e escritura na obra de Kate Chopin**. 2011. 410 f. Tese (doutorado) ã Universidade Estadual Paulista , Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/102372>> Acesso em: 15 julho 2016.

SHOWALTER, Elaine. **A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing**. Revised and expanded edition. Londres: Virago Press, 2009.

_____. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.23-57.

_____. Toward a feminist poetics. In: : _____ **The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory**. New York: Pantheon Books, 1985. p.125-143.

SICUTERI, Roberto. **Lilith: a lua negra**. Trad. Norma Telles e J. Adolpho S. Gordo. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985 (Psiquê, 2).

SOUZA, Juliana Cristina Terra de. **As representações do feminino em As brumas de Avalon, de Marion Zimmer Bradley**. 2015. 64f. Trabalho de conclusão de curso (bacharelado ã Letras) ã Universidade Estadual Paulista ãJúlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2015. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/139127>>.

TELLES, Norma. Autor+a. In: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992 (Biblioteca Pierre Menard), p.45-64.

TERRA, Sandra Salviato. **O narrador e as representações do feminino em novelas de cavalaria**. 2002. 153 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e religião na Grécia Antiga**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

_____. **O universo, os deuses, os homens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WOLF, Christa. **Cassandra**. Trad. Marijane Vieira Lisboa. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

WOODWARD, Roger (ed.). **The Cambridge Companion to Greek Mythology**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. **Um teto todo seu**. Trad. Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

A NARRATIVA POÉTICA DE CHRISTINE DE PIZAN EM *LE LIVRE DE LA CITÉ DES DAMES*

KARLA CRISTIANE PINTAR (D)
Previsão para defesa da tese: maio de 2021
FCLAr/UNESP

1. Introdução

Este trabalho partiu da relevância de se estudar a autoria feminina como forma de colocar em evidência diversas autoras que não tiveram seu nome ressaltado em decorrência de seu gênero e não de sua importância literária. Desse modo, é interessante entender como se dava, em uma época e sociedade bastante distante da contemporaneidade, a escrita pelas penas femininas em um dos locais considerado o berço da literatura: a Europa medieval. Foi sob esse viés que surgiu o interesse em analisar mais a fundo o trabalho com a obra *Le Livre de la Cité des Dames*, 1405, de Christine de Pizan, desenvolvido inicialmente no Metrado com a tradução do livro (*A Cidade das Damas*, tradução de Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne), porém agora utilizado no francês moderno com o intento de aproximação mais fiel da estrutura linguística e da semântica elaboradas no manuscrito da autora.

Alguns trabalhos, é fato, versaram sobre a obra e a autora, porém não analisando profundamente sua maior essência literária: os estudos que circulam sobre Christine de Pizan, principalmente no Brasil, apresentam um viés político, histórico ou jurídico acerca do engajamento nas práticas feministas. Neste trabalho, no entanto, primamos pela pesquisa da escrita feminina e como ela se dá dentro de um espaço marcado pelo poder patriarcal, de maneira que o cunho literário coadune-se ao modo poético de uso da linguagem e sua necessidade e importância para alcançar o objetivo da obra. Não deixaremos, entretanto, de analisar como ocorre a ascensão literária da autora dentro de uma sociedade, principalmente marcada pelo cânone masculino, e, dessa maneira, sua importância para o destaque da mulher como também detentora do conhecimento.

Para embasar a ideia de reprodução dos conhecimentos da personagem Christine (a qual leva o mesmo nome da autora) e das Damas Celestiais que a acompanham ao longo da história, o trabalho analisa a criação de um espaço ideal de acordo com o que foi determinado pela sociedade da Idade Média diante da posição ocupada pelas

mulheres, mas reanalizando e ressignificando discursos que constituirão parte essencial para que a Cidade fosse elaborada de maneira que a voz feminina pudesse ter respaldo. Dessa maneira, perfazendo nosso caminho pelas abordagens literárias, o trabalho será essencial para compreender a escrita de Christine de Pizan em *Le Livre de la Cité des Dames*, sabendo que, mesmo embasada no cânone literário, científico e político da época, essa autora remodela a escrita para alcançar seus objetivos, constituindo sua autoria, e diferenciando-se daquilo que já era pré-estabelecido social e culturalmente. Promover a ideia de Christine de Pizan como uma mulher escritora dentro de um espaço e em um período em que o feminino se encontrava à sombra daqueles que impunham as regras da sociedade medieval também será parte importante do trabalho, já que levar o leitor a entender que as mulheres, ainda que em número restrito, faziam parte da organização social e cultural de maneira relevante é imprescindível para a compreensão do valor da obra para a literatura e, inclusive, para a ressignificação da posição da mulher tanto dentro da sociedade do Medievo quanto da atual.

2. Objetivos

2.1. Objetivo geral

Analisar a obra *Le Livre de la Cité des Dames*, original em Língua Francesa, de Christine de Pizan, observando características de sua escrita poética, entendendo a autoria feminina para a elaboração de uma obra alegórica, em um contexto onde se preservava o caráter varonil na construção de valores estéticos.

Analisar a criação do Espelho de Dama a partir de uma linguagem poética, ainda que seja um tratado para a constituição política e moral de uma sociedade.

2.2. Objetivo específico

Analisar as particularidades da obra de Christine de Pizan, tendo como base os estudos sobre a escrita poética para a elaboração da alegoria.

3. Metodologia

O caráter alegórico da escrita foi utilizado desde as interpretações de Homero para justificar a presença, principalmente, da moral dentro das obras medievais. Por meio da personificação das qualidades morais de bom uso perante a sociedade, essas deveriam ser reconhecidas pelos leitores como forma de constituir um local culturalmente aceito como correto diante dos ensinamentos divinos e da organização

terrena, e praticadas para que a harmonia social fosse preservada (CALADO, 2006, p. 45). Assim, é preciso destacar que, para a elaboração da obra, evidencia-se, desde as primeiras páginas, que Pizan costuma escrever suas alegorias de modo a privilegiar os sentidos morais, pois eles sim são duráveis tanto quanto a persuasão racional (REIX, 2008, p. 59).

No Brasil, os estudos europeus e as linhas de pesquisa nessa área, sobretudo em relação à Christine de Pizan, ainda representam certa carência em relação à Europa, portanto, a questão autoral⁹⁷ é aqui tratada de maneira que a atenção seja voltada, principalmente, à escrita de Pizan e como ela elabora seus textos de maneira poética, organizando a alegoria e deixando evidente seu objetivo ao construir a obra. Além disso, essa particular escrita da autora faz transparecer a imagem da mulher como construtora de uma linguagem compreendendo a visão do contexto em que o feminino estava inserido. Nesse sentido, analisar as singularidades do conteúdo literário em relação à elaboração poética é decisivo no que se refere à obra à qual nos dedicamos.

Assim, a autora deixa registrado o que, por falta de um léxico correspondente à época, chamamos de autoria. Pizan, portanto, reconstrói significados que foram implantados na sociedade e tradicionalmente aceitos para que, de certa forma, fosse estabelecido um poder dentre aqueles que queriam governar. Desse modo, partiremos da concepção da escrita alegórica e com base no uso da técnica das adversativas ã muito recorrente nas falas, principalmente, das Damas Celestiais ã para mostrar que, além de Pizan utilizar ricos artefatos artísticos e linguísticos ã bastante respeitados perante o cânone da Idade Média ã, a autora remodela esses recursos de modo que eles sejam apresentados por sua escrita poética, o que demarca sua identidade nas obras. É assim, portanto, a partir dessa ideia central de autoria e do uso da linguagem na criação das alegorias, que surge a proposta de analisar a escrita de Christine de Pizan dentro da obra, já que ela deixa explícito o uso recorrente da escrita poética (apesar de ser um texto em prosa) para elaborar o discurso e chegar ao objetivo central de *Le Livre de la Cité des Dames*.

A valorização do trabalho com a escrita, buscando nos basear no sentido de arte veiculada no Medievo, portanto, vincula-se à maneira como a Idade Média entendia a produção artística e como Pizan integra isso à sua obra. Podemos dizer, então, que a

⁹⁷ É necessário esclarecer que o significante ãautoriað somente é estabelecido no século XIX, porém, neste trabalho, recorreremos a esse termo por falta de um correspondente na Idade Média, para analisar as características peculiares de escrita que distinguiam Christine de Pizan de outros autores.

autora, ao escrever *Le Livre de la Cité des Dames*, utiliza-se de sua linguagem singularmente poética para ressignificar ideias e criar um contexto em que tanto o seu conhecimento como a maneira pela qual ela transcreve-os para o papel sejam bem aceitos e compatíveis com as concepções de belo nesse período.

4. Fundamentação teórica

A leitura primeira da obra *Le Livre de la Cité des Dames*, traduzida do manuscrito de Christine de Pizan para o francês moderno, será essencial para que compreendamos a elaboração da escrita quanto ao seu sentido redigido na Língua Francesa, a fim de que a análise possa abarcar os léxicos com a semântica mais próxima àquela selecionada pela autora.

Para isso, livros de teóricos que são referência nos estudos medievais como Jacques Le Goff, Georges Duby, Umberto Eco, Ernest Curtius, Arnold Hauser, Paul Zumthor entre diversos outros embasarão o estudo de uma época, muitas vezes, pouco revisitada no Brasil e, conseqüentemente, inadequadamente interpretada quanto a sua importância para a literatura. Tomando como base esse viés, é interessante notar que, da mesma maneira como a Idade Média e seus estudos muitas vezes são deixados à margem das pesquisas acadêmicas, os escritores compreendidos nessa época também o são. Assim, as mulheres escritoras do Medievo que já pouco eram reconhecidas pela sua condição social, cultural e política, dificilmente são creditadas, hoje, como pertencentes ao segmento intelectual da Idade Média e, muito menos, em sua importância literária.

Duby em *Heloísa, Isolda e outras damas no século XII: uma investigação* fornece uma valiosa informação ao mostrar o retrato das mulheres na época medieval, pois, a partir do século XII, para que a sociedade fosse mais bem organizada, intelectuais (homens) começaram a criar textos que exemplificassem o bom comportamento dos indivíduos. Dentre esses textos se destacavam aqueles que, especificamente, tratavam da boa conduta das mulheres, sendo que eram consideradas virtuosas aquelas que obedeciam rigorosamente às regras impostas, tudo isso baseado no ensinamento de superioridade masculina como algo natural. É importante ressaltar, então, que Pizan, na edificação da Cidade, também elabora tratados acerca das virtudes necessárias para adentrar o novo local, porém, diferente daqueles escritos unilaterais dentro da sociedade patriarcal, esses eram feitos a partir da análise de autores canonizados para justificar a necessidade da propagação de vozes femininas, já que

outras mulheres têm a chance de contar suas histórias por meio das Damas Celestiais. Para isso, a autora toma como base a escrita poética para que o tratado não tenha ares de mandamentos sobre certo ou errado, como instruções técnicas a serem seguidas, e utiliza-se de histórias, exemplos, alegorias e adversativas para justificar e argumentar sobre suas ideias, convencendo o leitor de sua validade, e não puramente impondo um modo de agir.

A leitura teórica acerca dos gêneros medievais e de sua constituição é importante, também, para a compreensão de quais eram os pré-requisitos para uma escrita adequada ã no que concerne tanto a estrutura linguística quanto a artística ã dentro da Idade Média. Assim, a partir de Paul Zumthor ã *Essai de poétique médiévale* ã poderemos entender os gêneros medievais e aproximar/distanciar a obra dos objetivos pré-estabelecidos ao longo do projeto. Também será de extrema valia a leitura e análise do livro *Heloísa, Isolda e outras damas no século XII*, de Georges Duby, e o apoio do *Dicionário temático medieval*, de Jacques Le Goff e Jean-Claude Schmitt, para que haja uma maior compreensão, principalmente, dos particulares significados de alguns léxicos da era Medieval e como eles são colocados no texto por Christine de Pizan, atribuindo significados na construção alegórica de sua obra.

Essa concepção do estudo dos léxicos selecionados para a adequada elaboração da poética na escrita e construção do espaço alegórico parte, primordialmente, da ideia sobre o belo na Idade Média. É essencial aclarar esse pensamento, pois a beleza para o homem do Medievo não dependia puramente da interpretação que se dava a ela, já que o belo residia na coisa em si, fosse ela a natureza ou a simples alegria de viver, e como Deus era o provedor de tudo o que havia na Terra, impossível era afrontar o que Ele criara como belo. A beleza para o homem não era conceber autonomia do produto artístico, mas sim dele depreender a relação entre o produto e a virtude atribuída a ele por Deus, relação esta exclusivamente concretizada pelos sentidos (ECO, 2010, p. 40). Dessa maneira, o belo era considerado um valor inerente ao que se caracterizava como arte, e não um valor somente atribuído pelos homens a um determinado objeto. Estes estavam incumbidos de interpretar as obras divinas de modo que elas sempre enaltecessem as perfeições dos trabalhos de Deus e que eles fossem alvo de um deleite comedido na Terra.

Assim, acreditar que se possa trabalhar com a escrita poética de Christine de Pizan sem levar em conta qual a concepção artística do belo na era Medieval é apagar parte da essência literária na constituição da linguagem, pois, como já mencionado no

projeto, a autora ressignifica a escrita de maneira que se adeque aos seus objetivos, porém pautando-a nas ideias e regras já estabelecidas dentro de um contexto sociocultural. E é exatamente nesse ponto que é colocado, cada vez mais, o trabalho de Pizan como autoral: sem fugir ao que pregava o cânone intelectual, a escritora consegue se diferenciar a partir do momento em que faz uma reinterpretação das ideias e regras já definidas pelo âmbito literário sem transgredir os valores já aceitos dentro da sociedade.

Referências bibliográficas

ASSIS, R. F. S. de. Os poderes na França. **Os Espelhos de Príncipes** e suas construções sobre a importância régia nos séculos finais do medievo francês. Brasília: PPGHIS/UnB, n. XXIV, jul. 2014. ISSN 2316-1191.

BAIDER, F. Christine de Pizan: femme de lettres, femme de mots. In: **Christine de Pizan. Une femme de Science, une femme de lettres**. Avec la collab. De RIBÉMONT, B. (Dir.). Paris: Honoré Champion Éditeur, 2008, p. 271-288.

BEZERRA, K. C. **Vozes em dissonância**: Mulheres, memória e nação. Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 2007. 255p.

BOOTH, W. C. **The rhetoric of fiction**. University of Chicago Press : second edition, 1983.

CURTIUS, E. R. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. Tradução de Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). 3. ed. São Paulo: Edusp, 2013. 808p.

DUBY, G. (Org.). **Ano 1000 ano 2000 na pista de nossos medos**. Tradução de Eugenio Michel da Silva. São Paulo: Ed. Unesp, 1999. 147p.

DUBY, G. **Heloísa, Isolda e outras damas no século XII**: uma investigação. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 125p.

DUBY, G., BARTHÉLEMY, D., LA ROCIÈRE, C. de. Quadros. Georges Duby (Org.). **História da vida privada: da Europa Feudal à Renascença**. Tradução de Maria Lúcia Machado. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, 675p.

DUBY, G.; PERROT, M. (Org.). **História das Mulheres no Ocidente**: A Antiguidade. Vol. I. Porto: Afrontamento, 1993. 632p.

ECO, U. **Arte e Beleza na Estética Medieval**. Tradução de Mario Sabino. Rio de Janeiro: Record, 2010. 351p.

GODOY, G. S.; TABAK, F. M. Bruxas e Princesas na memória: representações do feminino em **Histoire ou contes du temps passé**. **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades**. Bahia: UESB. v. VII, n. XXVII, p. 73-92, out./dez. 2008.

LAURENZI, E. **Christine de Pizan: ¿Una feminista ante litteram?** Università di Firenze: Lectora. ISSN: 1136-5781 D.L. 395-1995, p. 301-314.

LE GOFF, J.; SCHMITT, J. **Dicionário temático do ocidente medieval**. 2v. Coordenador da tradução: Hilário Franco Júnior. São Paulo, Bauru: Edusc, 2006.

LE GOFF, J. **A Civilização do Ocidente Medieval**. Tradução de José Rivair Macedo. São Paulo, Bauru: Edusc, 2005. 400p.

LE GOFF, J. **Uma Breve História da Europa**. Tradução de Maria Idalina Ferreira Lopes. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. 166p.

LE GOFF, J. **Em Busca da Idade Média**. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2012. 222p.

LEITE, L. **Christine de Pizan: uma resistência na aprendizagem da moral de resignação**. Tese (doutorado em Letras). São Paulo: USP, 2008, 226p.

LEMARCHAND, M. J. Introducción in: PIZÁZ, Cristina. **La Ciudad de las Damas**. Madrid: Siruela, 2001. P. 11-59.

MENESES, A. B. de. **O Sonho e a Literatura: Mundo Grego**. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642000000200012> Acesso em: 14/06/2015.

HAUSER, A. **Historia Social de la Literatura y el Arte**. 3ª ed. Madrid: Guadarrama, 1964. 528p.

PIZAN, C. de. **A Cidade das Damas**. Tradução e apresentação de Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. Florianópolis: Mulheres, 2012. 352p.

PIZAN, C. de. **Le Livre de la Cité des Dames**. France: Stock France, 1986.

REIX, D. Christine de Pizan et l'écriture de l'allégorisation. In: **Christine de Pizan. Une femme de Science, une femme de lettres**. Études réunies par DOR, J., HENNEAU, M. E., avec la collab. De RIBÉMONT, B. (Dir.). Paris: Honoré Champion Éditeur, 2008.

SOUZA, D. S. de. **A Cidade das Damas e seu Tesouro: o ideal de feminilidade para Cristina de Pizán na França do início do século XV**. Curitiba: UFPR, 2013, 141p.

WUENSCH, A. M. O quê Christine de Pizan nos faz pensar. In: **Revista Graphos**, n. 15, 2013. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/viewFile/16315/9344>> . Acesso em 1 de jul. 2014.

ZUMTHOR, P. **A Letra e a Voz**. Tradução de Amálio Pinheiro (Parte I) e Jerusa Pires Ferreira (Parte II). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, P. **Essai de poétique médiévale**. Paris, Seuil: Essais, 2000. 619p.

ZUMTHOR, P. **Falando de Idade Média**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Perspectiva, 2009. 142p.

ZUMTHOR, P. **Histoire Littéraire de la France Médiévale: VI^e-XIV^e siècles**. Paris: Presses Universitaires de France, 1954. 344p.

A INTERTEXTUALIDADE E O GÓTICO EM RELEITURAS DE BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES

MAISA DOS SANTOS TREVISOLI (M - Capes)

Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi (Or.)

Data prevista para a conclusão: maio de 2019

FCLAr/UNESP

1. INTRODUÇÃO

Intertextualidade, *dialogismo*, *transtextualidade* são alguns nomes designados para estabelecer a relação entre textos. Kristeva (1966, 1967 e 1969) estudou e cunhou o termo *intertextualidade*, Bakhtin nos apresentou o *dialogismo*, e Genette (1982) a *transtextualidade*. Cada autor estuda e apresenta o termo considerando os diversos tipos de relações que um texto pode estabelecer com o outro, seja por meio de uma citação direta ou indireta, seja por meio de uma adaptação. As teorias apresentam pontos de convergência e divergência quanto às classificações e entendimento destas relações, porém todas convergem a um ponto, a ideia de *palimpsesto*. Pensar em intertextualidade através do palimpsesto amplia o sentido destas relações, que ficam muitas vezes presas a conceituações limitadas. O pergaminho (palimpsesto) que, reutilizado, mostra o velho sob o novo, deixando transparecer suas raízes, propõe, figurativamente, a ligação entre obras, textos e sentidos.

O processo revisionista, que fornece novas perspectivas a obras já escritas, reescrevendo-as a partir de um novo ângulo, tem ganhado espaço na contemporaneidade. Consideramos a releitura um palimpsesto, a apropriação de um texto anterior que permitiu ampliar, por meio de um ato criativo, os sentidos e interpretações já estabelecidos que permeavam o imaginário. O *corpus* deste projeto é composto de releituras do conto de fadas *Branca de Neve e os Sete Anões*, sendo elas um poema, *Snow White and the Seven Dwarfs* (1971), de Anne Sexton, e dois contos, *Snow, Glass, Apples* (1994), de Neil Gaiman, e *The Dead Queen* (2005), de Robert Coover. Porém, este *corpus* poderá ser ampliado caso a adição de uma nova obra enriqueça a análise que é pretendida no projeto. O *corpus* foi escolhido após ser observado que várias releituras de contos de fadas apresentavam traços de teor gótico em sua tessitura, nos fazendo cogitar a hipótese do gótico ser um elemento intertextual

que conecta a obra-base⁹⁸ e a releitura. Uma das características mais exploradas por textos góticos é o ato de contestar e romper com conformidades e ideias arraigadas do chamado normal, as quais constituem o presente. Assim, o revisionismo se apropria de elementos góticos que apoiam sua empreitada crítica e propicia um diálogo intertextual.

2. OBJETIVOS

Nosso objetivo, no presente projeto, é analisar como acontece a intertextualidade entre as obras-bases e as releituras por meio do gótico. Dentro desse objetivo geral, pretendemos analisar, especificamente, o gótico como o elemento intertextual que une as obras (tradicionais e releitura) e como essa união/dialogo é retomado por meio das releituras do *corpus*. As retomadas diferem em vários pontos, entre eles estilo, gênero, narratividade e adaptação do conto-base. Pretendemos aponta-las e analisa-las com o intuito de melhor entender como essas mudanças ãconversamõ com a obra-base.

3. METODOLOGIA

Nosso intuito metodológico é partir das teorias sobre a intertextualidade, o gótico e o revisionismo de contos de fadas para melhor explorar e analisar as obras que constituem o *corpus*. No presente momento da pesquisa, partimos da premissa de que todas as releituras do *corpus* partem de uma mesma obra-base, o conto ãLittle Snow-Whiteõ (1812), dos irmãos Grimm. Assim, nossas leituras teóricas e interpretações levam em consideração esta obra como inspiração para as releituras, e podemos afirmar que indícios presentes nelas corroboram com a nossa escolha. Alguns deles é o castigo da madrasta igual ou semelhante ao do conto dos irmãos Grimm -- dançar até a morte usando sapatos vermelhos em brasa ã específico desta versão, bem como as situações vividas pelas personagens: morte da Branca de Neve, volta a vida, reclusão na floresta, ajuda dos anões, entre outras.

Seguindo o cronograma contido no projeto de pesquisa submetido ao processo seletivo do PPGEL, realizamos leitura e fichamento de textos teóricos que concernem à intertextualidade e ao gótico. As leituras quanto ao processo revisionista se iniciaram recentemente. As leituras teóricas são acompanhadas de retomadas das obras que compõem o *corpus* com o intuito de guiar nosso olhar para interpretações mais

⁹⁸ Entende-se por obra-base os textos que permitiram a reescrita. As obras-bases deste projeto são os contos de fadas tradicionais escritos/coletados pelos irmãos Grimm, mais especificamente os que dizem respeito à história da Branca de Neve.

aprofundadas. Além disso, essa leitura conjunta nos ajuda no alinhamento entre nossos objetivos e nossas descobertas.

4. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Após a Segunda Guerra Mundial, notou-se um crescente interesse por contos de fadas, principalmente em países como Estados Unidos, Inglaterra e Alemanha. O que se chama de "fairy tale renaissance" pode ser datado no início dos anos 1970 e tinha as releituras como principal causa do ressurgimento desse gênero. Os movimentos de 1968 registrados em vários países, a segunda onda feminista, o descontentamento com as ideologias patriarcais e sexistas presentes nos contos de fadas tradicionais, bem como a proximidade do bicentenário dos irmãos Grimm, em 1985 e 1986, foram alguns dos momentos determinantes para esse florescimento das releituras (JOOSEN, 2011). Além das releituras, muitas obras críticas sobre contos de fadas foram lançadas à mesma época, como **Some Day My Prince Will Come** (1972), de Marcia K. Lieberman; **The Uses of Enchantments** (1976), de Bruno Bettelheim, e **Breaking the Magic Spell** (1979), de Jack Zipes.

Os conceitos utilizados para a definição dessa nova leitura de contos de fadas são vários: revisão, releituras, contos de fadas pós-moderno, adaptação, entre outros. Porém, para além dos nomes, cabe-nos a tarefa de melhor entender o sentido por traz dos conceitos. Segundo Maria Cristina Martins, o ñprocesso de releitura submete versões originais dos contos de fadas a um processo de revisão e promete alterações que geram novos textos que se distanciam criticamente das fontesò (2015, p.14). O conceito de conto de fadas pós-moderno pode ser entendido, de acordo com Cristina Bacchilega (1997), como um arranjo não só dos estudos dos contos de fadas e de suas revisões/releituras, mas também de ideologias e do momento histórico e estilístico em que a obra foi escrita. Linda Hutcheon apresenta, em **Uma teoria da Adaptação**, três perspectivas distintas sobre a definição de adaptação: ñuma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptadaò (2013, p.30). Todas as definições estão de acordo com o intuito deste projeto, de maneira mais ou menos abrangente. Assim, tendo em vista essas denominações, escolhemos usar o termo *releitura* para definir, como um todo, o ato

intertextual/palimpsestual de se apoiar em obras conhecidas e reinterpretá-las criativamente, alterá-las, transpô-las, subverte-las e/ou ressignificá-las.

Se considerarmos a literatura como memória cultural e coletiva, podemos entender que ela transborda lembranças que se movimentam por meio de textos. Essas lembranças podem aparecer de diversas formas: citações, alusões, referências, pastiches, colagens, entre outras (SAMOYAULT, 2008). As formas de retomadas podem ser melhor entendidas quando compreendemos como elas são usadas, suas funções e suas relações com o texto retomado. Gérard Genette publicou em 1982, a obra **Palimpsestes**, na qual distingue cinco relações transtextuais que ajudam a entender a relação entre texto através da poética e não da linguística. As cinco categorias são: intertextualidade, paratexto, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade.

Genette (2010) define a *intertextualidade* como ãrelação de co-presença entre dois ou vários textos (...) como presença efetiva de um texto em um outro. Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da *citação* (p. 14). A relação entre *paratexto* e texto se constitui através de títulos, subtítulos, posfácios, prólogos, notas de rodapé, epígrafes, entre outros. A *metatextualidade* é a relação que ãune um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo (p.17), a relação crítica entre textos. A *arquitextualidade* é o ãconjunto das categorias gerais ou transcendentess tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. ã do qual se destaca cada texto singular (p.13). A *hipertextualidade* é a categoria na qual Genette mais se aprofunda em sua obra. Ele a entende como a relação entre um texto B (hipertexto), que retoma um texto anterior A (hipotexto), transformando-o. Essa mudança pode ocorrer de duas maneiras: *transformação* ou *imitação*. Genette ressalta diversas vezes em seu texto a preocupação com conceitos estanques. Sua tipologia oferece distinções no intuito de classificar diferentes transtextualidades, entretanto, há comunicação entre um tipo e outro, verificações recíprocas às quais se deve ficar atento.

Para além das categorizações, gostaríamos de pensar as obras analisadas como Textos, no entendimento barthesiano do termo (BARTHES, 2004). A ideia de Texto acompanha a amplitude do palimpsesto. Detentor de uma pluralidade estereográfica de significantes, como um tecido, o Texto é tecido ãde citações, de referências, de ecos: linguagens culturais (...), antecedentes ou contemporâneas, que o atravessam de fora a fora numa vasta estereofonia (2004, p.71). O Texto é travessia entre obras, permeado de citações sem aspas conhecidas, propiciando uma leitura profunda e aberta. O Texto

invoca o leitor, é um espaço social que não deixa nenhuma linguagem em desvantagem, é prazer, fruição estética. Desse modo, as releituras a serem analisadas serão consideradas não como todos fechados, mas sim como Textos entremeados de sentidos e vozes que muitas vezes não serão nomeadas por já fazerem parte do nosso cotidiano, perdendo sua origem. Porém, a partir dos contos dos irmãos Grimm, buscamos essa inter-relação entre releituras e contos de fadas tradicionais (Branca de Neve, no presente projeto) não somente no intuito de entendê-las, mas de ampliá-las de obras à Textos.

Uma das maneiras de articular tal ampliação é refletir sobre o gótico como elemento intertextual. Em um primeiro momento, parece estranha a ligação entre contos de fadas e gótico, permeado de um sobrenatural sombrio e arrepiante. Porém, ao observar mais atentamente os acontecimentos nos contos de fadas tradicionais, o gótico aparece entremeado em diversas situações, entre elas, os três retornos à vida de Branca de Neve, as florestas confusas e labirínticas que abrigam criaturas maléficas como a Bruxa de João e Maria ou o lobo mau de Chapeuzinho Vermelho. Mas porque não percebemos isso? Os contos de fadas são formulados para atenuar as situações apavorantes e chamar a atenção à morais e punições daqueles que foram contra as regras e imposições familiares e sociais. Além disso, o final feliz dos contos de fadas minimiza os percalços do caminho. Segundo Lucia Armitt,

It is predominantly through the discourses of feminism and psychoanalysis that our understanding of the Gothic fairy-tale emerges. It is also in the field of contemporary women's writing that some of the most interesting recent literary explorations of this sub-genre are to be found (1998, p.269).⁹⁹

Fred Botting, em seu livro **Gothic** (1996), traz um panorama do gótico na literatura, elencando suas principais características desde suas origens até o século XX. Para o autor, há dois efeitos-chave do gótico: o excesso e a transgressão. O excesso produz emoções ambivalentes e significados em histórias sombrias de poder e desejo. Ao se apropriar de mitos, lendas e folclore, o gótico cria mundos mágicos sobre monstros e cavaleiros, cheios de aventuras e terrores, trazendo o irracional e a abundância de emoções como foco de seu trabalho, deixando para trás os limites entre

⁹⁹ Tradução nossa: É predominantemente através dos discursos do feminismo e da psicanálise que a nossa compreensão do conto de fadas gótico emerge. É também no campo da escrita feminina contemporânea que algumas das mais interessantes explorações literárias recentes desse sub-gênero são encontradas.

realidade e fantasia, vida e ficção. O excesso, bem como as ambivalências, são sinais de transgressão. Segundo Botting,

Transgressing the bounds of reality and possibility, they also challenged reason through their overindulgence in fanciful ideas and imaginative flights. Encouraging superstitious beliefs Gothic narratives subverted rational codes of understanding and, in their presentation of diabolical deeds and supernatural incidents, ventured into the unhallowed ground of necromancy and arcane ritual (p.6).¹⁰⁰

Assim, é por meio da leitura-escrita, do Texto, e do gótico que as releituras vão sendo tecidas, trazendo à tona uma nova interpretação, subvertendo e transgredindo o que fora convencionado nos contos de fadas tradicionais, e propiciando discussões em torno de outros temas, outras perspectivas e outros gêneros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARMITT, Lucie. Gothic Fairy-tale. In: MULVEY-ROBERTS, Marie (ed). **The Handbook to Gothic Literature**. Second Edition. Londres: Macmillan Press, 1998.

BACCHILEGA, Cristina. **Postmodern fairy tales: gender and narrative strategies**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.

BARTHES, Roland. Da Obra ao Texto. In: _____. **O Rumor da Língua**. Tradução: Mario Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 65-75.

BECKER, Susanne. **Gothic Forms of Feminine Fictions**. Londres; Nova York: Manchester University Press, 1999.

BOTTING, Fred. **Gothic**. New York: Routledge, 1996.

_____. Consuming Monsters. In: _____. **Gothic**. 2ª ed. Londres; Nova York: Routledge, 2014.

COOVER, Robert. **Pricksongs and Descants**. New York: Grove Press, 2000.

GAIMAN, Neal. Snow, Glass, Apples. In: _____. **Smoke and Mirrors**. New York: Avon books, 1998, p. 331-346.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução: Braga, C.; Vieira, E.; Guimarães, L.; Coutinho, M.; Arruda, M.; Vieira, M. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

¹⁰⁰ Tradução nossa: ãTransgredindo os limites da realidade e da possibilidade, eles também desafiaram a razão por meio de sua excessiva indulgência em ideias fantásticas e voos imaginativos. Ao incentivar as crenças supersticiosas, as narrativas Góticas subverteram códigos de compreensão racionais e, na sua apresentação de atos diabólicos e incidentes sobrenaturais, arriscaram-se para o terreno não vedado da necromancia e do ritual arcano.ò

GENETTE, Gérard. **Palimpsests: literature in the second degree**. Tradução: NEWMAN, C., DOUBINSKY, C. Estados Unidos: University of Nebraska Press, 1997.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. Little Snow-White. In: _____. **Household Tales by Brothers Grimm**. Tradução: Margaret Hunt. Project Gutenberg, 2004. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/5314/pg5314.html>. Acesso em: 14 setembro 2017.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Adaptação**. Trad. André Cechnel. 2ª ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JOOSEN, Vanessa. **Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue between fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings**. Detroit: Wayne State University Press, 2011.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural em literatura**. São Paulo: Ilumiuras, 2008.

MARTINS, Maria Cristina. **(Re)Escrituras: Gênero e o Revisionismo Contemporâneo dos Contos de Fadas**. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

RICH, Adrienne. When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. In: **Women, Writing and Teaching**. College English, Vol. 34, No. 1. Estados Unidos: National Council of Teachers of English, 1972, p. 18-30.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução: Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Hucitec, 2008

SEXTON, Anne. Snow White and the Seven Dwarfs. In: _____. **Transformations**. Estados Unidos: Mariner books, 2001, p. 3-9.

SMITH, Andrew. **Modern Gothic: A Reader**. Nova York: Manchester University Press, 1996.

VOLOBUEF, Karin. **Um estudo do conto de fadas**. Revista de Letras. p. 99-114, São Paulo, 1993.

WISKER, Gina. Contemporary Women's Gothic Fiction: Carnival, hauntings and Vampire Kisses. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2016.

ZIPES, Jack. **Fairy tale as myth/myth as fairy tale**. Lexington: The University Press of Kentucky, 1994.

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NOS ROMANCES ESPANHÓIS SOBRE O PÓS-GUERRA

MARCELO MACIEL CERIGIOLI (D)
Profa. Dra. María Dolores Aybar Ramírez (Or.)
Data prevista para a conclusão: maio de 2020
FCLAr/UNESP

1. INTRODUÇÃO

No século XX a Espanha enfrentou uma terrível guerra civil, que durou três décadas, com batalhas sangrentas por todo o país, com confrontos por terra, bombardeios e grandes fugas de pessoas de seu território. Assim, muitos morreram, foram assassinados ou seguiram para o longo exílio.

Na sequência vieram três décadas de regime ditatorial e, mesmo com o fim dos anos de chumbo em 1975, durante décadas a questão da ditadura não era abordada abertamente, silêncio que só foi interrompido com os debates do projeto de lei da memória nacional. Assim, nos últimos 10 anos renasceu o interesse por resgatar as memórias públicas e privadas desse período histórico, o que se refletiu no mercado editorial com a publicação de muitos livros retratando a Espanha do século XX.

No Estado policialesco e extremamente repressor as mulheres foram as que mais sofreram com poucos direitos e muitos deveres. Observando isso e buscando conhecer melhor a literatura contemporânea que trata desse período, observamos que tanto as personagens femininas como também as escritoras que narram esse contexto passaram a se destacar no cenário literário espanhol. Muitas autoras foram testemunhas desse momento histórico na infância, ou, no caso das que nasceram depois, são filhas ou netas de mulheres que viveram na pele a repressão, principalmente as nascidas em famílias que estavam do lado dos que perderam a guerra ou simpatizavam de alguma forma com a esquerda.

Desta forma, chegamos ao tema da presente pesquisa: a representação da mulher nos romances espanhóis sobre o pós-guerra. Para esta investigação foram selecionados como *corpus* os livros *Mujeres que caminan sobre hielo*, escrito por Gloria Ruiz e *La sonata del silencio*, de Paloma Sánchez-Garnica.

Como o projeto encontra-se na fase inicial, estamos cursando créditos em disciplinas, créditos atividades e realizando o levantamento bibliográfico, com vistas a ampliar a bibliografia inicial. Além disso, também estão sendo realizadas leituras e fichamentos de algumas obras que compõem a bibliografia, que analisam o contexto, e das que tratam da representação e da questão de gênero.

2. OBJETIVOS

O objetivo geral da pesquisa é analisar como os romances contemporâneos *Mujeres que caminan sobre hielo* e *La sonata del silencio* retratam a condição da mulher na sociedade espanhola pós-guerra civil.

Os objetivos específicos da pesquisa são:

- Verificar como as obras *Mujeres que caminan sobre hielo* e *La sonata del silencio* retratam as relações da mulher com familiares e a sociedade, no período pós-guerra civil;
- Identificar como se dão as relações de trabalho da mulher na sociedade pós-guerra civil nas obras *Mujeres que caminan sobre hielo* e *La sonata del silencio*.

Além do ineditismo da investigação, que será relevante para entender melhor o objeto de estudo, a investigação da representação da mulher nas obras que compõem o *corpus*, também contribuirá para ampliar a compreensão do tema da representação da mulher na literatura espanhola contemporânea.

3. METODOLOGIA

Vale ressaltar que no século XX a Espanha enfrentou uma terrível guerra civil. Ao final dessa guerra, o país passou por 36 anos de ditadura, regime no qual o Estado, a igreja e setores conservadores da sociedade exerceram uma grande repressão que estabelecia as obrigações, os direitos e os deveres do cidadão no âmbito público e privado.

Nesses romances, que apresentam forte relação com a realidade, torna-se muito importante compreender as relações entre literatura e sociedade e as especificidades da representação do fato social na literatura.

Assim, esta investigação fará uma análise intrínseca dos textos a partir de sua relação com o contexto social e será pautada pelas perspectivas teóricas de Erich

Auerbach, em *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental; dos estudos de gênero a partir de Simone de Beauvoir, em *O segundo Sexo* e de teorias mais atuais como de Linda Alcoff, em *Visibles identities-race, gender and the self studies*.

4. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Em relação ao conceito aristotélico de *Mimesis*, ou seja, imitação, o que hoje poderíamos chamar de verossimilhança, é primordial para se pensar a relação entre literatura e realidade. Na obra *Mimesis*, Auerbach parte da observação dos vários modos de interpretação dos acontecimentos humanos nas literaturas europeias (AUERBACH, 1998, p. 499), estudando a representação da realidade nas obras literárias ocidentais.

Como na idade clássica apenas o que era considerado elevado seria digno de ser representado, segundo Auerbach, a partir do momento que escritores de ficção passaram a adotar personagens da vida cotidiana como elementos de representação, abriram caminho para o realismo moderno, que se desenvolveu desde então em formas cada vez mais ricas, correspondendo à realidade em constante mutação e ampliação da nossa vida (AUERBACH, 1998, p. 500).

Simone de Beauvoir (2009) demonstra que a diferença entre homens e mulheres não é fundamentalmente de caráter biológico, como muitos afirmam, mas sim construído socialmente.

Em relação ao gênero, Beauvoir (2009, p. 782) também afirma que a própria mulher reconhece que o universo em seu conjunto é masculino; os homens modelaram-no, dirigiram-no e ainda hoje o dominam. Se a situação da mulher na questão dos direitos já é difícil em períodos de democracia, então tal situação fica pior ainda para o gênero feminino que tem que se encaixar nos padrões impostos à mulher em período ditatorial, como este retratado no *corpus* desta pesquisa.

Linda Martin Alcoff (2005), que demonstra que, no interior do romance é essencial refletir sobre esse indivíduo fragmentado, que em sua fase exterior é submetido a uma série de padrões e valores pré-concebidos e em sua face interior é tão repleto de indagações sobre si mesmo, sobre como agir diante dos outros e sobre como se apresentar socialmente, um grande desafio para as protagonistas dos romances estudados.

Em relação ao tema proposto, foram encontradas pesquisas de diferentes autores, que podem nos ajudar a entender melhor a representação da mulher no *corpus* a ser estudado, como no caso de Martins (2010), Manrique Arribas (2003) e Urioste (2010).

Martins (2010) investiga a representação da protagonista Rosa, suas tentativas de emancipação e a difícil arte de harmonizar a convivência nas esferas pública e privada, delineando as transformações sociais ocorridas com a mulher com a instituição familiar durante quase meio século, em *As horas nuas*, de Lygia Fagundes Telles.

Na área de literatura espanhola também foram encontrados estudos de diferentes autores, que podem nos ajudar a entender melhor a mulher durante o franquismo, representada na literatura contemporânea, como podemos verificar a seguir.

Manrique Arribas (2003) expõe a situação que a mulher enfrentou durante o franquismo, reflete sobre os conceitos e valores atribuídos a diferentes campos (político, trabalhista, cultural, religioso), que a condicionaram em seu desenvolvimento ao longo dos anos (de 1939 a 1975) e também comenta o conceito de mulher ideal que o franquismo impunha.

Urioste (2010) investiga o acesso à modernidade a partir da recuperação do passado ð através do diálogo entre memória e história ð no romance *El corazón helado* (2007) de Almudena Grandes, fazendo simultaneamente um tour pelas diversas fases da memória da Guerra Civil, desde seu início até o momento contemporâneo com a finalidade de explicar a problemática relação com o passado da sociedade espanhola nos últimos 70 anos, constatando que a existência de narrativas como *El corazón helado* demonstra que esse passado está ainda vivo e que ainda parte da sociedade sente a necessidade de estabelecer outras relações com o mesmo.

Como ainda não existem estudos específicos publicados em relação aos livros do *corpus*, esta investigação será inédita e relevante para preencher a lacuna que existe na crítica da literatura espanhola contemporânea de estudar a representação da mulher nessas obras. Além disso, trará contribuição para os pesquisadores de literatura espanhola, interessados em estudar a representação da mulher e as questões de gênero.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCOFF, Linda Martin. Visible identities-race, gender and the self studies in: **Feminist Philosophy**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Trad. de Sérgio Milliet. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

MANRIQUE ARRIBAS, J. C. . La Educación Física femenina y el ideal de mujer en la etapa franquista. **Revista Internacional de Medicina y Ciencias de la Actividad Física y el Deporte**, Madrid, vol. 3, No 10, p. 83-100, jun. 2003. Disponível em: <<http://cdeporte.rediris.es/revista/revista10/artmujer.htm>>. Acesso em: 15 abr. 16.

MARTINS, Ana Paula dos Santos. **Entre espelhos e máscaras**: o jogo da representação em As horas nuas. São Paulo, 2010, 209p. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

RUIZ, Gloria. **Mujeres que caminan sobre hielo**. Santander: El desvelo, 2014.

SÁNCHEZ-GARNICA, Paloma. **La sonata del silencio**. Barcelona: Planeta, 2014.

URIESTE, Carmen de. Memoria de la Guerra Civil y modernidad: el caso de El corazón helado de Almudena Grandes. **Revista Hispánica Moderna**, Nova Iorque, Vol 63, No 1, p. 69-84. jun. 2010. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/406739/pdf>> Acesso em: 10 abr. 16.

***BELLE TOUJOURS* E A ELOQUÊNCIA DO SILÊNCIO (CONSIDERAÇÕES SOBRE O ÉPICO NO FILME DE MANOEL DE OLIVEIRA)**

MOISÉS HENRIQUE MIETTO ROMÃO (M - Capes)

Profa. Dra. Renata Soares Junqueira (Or.)

Data prevista para a conclusão: maio de 2019

FCLAr/UNESP

1. Introdução

Realizador de 23 filmes de curta e média metragens e de 32 longas-metragens, Manoel de Oliveira (1908-2015), que se estreou no cinema em 1931 com o documentário *Douro, faina fluvial*, atravessou o século XX com a marca de pelo menos um filme por ano desde *Francisca* (1981) e adentrou o século XXI com a pujança que ainda se nota em *Vou para casa* (2001), *Porto da minha infância* (2001), *O princípio da incerteza* (2002), *Um filme falado* (2003), *O Quinto Império* (2004), *Espelho mágico* (2005), *Belle toujours* (2006), *Cristóvão Colombo: o enigma* (2007), *Singularidades de uma rapariga louca* (2009) e *O estranho caso de Angélica* (2010).

Em inúmeros trabalhos, a singularidade autoral do português é o que mais chama a atenção. Paulo Rocha ã também diretor português ã compara o detalhismo e a meticulosidade de Manoel de Oliveira, ao realizar um filme, aos de um arquiteto, pois ele planeja e reflete cada elemento, cada quadro, antes de filmá-lo.

Em seus filmes, o espectador se torna ativo; o cinema oliveiriano tira o conforto de seus espectadores para deixá-los desconfortáveis e reflexivos: a isso, damos o nome de *efeito de distanciamento*. Essa postura, se fosse transposta para o teatro, seria similar àquela que sempre preconizou o teatro político de Bertolt Brecht (1898-1956). Ainda que naturalmente seja preciso, de antemão, guardar as devidas proporções quanto ao intuito político de um e de outro artista, é fato que, do ponto de vista formal, tanto o teatro de Brecht quanto o cinema de Oliveira carregam um discurso que ã se quisermos reproduzir, a título de exposição didática, a dualidade exposta por Ismail Xavier em *O discurso cinematográfico* ã está muito mais para a opacidade do que para a transparência:

Porque o cinema quanto mais manipulado for, quanto mais artificial for, mais autêntico é. Porque é essa a sua realidade intrínseca. O

espectador tem de saber que aquilo não é. Mas que é como se fosse. É salutar e é bom que o saiba. Porque, de contrário, estamos a querer iludir, a dar como realidade o que o não é. Estamos a falsear (OLIVEIRA, 2008, p. 83).

Luis Miguel Cintra (2008), um dos atores mais presentes nos filmes do cineasta português, diz que vê Oliveira como um grande documentarista, já que este está sempre a representar na tela as grandes indagações e mistérios da vida humana. Por trás da aparente artificialidade de seus filmes, nota-se uma verdade aterradora e angustiante que atormenta o ser humano, pois ele procura contemplar algo que está além da matéria de nossos corpos: a alma que nos move. Portanto, para o realizador, fazer um filme também é pensar em seu público e no momento de sua projeção; na sua inserção na sociedade; é intervir publicamente. Ou seja, fazer um filme é um ato público e político.

A sua construção fílmica explicita a soma de outras artes, como a pintura, a literatura, a música e o teatro, para citar algumas. Do teatro, nota-se a importância do texto, elemento este da dramaturgia clássica aristotélica. A palavra tem um peso muito grande na filmografia de Manoel de Oliveira. Tão grande a ponto de o cineasta filmar, em certas ocasiões, a própria palavra escrita para ressaltar a crucial significância desta para a apreensão total da obra.

A significativa relação com a imagem também é um elemento recorrente nas películas de Manoel de Oliveira. Afinal, para ele tudo é imagem: a música, os gestos, a palavra, a *mise-en-scène*. Dessa maneira, nada pode passar despercebido em seus filmes, pois tudo está ali por um motivo. Motivo este responsável por instigar a reflexão no espectador ativo. Além disso, a sua direção de atores subverte o naturalismo e o realismo hollywoodianos, preferindo, em vez disso, atuações antinaturalistas que apresentam um texto ao invés de representarem tal texto. Seus planos fixos e longos não são gratuitos, eles têm o objetivo de mostrar algum ponto de vista para o espectador. Desse modo, esse espectador ativo ganha tempo para refletir sobre a duração das coisas, das imagens etc.

O nosso trabalho, nesta pesquisa, é o de um levantamento analítico de elementos épicos num dos filmes mais recentes de Manoel de Oliveira, *Belle toujours* (2006), tomando a ironia como recurso imprescindível à interpretação particular que o cineasta faz da sua evidente matriz cinematográfica, o *Belle de jour* (1967) de Luis Buñuel (1900-1983). O argumento de *Belle toujours*, com efeito, baseia-se num reencontro casual de Henri Husson e Séverine Serizy, naturalmente envelhecidos pelas quatro

décadas que separam o presente do filme de Oliveira das aventuras sexuais da linda burguesa sado-masoquista (Séverine Serizy, interpretada no filme de Buñuel por Catherine Deneuve) que traía o jovem marido (Pierre Serizy, ali encarnado por Jean Sorel) num bordel em que se apresentava aos clientes com o nome fictício ñbelle de jourò.

2. Objetivos

São objetivos desta pesquisa:

2.1. Lançar uma nova luz sobre o cinema de Manoel de Oliveira compreendido no seu modo próprio de construção relacionado ao conceito de *efeito de distanciamento* tal como proposto pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht;

2.2. Oferecer um contributo à fortuna crítica de Manoel de Oliveira nos meios acadêmicos e artísticos brasileiros, sublinhando a sua relação com outras artes, principalmente com a literatura e com o teatro;

2.3. Fundamentar uma proposta de revisão crítica da dimensão política do cinema de Manoel de Oliveira;

2.4. Oferecer contributo ao Grupo de Pesquisas em Dramaturgia e Cinema (GPDC), do qual o pesquisador é integrante e a orientadora é líder;

2.5. Estimular o desenvolvimento de habilidades analíticas de alcance interdisciplinar no âmbito de um Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (o da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP em Araraquara);

2.6. Gerar o conhecimento necessário à elaboração de uma Dissertação de Mestrado vinculada à linha de pesquisa ñRelações Intersemióticasò, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP em Araraquara.

3. Metodologia

O conceito norteador desta pesquisa ã o principal conceito explorado, portanto ã é aquele que define a natureza épica do teatro proposto por Bertolt Brecht e a sua intenção: o conceito de *efeito de distanciamento*. O propósito de tirar o espectador da sua habitual passividade, evitando ou dificultando a sua identificação emocional com a cena (o teatro de Brecht é declaradamente um teatro não-catártico e, portanto, não-aristotélico) a fim de o incitar a ser sujeito pensante e ativo, crítico racional daquilo que vê, é o que está na base do teatro brechtiano e o que determina o seu perfil didático-

político. Para atingir esse objetivo, Brecht lança mão de uma enorme variedade de recursos formais que visam interromper amiúde e sistematicamente o fluxo contínuo da diegese nas suas peças, destituindo a cena do ilusionismo característico do teatro naturalista e comentando-a ou estimulando o espectador a compreendê-la e comentá-la ele mesmo. A cena de Brecht é, pois, uma cena repleta de interrupções abruptas da diegese – uma cena *desnaturalizada*, digamos assim, que se revela ao espectador como artifício, como espetáculo teatral mesmo (mas também como pedagogia política).

A hipótese que pretendemos verificar, ao longo da investigação, é a de que, no seu cinema, Manoel de Oliveira assume o mesmo propósito do teatro épico brechtiano – com ou sem inspiração direta do próprio Brecht – e serve-se de recursos similares, embora vazados em linguagem cinematográfica. São vários, como pretendemos demonstrar, os modos de evitar a identificação do espectador com o que na tela se passa, distanciando-o, a espaços, da diegese fílmica para em seguida o atrair novamente e depois distanciar outra vez, e assim continuamente. Especificamente no filme que adotamos como objeto da pesquisa, um dos elementos que distanciam o espectador, provocando nele surpresa e espanto – na medida em que frustra todas as suas expectativas –, é o prolongado silêncio que marca o clímax da tensão diegética: o jantar, em requintado ambiente privativo, de Husson e Séverine, que ao longo de seis minutos (que pesam como se fossem horas!) não trocam entre si nem uma palavra sequer. A dilatada suspensão do diálogo nesse momento crucial da diegese fílmica – o momento do reencontro dos protagonistas, tão intensamente desejado por Husson passados quarenta anos após o seu último encontro – deixa o espectador atônito, sobretudo porque a evidente ansiedade do sedutor anfitrião causa a impressão de que ele quer falar – mas não consegue! Nesse contexto, o longo silêncio acaba por revelar-se muito eloquente na medida em que dá azo – estrategicamente – a que o não-dito se expresse através dos diversos objetos simbólicos – pinturas, esculturas, um biombo, castiçais etc. – que constituem o *décor* cuidadosamente escolhido pelo protagonista, cenário que a câmera maliciosa de Oliveira se esmera em perscrutar em grandes planos.

Para compreender em todo o seu potencial a eficácia desse e de outros recursos épicos similares, dos quais o cineasta lança mão no seu filme de 2006, usamos dois subsídios principais: de um lado a teoria do teatro épico e a leitura paralela de peças teatrais de Brecht; de outro lado, para maior elucidação sobre as especificidades da linguagem cinematográfica, o filme de Oliveira e, ao fundo, também o de Buñuel são

iluminados por alguns textos fundamentais da teoria do cinema – todos elencados, adiante, na bibliografia deste projeto.

Trata-se aqui, pois, de proposta interdisciplinar que realiza um entrecruzamento da teoria literária – nomeadamente no que concerne aos estudos de teatro – com teorias do cinema e com estética da encenação.

4. Fundamentação teórica

Com base nesse paradigma brechtiano do afastamento, percebe-se que o filme citado anteriormente dialoga diretamente com tais elementos. Desta maneira, a ausência da fala e da palavra revela um artifício inovador. Segundo Rancière (2012), o concreto do teatro reside na palavra. Mas, ao contrário deste, o concreto do cinema está ligado ao visível dos corpos falantes e das coisas de que falam. Disso deduzimos dois efeitos contraditórios: o primeiro consiste em intensificar o visível das palavras e o segundo consiste em intensificar o visível como aquilo que recusa a palavra e mostra a ausência daquilo que ela expressa.

Oliveira cria diálogos apenas com o silêncio. E, com isso, podemos afirmar que ele executa ao pé da letra a seguinte afirmação: “Assegura-te de ter esgotado tudo o que se comunica pela imobilidade e pelo silêncio” (BRESSION, 2003, p. 30).

Susan Sontag (1987, p.18), em *A Estética do Silêncio*, observa que

Um vazio genuíno, um puro silêncio não é exequível – seja conceitualmente ou de fato. Quando preenchido com muitas outras coisas, o artista que cria o silêncio ou o vazio deve produzir algo dialético: um vácuo pleno, um vazio enriquecedor, um silêncio, um silêncio ressoante ou eloquente. O silêncio continua a ser, de modo inelutável, uma forma de discurso (em muitos exemplos, de protesto ou acusação) e um elemento de um diálogo.

Por meio desta pesquisa, queremos averiguar que realmente o silêncio não existe e que, ao invés disso, temos um discurso gritante em *Belle toujours*. Mesmo com as personagens mudas, seus gestos, olhares, os objetos em cena, os ângulos da câmera, a montagem, a simetria, tudo o que compõe tais planos insinua um significado. Além de ressaltar como um cineasta que coloca grande importância na palavra faz para dizer tanto com a ausência dessa palavra.

“O silêncio pode, aliás, ser lido, na estética oliveiriana, como uma espécie de palavra total, que exprime num plano distinto, frequentemente de natureza

transcendente, aquilo que as palavras parciais não podem dizerò. (Lupi Bello, 2012, p. 13)

Referências bibliográficas

ANDRADE, Sérgio Costa. **Ao correr do tempo**: duas décadas com Manoel de Oliveira. Lisboa: Portugália, 2008.

AREAL, Leonor. **Cinema português**: um país imaginado. Antes de 1974. Lisboa: Edições 70, 2011. v. 1.

_____. **Cinema português**: um país imaginado. Após 1974. Lisboa: Edições 70, 2011. v. 2.

ARISTÓTELES. **Poética**. 2. ed. São Paulo: ArsPoetica, 1993.

AUMONT, Jacques. **Moderno?**: por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Campinas: Papirus, 2008.

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

AVELLA, Aniello Angelo (org.). **Um concerto em tom de conversa**: Agustina Bessa-Luís / Manoel de Oliveira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

BAECQUE, Antoine de, PARSI, Jacques (org.). **Conversas com Manoel de Oliveira**. Trad. Henrique Cunha. Porto: Campo das Letras, 1999. (Campo do Cinema, 3).

BAPTISTA, Tiago. **A invenção do cinema português**. Lisboa: Tinta da China, 2008.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BÉNARD DA COSTA, João. **Histórias do cinema**. Lisboa: Imprensa Nacional ĩ Casa da Moeda, 1991. (Sínteses da Cultura Portuguesa, 10).

BÉNARD DA COSTA, João ; OLIVEIRA, Manoel de. **Manoel de Oliveira: cem anos**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa; Museu do Cinema, 2008.

_____. **O cinema português nunca existiu**. S.l.: CTT ĩ Correios de Portugal, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Tentativas sobre Brecht**. Trad. Jesus Aguirre. Madrid: Taurus, 1987.

BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema?**. 20ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2010. (Primeiros Passos, 9).

BOLLE, Willi. A linguagem gestual no teatro de Bertolt Brecht. **Projekt ĩ** Revista da Associação Paulista de Professores de Alemão (São Paulo), n. 1, p. 26-30, nov. 1986.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz:** a encenação no cinema. Campinas: Papirus, 2008.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht:** a estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

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

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro:** para uma arte dramática não-aristotélica. Tradução do alemão por Fíama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Portugalia, 1964. (Problemas, 1).

_____. **Diário de trabalho:** 1938-1941. Trad. Reinaldo Guarany e José Lourenio de Melo. São Paulo: Rocco, 2002. v.1.

BRECHT, Bertolt. **Diário de trabalho:** 1941-1947. Trad. Reinaldo Guarany e José Lourenio de Melo. São Paulo: Rocco, 2005. v.2.

_____. **Teatro dialético:** ensaios. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. **Teatro completo em 12 volumes.** Trad. Fernando Peixoto, Willi Bolle, Geir Campos *et al.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo.** Tradução e Posfácio de Pedro Mexia. Porto: Elementos Sudoeste; Porto Editora, 2003.

CANDIDO, Antonio, ROSENFELD, Anatol, ALMEIDA PRADO, Décio de, GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção.** 2ª reimpressão da 11ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Debates, 1).

CINTRA, Luis Miguel. **Sobre Manoel de Oliveira, cineasta exemplar.** In: Manoel de Oliveira Histórias e revelações. Associação Portuguesa de Escritores, Dezembro 2008. Disponível em: <<https://100mim.wordpress.com/2011/02/15/manoel-de-oliveira-exigencia-da-liberdade-texto-de-luis-miguel-cintra/>>. Acesso em: 05 set. 2017.

CORREIA, Renato. **ÊEstranhamento:** venturas e desventuras de um conceito estético-teórico. **Cadernos de Literatura** (Coimbra), n. 20, p. 15-25, 1985.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil.** São Paulo: Graal, 1996.

_____. **Sinta o drama.** Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. Brecht e o teatro épico. **Literatura e sociedade**, São Paulo, v. 13, p. 214-233, nov. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/l/article/view/64092/66799>>. Acesso em 05 set. 2017.

DELILLE, Maria Manuela Gouveia (coord. e pref.) **Do pobre B. B. em Portugal:** aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974. Aveiro: Estante, 1991.

DESUCHÉ, Jacques. **La técnica teatral de Bertolt Brecht.** Barcelona: Oikos-tau, 1966.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando las imágenes toman posición:** el ojo de la historia 1. Trad. Inés Bértolo. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008. Traduzido do original francês: **Quand les images prennent position: l'œil de l'histoire** 1.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme.** Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avellar. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

_____. **O sentido do filme.** Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avellar. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FERNANDES, João (org.). **Revista da Fundação Serralves: Manoel de Oliveira**, n. 1. Porto: Civilização Ed., Museu Serralves, jul.-set. 2008.

FERREIRA, Carolin Overhoff (org.). **O cinema português através dos seus filmes.** Porto: Campo das Letras, 2007. (Campo do Cinema, 5).

_____. (ed.). **Dekalog 2:** on Manoel de Oliveira. London: Wallflower, 2008.

_____. (org.). **Manoel de Oliveira:** novas perspectivas sobre a sua obra. São Paulo: Fap-Unifesp, 2013.

GRILO, João Mário. **O cinema da não-ilusão:** histórias para o cinema português. Prefácio de Manoel de Oliveira. Lisboa: Livros Horizonte, 2006. (Horizonte de Cinema).

_____. **As lições do cinema:** manual de filmologia. 4. ed. Lisboa: Edições Colibri; Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. **Créer ensemble:** la poétique de la collaboration dans le cinéma de Manoel de Oliveira. Paris: Éditions Universitaires Européennes, 2010.

JAMESON, Fredric. **O método Brecht.** Trad. Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes, 1999.

JOHNSON, Randal. **Manoel de Oliveira.** Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2007.

_____. Oliveira político. In: CRUZ, Jorge, MENDONÇA, Leandro, MONTEIRO, Paulo Filipe, QUEIROZ, André (org.). **Aspectos do cinema português.** Rio de Janeiro: UERJ, SR-3, Edições LCV, 2009. p. 23-48.

JONES, Julie. *ñAbove allé donât perform!ò.* Playing to the camera of Luis Buñuel. **Cineaste** (New York), n. 33, p. 22-26, 2008.

JOURNOT, Marie-Thérèse. **Vocabulário de cinema**. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2009. (Arte & Comunicação, 85).

JUNQUEIRA, Renata Soares (org.). **Manoel de Oliveira**: uma presença. Estudos de literatura e cinema. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2010. (Estudos, 282).

_____. A propósito de singularidades (notas sobre cinema e teatro em Manoel de Oliveira). In: CARELLI, Fabiana., BUENO, Fátima., CUNHA, Maria Zilda da (org.). **Texto e tela**: ensaios sobre literatura e cinema. São Paulo: FFLCH/USP, 2014. p.187-197.

JUNQUEIRA, Renata Soares. A bela e o eunuco. In: **Revista Olho d'água**. São José do Rio Preto: Unesp, v. 9, n. 1, 07 jul. 2017. Disponível em: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/viewFile/381/355>>. Acesso em: 05 set. 2017.

KESSEL, Joseph. **Belle de jour**. Paris: Éditions Gallimard, 1928.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht na pós-modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LAVIN, Mathias. **La parole et le lieu**: le cinéma selon Manoel de Oliveira. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008.

LOPES, João (ed.). **Manoel de Oliveira**: 100 anos. Lisboa: Lusomundo Audiovisuais, 2008.

LUPI BELLO, Maria do Rosario. **Belle Toujours**: a beleza eterna do cinema como teatro da vida. In: LOPES, Frederico (org.). *Cinema em português*: III Jornadas. Covilhã: Labcom, 2012. p. 49-57.

_____. De Kessel a Buñuel e Oliveira: quando o cinema responde à literatura. **CASA**, Araraquara, v. 10, n. 2, p.1-14, dez. 2012. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>. Acesso em 05 set. 2017.

MACHADO, Álvaro (org.). **Manoel de Oliveira**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MACHADO, Luís (org.). **Manoel de Oliveira**: histórias e revelações. Entrevista de Luís Machado; textos e depoimentos de Agustina Bessa-Luís et al. Lisboa: Associação Portuguesa de Escritores, 2008.

MANOEL DE OLIVEIRA: conversa entre João Fernandes e João Bénard da Costa / textos de Manoel de Oliveira. Catálogo da exposição dedicada à obra de Manoel de Oliveira, em março de 2009, na Akademie der Künste em Berlim. Porto: Fundação de Serralves, 2009.

MARQUES, Silvia. **Hispanismo e erotismo**: o cinema de Luís Buñuel. São Paulo: Annablume, 2010.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MENDES, João Maria (coord.). **Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo**. Lisboa: Gradiva, 2013.

MONEGAL, Antonio. **Luís Buñuel de la literatura al cine**: una poética del objeto. Barcelona: Anthropos Editorial, 1993.

OLIVEIRA, Manoel de; COSTA, João Bénard da. **Manoel de Oliveira**: cem anos. Lisboa: Cinemateca portuguesa; Museu do Cinema, 2008.

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. **Eisenstein ultrateatral**: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Sergei Eisenstein. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos, 249).

OLIVEIRA, Manoel de. **Roda Viva**. São Paulo: TV Cultura, 20 de outubro de 2000. Programa de TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UY_VMKa6nzE> Acesso em: 05 set. 2017.

RÉGIO, José. **Douro, faina fluvial**. In: Revista Presença nº43 XII. Coimbra, 1934.

PALLOTINI, Renata. **Dramaturgia**: a construção da personagem. São Paulo: Ática, 1989.

PARSI, Jacques. **Manoel de Oliveira**. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2002.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht**: vida e obra. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

PELLEGRINI, Tânia *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003.

PRETO, António. **Manoel de Oliveira**: o cinema inventado à letra. Porto: Fundação Serralves, 2008.

PRETO, António, FERNANDES, João (org.). **M.O.**, v.3. Porto: Fundação de Serralves, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **Estética e política**: a partilha do sensível. Entrevista e glossário Gabriel Rockhill. Trad. Vanessa Brito. Porto: Dafne, 2010.

_____. **Os intervalos do cinema**. Trad. Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

_____. **A fábula cinematográfica**. Trad. Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2014.

RIBEIRO, António Sousa. Ainda acerca do ãEstranhamentoã: novas desventuras de um conceito estético-teórico. **Cadernos de Literatura** (Coimbra), n. 22, p. 13-25, 1985.

ROCHA, Glauber. _____. **O século do cinema**. Pref. de Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977. (Debates, 153).

_____. **Cinema: arte & indústria**. Pesquisa e coordenação de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Debates, 288).

_____. **O teatro épico**. 1ª reimpressão da 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Debates, 193).

SILVA, Mariana Veiga Copertino Ferreira da. **O cinema de Manoel de Oliveira: um caso singular**. Araraquara, 2014. 130p. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista.

SONTAG, Susan. **A Vontade Radical**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1987.

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

TULARD, Jean. **Dicionário de cinema: os diretores**. Tradução de Moacyr Gomes Junior. Porto Alegre: L&PM, 1996.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. 1 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. (Arte e Cultura, 5).

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

WILLETT, John. **O teatro de Brecht**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

WILLIAMS, Raymond. Uma rejeição à tragédia: Brecht. In: _____. **Tragédia moderna**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 247-264.

Filmografia

BUÑUEL, Luís (dir.). **Belle de jour**. França, Espanha, 1967, 35mm, cor, 100'

OLIVEIRA, Manoel de (dir.). **Belle toujours**. Portugal, França, 2006, 35mm, cor, 68'

ROCHA, Paulo. **Manoel de Oliveira, o Arquitecto**. Portugal, 1993, 35mm, cor, 60'

**O HUMOR JUDÁICO COMO FERRAMENTA DE DESCONSTRUÇÃO DO
SAGRADO CANÔNICO: AS RELEITURAS BÍBLICAS NA OBRA
ROMANESCA DE MOACYR SCLiar.**

RAFAELLA BERTO PUCCA (D)
Prof^a Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes (Or.)
Data prevista para defesa: maio de 2021
FCLAr/UNESP

1. INTRODUÇÃO

A proposta defendida por este projeto visa à realização de uma leitura de base hermenêutica de três romances do escritor gaúcho Moacyr Scliar, obras estas reconhecidas como releituras bíblicas, a saber, *A mulher que escreveu a Bíblia* (1999), *Os vendilhões do templo* (2006) e *Manual da paixão solitária* (2008). A intenção é evidenciar, a partir da análise pretendida, como o humor (característica peculiar da literatura judaica) é utilizado como ferramenta para a desconstrução do discurso sagrado canônico, buscando dar vazão a reflexões que abordam aspectos relegados pela historiografia tradicional, tais como: a condição feminina, a homossexualidade e a própria vivência do sexo em momentos distintos da História.

Trataremos, assim, de demonstrar como tais obras focalizam vozes e olhares que certas conveniências e a censura institucionalizada deixaram à margem no processo de composição da historiografia oficial (concebendo o texto bíblico como histórico e ficcional ao mesmo tempo, uma referência canônica para ambos os campos do saber, apesar das controvérsias geradas pela fortuna crítica de suas interpretações).

2. OBJETIVOS

Conforme o anunciado pelo resumo, a intenção desta pesquisa concentra-se em analisar as releituras bíblicas de Moacyr Scliar, tendo como foco uma leitura de círculo hermenêutico fundamentada pelo processo de desconstrução do texto original canônico ã *A Bíblia Sagrada*.

Para tanto, iniciaremos com uma breve descrição da evolução do conceito de hermenêutica, uma antiga disciplina auxiliar da teologia, aplicada a princípio apenas a textos sagrados, mas que se desenvolveu historicamente hoje designando, a partir de

uma concepção filosófica, uma teoria da interpretação que não se esgota na intenção do autor, pois, a hermenêutica após Gadamer e Ricoeur (apud GRONDIN, 2012) desenvolveu-se para uma possibilidade de interpretação discursiva que acentua a natureza histórica e linguística de nossa experiência de mundo.

Na sequência, mostraremos como os sentidos atribuídos as obras de Scliar só podem ser gerados a partir da relação estabelecida com o texto original, uma vez que se tratam de (re)escrituras bíblicas, e em como o diálogo reflete um processo de desconstrução linguística e ideológica do texto canonizado. Dessa forma, reflexões a respeito do conceito de desconstrução, presentes na obra de Jacques Derrida (1988), far-se-ão presentes.

Ainda, desenvolveremos a tese de que a principal ferramenta de desconstrução das obras analisadas será o trato do humor, característica peculiar da literatura judaica, também presente na produção de Scliar.

Finalizando, apresentaremos como tais características estão presentes em inúmeras obras contemporâneas, denominadas por toda uma corrente teórica como pós-modernas, fenômeno relacionado a uma postura crítica e revisionista do nosso tempo.

Vale ainda ressaltar que há uma intencional relação estabelecida entre as três obras, isto tanto na proposta de releitura bíblica quanto na criação estrutural que olha para o passado com o olhar do presente a partir de um mote gerador que dá voz a marginalizados *ex-cêntricos*, pelo viés *da desconstrução*. Esta relação, contudo, pouco foi explorada, pois, com exceção de *A mulher que escreveu a Bíblia* que já conta com amplas análises que compõem a fortuna crítica de Scliar, as demais obras são consideradas relativamente recentes, com raras publicações críticas, escritas pouco antes da morte do autor.

Há, todavia, algumas resenhas e leituras não especializadas que apontam *Os vendilhões do Templo* e *Manual da Paixão Solitária* como obras menores, reproduções temáticas do bem conceituado romance *A mulher que escreveu a Bíblia*. No entanto, a ideia de uma trilogia nos parece evidente (seja esta uma intencionalidade presente desde a primeira produção ou não) e, portanto, as obras devem ser analisadas com este enfoque por ampliar ainda mais a percepção do leitor e a fortuna crítica do autor.

3. METODOLOGIA

A hermenêutica configura-se como um método que permite o aprimoramento cognitivo, numa espiral de possibilidades interpretativas que ampliam os horizontes de conhecimento do homem diante de si e do mundo. Assim, entendemos a hermenêutica tal como proposto por Paul Ricoeur (1978), para quem ela é vista, explícita ou implicitamente, como compreensão de si mesmo mediante a compreensão do outro, sendo toda interpretação uma proposta de vencer um afastamento, entre a época cultural à qual pertence o texto e o próprio intérprete. Ou seja, o texto deixa de fazer sentido apenas no contexto de sua produção ou referente ao tempo tratado na narrativa para servir de base reflexiva sobre o homem de todos os tempos, articulando a importância dos elementos envolvidos na literatura: o autor, o texto e o leitor.

Segundo Ricoeur e Gadamer, a significação de um texto não esgota nunca nas intenções do autor. Quando um texto passa de um contexto histórico ou cultural a outro, novas significações se lhe aderem, que nem o autor nem os primeiros leitores haviam previsto. Toda interpretação é contextual, dependente de critérios relativos ao contexto onde ela ocorre, sem que seja possível conhecer nem compreender um texto em si mesmo. Depois de Heidegger, extinguiu-se, pois, a hermenêutica, segundo Schleiermacher. Toda interpretação é então concebida como um diálogo entre passado e presente, ou uma dialética da questão e da resposta [...] A resposta que o texto oferece depende da questão que dirigimos de nosso ponto de vista histórico, mas também de nossa faculdade de reconstruir a questão à qual o texto responde, porque o texto dialoga igualmente com sua própria história (COMPAGNON, 2003, p.64).

Na sequência, apresentaremos como variadas leituras do discurso bíblico só se mostram possíveis através da instauração do novo discurso, concebido a partir de um processo de intertextualidade que subverte as bases ideológicas do primeiro texto pelo viés da desconstrução. Assim, as verdades absolutas das metanarrativas são colocadas em xeque, abrindo o horizonte para os infinitos ecos omitidos pela historiografia tradicional, isto é, faz-se, pelo artifício do humor, ouvir a voz dos marginalizados pela História:

[...] Do ponto de vista do futuro, sou descartável. Se tenho algum lugar reservado é a lata do lixo da história, gigantesco recipiente que já recebeu milhões, bilhões de pessoas, com suas frustradas aspirações, seus desejos não realizados, seus falidos projetos. (SCLIAR, 2008, p.13).

Assim sendo, o conceito de desconstrução aqui retomado e primeiramente desenvolvido pelo filósofo franco-argelino Jacques Derrida (1930 - 2002), vem sido

utilizado por alguns teóricos da literatura como forma de crítica às posições hierárquicas e dicotômicas que estruturam o pensamento ocidental, tais como: presença X ausência; corpo X mente; homem X mulher; selvagem X civilizado. O que se pretende, portanto, é demonstrar que as oposições não são dados naturais e tampouco são incontestáveis. Assim, o argumento da verdade e da imparcialidade cai por terra, pois uma vez que textos historiográficos tradicionais foram construídos, podem ser igualmente desconstruídos se forem desestabilizados os centros gerados de sentido, no caso, o olhar patriarcal, eurocêntrico e etnocêntrico, ou seja, ño logocentrismo. Em outras palavras, ao entrepor-se ao discurso oficial (representado aqui na narrativa bíblica), acentua-se a relativização de uma boa e uma má escrita, da verdade histórica *versus* a ficção:

Segundo o esquema que dominará toda a filosofia ocidental, uma boa escritura (natural, viva, sábia, inteligível, interior, falante) é oposta a uma má escritura (artificiosa, moribunda, ignorante, sensível, exterior, muda). E a boa só pode ser designada na metáfora da má. A metaforicidade é a lógica da contaminação e a contaminação da lógica. A má escritura é, em relação à boa, como um modelo de designação linguística e um simulacro da essência. E se a rede das operações de predicados que relacionam uma escritura com outra comporta em sua trama todas as oposições conceituais do ñplatonismo, considerando aqui como a estrutura dominante da história metafísica -, poder-se-á dizer que a filosofia se exerceu no jogo de duas escrituras (DERRIDA, 1997, p.101).

Neste raciocínio, não apenas a filosofia se consolida a partir de um discurso de oposição entre uma boa ou uma má escritura, assim como todos os textos canonizados pela nossa cultura, sejam eles literários ou não. Desvendar, pois, as matizes de construção do discurso é o primeiro passo para a desconstrução dos mesmos, entendendo que a decomposição não pretende a inversão dos pares opositivos criando um novo centro gerador de sentido, pelo contrário, o que Derrida aponta é para um horizonte em que oposição simplesmente não faça sentido, propiciando marcas de singularidade sob a inscrição da *différance*.

Além disso, um encontro entre Gadamer e Derrida, realizado em Paris no ano de 1981, leva-nos a colocar ambas as obras, seus conceitos e reflexões em diálogo, respeitando claramente suas especificidades:

O celebre encontro entre Hans-Georg Gadamer e Jacques Derrida deu origem a um verdadeiro confronto entre uma hermenêutica da confiança e uma hermenêutica da suspeita [...] Contudo, diferentemente dos conflitos de interpretação que frequentemente opõem as hermenêuticas da confiança e da suspeita, os dois

pensadores tinham origens comuns: como Gadamer, Derrida também partira do programa hermenêutico de Heidegger em *Ser e tempo*, mas tendo retido, sobretudo, o caráter destruidor, ou seja, sua intenção de pôr a descoberto os pressupostos metafísicos da tradição oral (GRONDIN, 2012, p. 113).

Portanto, Derrida apoia-se em Heidegger para destruir a ideia de *presença* existente na relação da representação do par significante e significado, defendida pela filosofia ocidental desde Platão até Hegel. Isto é, numa concepção estruturalista, o significante é a representação de uma presença real no mundo e o significado (surge então a ideia de que para todas as coisas há sempre uma origem, uma referência). Contudo, Derrida alerta que quando pensamos o significado de todas as coisas, damos conta de que só podemos fazê-lo na ordem dos signos, da abstração, visto que cada ser tem sua própria representação/interpretação do referente. Não existe, desta forma, presença, e sim uma *transcrição* ou descrição subjetiva dos signos que é infinita, não há discursos totalizantes (verdades) e sim um jogo de interpretações que só se concretiza no império dos signos, na *diferença* pretendida entre o signo e o sentido. Daí a impressão equivocada de que há um distanciamento opositivo entre Gadamer e Derrida, pois, em uma primeira análise, a hermenêutica seria uma ciência recuperadora do sentido primário do texto, sentido este perdido no tempo e no espaço. No entanto, Gadamer afirma: *“... que nos é dito em uma obra de arte jamais pode ser conceitualmente esgotado. O inacabamento da experiência de sentido faz parte essencial da finitude humana”* (GADAMER apud GRONDIN, 2012, p. 119). Ou seja, embora haja uma tentativa de escavar hermeneuticamente os sentidos perdidos nos implícitos ou não-dizeres textuais, sendo esta uma possibilidade de aproximar-se da origem do discurso, nunca existirá pensamento definitivo, pois o sentido se estabelece no diálogo entre diferentes elementos, sejam estes sujeitos, textos ou contextos de produção e leitura.

Também, far-se-á necessário apresentar como o humor, no nosso entendimento, aparece como forma de subversão ou desconstrução do discurso instituído. Scliar ao eleger clichês contemporâneos como terapia de vidas passadas (*A mulher que escreveu a Bíblia*) ou palestra egocêntrica de historiador-dramaturgo em crise existencial (*Manual da paixão solitária*), assim como a encenação juvenil de fatos históricos (*Os vendilhões do templo*), cria certa ambientação para a entrada do humor, que no espaço da literatura judaica é entendido como:

Humor judaico é um humor criado por judeus com a característica de refletir alguns aspectos da vida judaica. Embora partilhando técnicas de humor universais, como incongruência, surpresa, lógica local e dupla-associação, o humor judaico apresenta algumas particularidades que o distinguem de outros estilos de humor nacionais e étnicos. Não só ele tem raízes antigas como tem representado um papel importante na luta dos judeus pela sobrevivência, dada sua longa história de minoria perseguida. O humor ajuda a mudar, mesmo que por pouco tempo, a tristeza da realidade, transformando-a em algo alegre e assim mais facilmente suportável (AVNER ZIV, 1993, p.VII)

Assim, percebemos que esse processo de desconstrução não se dá pela veia da revolta militante ou da agressividade ácida, pelo contrário, o novo discurso é concebido pelo viés do riso, característica peculiar de um povo que ri de si mesmo para a compreensão de seu lugar na História. Contudo, este riso não é inocente e tampouco acrítico, pois busca enaltecer nas novas produções aspectos discursivos relegados na composição dos textos originais que lhe davam o falso *status* de imparcialidade e seriedade. Ou seja, os textos ficcionais são carregados de uma prosa leve e cotidiana, recheado de palavras de baixo calão, neologismos e expressões da variante popular, bem como certo teor de eroticidade, tal como o excerto de *A mulher que escreveu a Bíblia* (SCLIAR, 1999, p.166) que ironiza o projeto de escritura da História pretendido pelo povo judeu, dando voz a uma mulher feia que se acredita letrada:

- Desígnio divino? Que merda de desígnio divino é esse, que deixa morrer uma pobre mulher que nunca fez mal a ninguém? Esse Deus de vocês só quer sacrifícios, mais nada. Resolver, que é bom, ele não resolve nada. Olha só o que aconteceu com o coitado do Jó. Por causa de uma aposta com o demônio, ele cobriu o homem de feridas. Desígnio divino! Eu te mostro, o que é desígnio divino!

Ou em:

[...] queria entender o passado ã tarefa complexa, projeto gigantesco para o qual eu fora mobilizada: o livro não seria apenas o pretenso monumental cultural, seria um farol no tempo, uma resposta ao enigma [...] Esse era, pois, o verdadeiro objetivo do texto em que trabalhava: a História como exorcismo [...] Também eu vagava pela vida em busca de meu lugar. Eu também me sentia escoraçada, marginalizada [...] minha missão tem a ver com vingança. Sagrada vingança (SCLIAR, 1999, p.175-6)

Neste sentido, é coerente afirmar que obras como os romances em questão apresentam-nos como uma possibilidade de subversão do poder concedido a determinados primas eleitos, minimizando com riquíssimas e bem humoradas (re)criações os fundamentos defendidos por instituições hierarquizantes e

preconceituosas que ainda modelam nossa existência, apontando-nos aquilo que deve ser considerado o bom e o mau gosto, o erudito e o popular, o histórico e o ficcional. Ao dar a voz aos *ex-cêntricos* ou marginalizados da história, Scliar retira os véus do discurso religioso que, fundamentado sobre signos como a verdade, a lei, o sagrado, o hegemônico e o supremo Deus, escamoteia as contradições, justificando hierarquias e padrões de conduta capazes de implantar a dominação.

Ser ex-cêntrico, ficar na fronteira ou na margem, ficar dentro e, apesar disso, fora é ter uma perspectiva diferente [...] uma perspectiva que está sempre alternando seu foco porque não possui força centralizadora (HUTCHEON, 1995, p.96)

Assim, a focalização *ex-cêntrica* é a chave destas (re)criações que, pela ótica perscrutadora daqueles que vivem sob o jugo da submissão, pretendem desvendar e desconstruir os segredos da composição do discurso opressor canônico. Revelar, pois, a forma de composição deste processo, pelo viés da construção discursiva, em análises comparadas das referidas obras, será o intuito desta pesquisa.

REFERÊNCIAS

ALTER, R. & KERMODE, F. **Guia literário da Bíblia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 4. ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini [et al.]. São Paulo: UNESP, 1998.

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulações**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 2008.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura, história e cultura**. 3 ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987 (Obras escolhida, 1).

BÍBLIA de Jerusalém. Tradução de Samuel Martins Barbosa et alli. São Paulo: Edições Paulinas, 1981.

BLOOM, Harold. **Onde encontrar a sabedoria.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

_____. **O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo.** Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

_____. **O Livro de J.** Tradução de Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

BRAIT, Beth. **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido.** Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 1997.

BURKE, P (Org). **A escrita da História: novas perspectivas.** Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: ROSENFELD, A. et al. **A personagem de Ficção.** São Paulo: Perspectiva, 1976. P. 53 ã 60.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos:** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera da Costa e Silva ã 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria.** Tradução de Cleonice P. Barreto Mourão. 2 ed. Belo horizonte: UFMG, 2003.

COUTINHO, E. F. **Literatura comparada na América Latina:** ensaios. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

CULLER, J. **Sobre a desconstrução:** teoria e crítica do pós-estruturalismo. Tradução Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1997.

_____. **Teoria da literatura:** uma introdução. Tradução Sandra G. T. Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença.** Tradução de Beatriz M. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. **A farmácia de Platão.** 2 ed. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DÔNOfRIO. Salvatore. **Teoria do texto.** São Paulo: Ática, 1995 e 2 ed. de 2006.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura.** Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

ECO, Humberto. **Obra aberta.** São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. **Interpretação e superinterpretação.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FERNANDES, M. L. O. Identidade nacional como suplemento. In: SANTOS, A. C. et. al. **Desconstruções e contextos nacionais**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006, p. 131 ã 146.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 7. ed. São Paulo: Loyola, 2001.

_____. **Microfísica do poder**. Tradução de Maria Tereza C. Albuquerque. Rio de Janeiro: paz e Terra, 1997.

FOX, R. L. **Bíblia**: verdade e ficção. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

FRANCO, A. Jr. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T. et. al. **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009. P. 31 -58.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1979.

GOBBI, M. V. Z. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. In: **Itinerários**, revista de estudos literários, Araraquara, 22, 37-57, 2004.

GRONDIN, J. **Hermenêutica**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

GUIMARÃES, Lealis Conceição. **A ironia na recriação paródica em novelas de Moacyr Scliar**. 245 f. Tese (Doutorado em Letras) ã Universidade Estadual de São Paulo ã UNESP, São Paulo, 2005.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 3 ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira L. Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HOLLANDA, H. B. Introdução ã feminismo em tempos pós-modernos. In: COSTA, A. O.; BRUSCHINI, C. (Org) **Uma questão de gênero**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992, p. 7-19.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo** ã História teoria ficção. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Tereza Louro Pérez. Lisboa: edições 70, 1985.

JAMESON, F. **Pós-modernismo**. A lógica do capitalismo tardio. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. 9 ed. São Paulo: Ática, 1999.

LIMA, Luiz Costa. Hermenêutica e abordagem literária. In:____. **Teoria da literatura em suas fontes**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 1.

LYOTARD, J. **O pós-moderno**. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

MARBELA, J. (Org). **A História escrita**: teoria e história da historiografia. São Paulo: Contexto, 2006.

MELLO, A. C. A. de. **Humildes livros, bravos livros**: cenas da história brasileira na ficção de Moacyr Scliar. Dissertação (mestrado em Letras) i Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Campinas, 2004.

NASCIMENTO, E. **Derrida e a Literatura**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2001.

_____. **Por que é preciso ler Jacques Derrida hoje**. In: Revista Cult. 83, 28-31, 2004.

OLINTO, H. K. Novas sensibilidades na historiografia (literária). In: **Itinerários**, revista de estudos literários, Araraquara, 22, 13-36, 2004.

PUCCA, R. B. **Retirando os véus**: desconstrução e metaficção historiográfica em *A mulher que escreveu a Bíblia* de Moacyr Scliar. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Londrina, UEL, Londrina, 2007.

RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias**. Org., trad. e apresentação de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.

_____. **A hermenêutica bíblica**. Tradução de Paulo Meneses. São Paulo: Loyola: 2006.

_____. **Escritos e conferências**: hermenêutica. Tradução de Lúcia Pereira de Souza. São Paulo: Loyola, 2011.

_____. **Teoria da interpretação**: o discurso e o excesso de significação. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1976.

SANTIAGO, S. (Org). **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

_____. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da letra**: ensaios. São Paulo: Companhia das letras, 1989.p.38-52.

SANTOS, A. C. et. al. **Desconstruções e contextos nacionais**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.

_____. (Org). **Estados da Crítica**. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Curitiba, PR: Editora da Universidade Federal do Paraná, 2006.

SARLO, B. **Cenas da vida pós-moderna**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

SCLIAR, Moacyr. **A guerra no Bom Fim**. 2 ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1974.

_____. **Os deuses de Raquel**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1975.

_____. **O ciclo das águas**. 2 ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

_____. **O exército de um homem só**. Porto Alegre: LP&M, 1978.

_____. **Doutor Miragem**. Porto Alegre: LP&M, 1979.

_____. **Os voluntários**. Porto Alegre: LP&M, 1979.

_____. **O Centauro no jardim**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **Cenas da vida minúscula**. Porto alegre: L&PM, 1981.

_____. **O carnaval dos animais**. 4 ed. Porto Alegre: Movimento, 1981. (Coleção Rio Grande; 2)

_____. **Os melhores contos de Moacyr Scliar**. São Paulo: Global, 1984.

_____; FINZI, Patricia; TOKER, Eliahu. **Do Éden ao divã**: humor judaico. São Paulo: Shalom, 1990.

_____. Memórias de um aprendiz de escritor. In: _____. **Minha mãe não dorme enquanto eu não chegar**. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 1996.

_____. **A estranha nação de Rafael Mendes**. Porto Alegre: L&PM, 1997.

_____. **A majestade do Xingu**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **A mulher que escreveu a Bíblia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Os vendilhões do Templo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Manual da paixão solitária**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. **Hermenêutica**: arte e técnica da interpretação. Trad.Celso Reni Braidá. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.

SELISTRE, M. T. **História e ficção**: A estranha nação de Rafael Mendes e A jangada de pedra. Dissertação (Mestrado em Letras) ï Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1991.

SISCAR, M. A. Desconstrução de Jacques Derrida. In: BONNICI, T.; ZOLIN, O. L. (Org.) **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2003. p. 151-160.

SLAVUTSKY, Abrão. **O precioso dom do humor**. In: ____; KUPERMANN, Daniel (orgs.). *Seria trágico... se não fosse cômico*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2005, p.201-228.

____. **Um herói esquecido do Povo Judeu**. *WebMosaica* v.1 n.2, jul/dez 2009.

SPALDING, Henry D. **Enciclopédia do humor judaico**: dos tempos bíblicos à era moderna. Tradução de Dagoberto Mensch. São Paulo: Sefer, 1997.

ZILBERMAN, Regina; BERN, Zilá (org.). **O viajante transcultural**: leituras da obra de Moacyr Scliar. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

ZIV, Avner. **Personality and sense of humor**. New York: Springer, 1984.

DIÁLOGOS INESPECÍFICOS: LITERATURA CONTEMPORÂNEA E FOTOGRAFIAS

RENAN AUGUSTO FERREIRA BOLOGNIN (D - Capes)

Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha (Or.)

Data prevista para a conclusão: maio de 2021

FCLAr/UNESP

1. Introdução ã tema e corpus

Atração: substantivo que pode muito bem corresponder à relação travada entre literatura e fotografia desde 1892, quando o belga Georges Rodenbach publica *Bruges-la-Morte*, romance simbolista que possui algumas fotografias. A esse respeito, a pesquisa que realizo atualmente intitula-se (ao menos provisoriamente) ãDiálogos inespecíficos: literatura brasileira contemporânea e fotografiasò, foi iniciada recentemente na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho e está circunscrita no grupo de pesquisa ãLiteratura e Tempo Presenteò - liderado pelas profas Dras Rejane Cristina Rocha e Juliana Santini.

Assim sendo, todas as pretensões desta pesquisa se associam à escolha de meu corpus de pesquisa: os romances *Nove noites* (2004), de Bernardo Carvalho; *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias; e o romance gráfico *Rrememбранças da menina de rua morta nua* (2006), de Valêncio Xavier. Não por acaso, todos estes textos literários foram escolhidos por atraírem fotografias para suas narrativas. Por isso, como pergunta de pesquisa me questiono: há manifestações sócio-políticas que pode(m) ser apreendida(s) no diálogo entre estes textos e suas fotografias?

Para levar a cabo as análises dos textos literários supracitados, selecionei como tema de pesquisa o(s) porquê(s) da existência destes diálogos na literatura brasileira contemporânea através dos conceitos inespecífico e campo expansivo, com Florencia Garramuño (2014), e autores que se debruçaram nestas questões ou outras concernentes à literatura/arte contemporâneas, tais como Josefina Ludmer (2007), Rosalind Krauss (1979), Marjorie Perloff (1995) e Hal Foster (2017); nos de simulacro e simulação, de Baudrillard (1991); e estabeleci as bases filosóficas da tese na esteira da filosofia desconstrucionista de Jacques Derrida (1997) e nos debates político-artísticos de Jacques Rancière (2009).

Como hipóteses concernentes a esta pesquisa, levantei as seguintes: i. O diálogo inespecífico¹⁰¹ (entre literatura e fotografia) dos textos do *corpus* possui traços distintivos em relação a romances anteriores que o estabeleceram; e ii. O uso abundante de imagens no período contemporâneo influencia na constituição de romances com fotografias singularmente, pois demonstra uma divergência sensível e/ou uma singularidade em seus protocolos de inteligibilidade e formas de visibilidade¹⁰² (RANCIÈRE, 2012).

Em relação ao estágio atual da pesquisa (a contar desde o ingresso no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários em 06/Mar/2017), cabe informar que cursei recentemente uma disciplina denominada "Seminários de teoria e exercício crítico" - no Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura da UFSCar - na qual estruturei um percurso teórico-analítico para a escrita do trabalho monográfico com a escrita de um projeto de tese. Soa relevante mencioná-lo, pois o estágio na qual se encontra esta pesquisa, bem como seu desenvolvimento, está diretamente atrelado a ele.

O desenvolvimento do tema da pesquisa terá como base a divisão da escrita da tese em duas partes. No primeiro capítulo da primeira parte tocarei em uma discussão a respeito dos conceitos de inespecífico e de campo expansivo com Florencia Garramuño (2004). Já no segundo capítulo, apresentarei uma revisão bibliográfica de alguns textos literários de outrora¹⁰³ com vistas a apresentar como este diálogo inespecífico é tratado ao longo da história. Além disso, essa revisão anseia demonstrar na primeira parte que estudarei 3 romances inseridos no período contemporâneo brasileiro e que eles propõem - cada qual a seu modo - a relação literatura/fotografia diferentemente da dos textos

¹⁰¹ Por inespecífico entenda-se a relação estabelecida entre artes e meios artísticos distintos. Isto é, o diálogo entre eles. Segundo Florencia Garramuño (2014, p. 14-15) isso se trata de uma aposta na expansão das linguagens artísticas/disciplinas que se entrecruzam e se hibridizam.

¹⁰² A esse respeito, como outro modo de inteligibilidade da relação literatura-fotografia estabelecer-se me refiro a outras maneiras destes romances serem estruturados em relação aos demais levantados na bibliografia, pois neles há a representação de pessoas em suas fotografias (e que são personagens dos romances a serem analisados), diferentemente dos de períodos históricos distintos, que priorizavam fotografias de lugares e objetos. Portanto, não se trata de uma ruptura abrupta na relação literatura-fotografia, mas de outra maneira de torná-la visível ao atrelá-la às questões de simulacro e de simulação do *ñeuò* nas fotografias de textos literários do período contemporâneo. Isto é, há, provavelmente, uma nova maneira de atar essa relação e torná-la visível. Além disso, a imagem do *ñeuò* nas fotografias de ditos romances pode ser tratada como um *zeitgeist* do período contemporâneo que se mostra central para a estruturação de ditos romances.

¹⁰³ Até o momento penso em apresentar os textos iniciais que trabalham o diálogo literatura-fotografia em alguns países como Bélgica (*Bruges-la-Morte*, de Georges Rodenbach), Alemanha (*Austerlitz*, de W. G. Sebald), Argentina (*Último round*, de Júlio Cortázar; *La vida descendo*, de Alan Pauls), França (*Nadja*, de André Bréton; *Histórias reais*, de Sophie Calle), Inglaterra (*Orlando*, de Virginia Woolf), Brasil (os três romances a ser analisados; *Paranoia*, de Ricardo Piva e Wesley Duke Lee; e o *Caderno das inviabilidades*, de Eliza Caetano e Laís Blanco), Turquia (*Istambul: memória e cidade*, de Orhan Pamuk), etc devido à influência deles para a consolidação deste diálogo.

literários de outrora. Para isso, debatarei a imagem como simulacro e/ou como simulação com Jean Baudrillard (1991) para abrir terreno à demonstração de diferenças relevantes no tratamento das imagens/fotografias em ditos romances do período contemporâneo nos capítulos precedentes¹⁰⁴.

Por fim, a segunda parte da tese culminará no coração da pesquisa, expresso pelas análises individual e comparada dos romances elencados e por seu enquadramento em uma visão inespecífica e expandida. De maneira ainda hipotética, o eixo condutor, coaxial, dos três romances será a maneira pela qual há menções seja pelas fotografias, seja pelo texto escrito, a simulações de ñeusò dos autores como personagens das narrativas, tencionando a narrativa entre o ficcional e o real. Assim, pretendo que na análise comparada destes 3 romances seja(m) verificada(s) alguma(s) especificidade(s) entre a inespecificidade deles.

Vale à pena esclarecer que estas duas partes da tese não constituirão duas pesquisas distintas. Embora os dois mastros sustentem velames entrelaçados, de aparências distintas, eles pertencem ao mesmo navio cujo destino é a compreensão da pergunta desta pesquisa¹⁰⁵. Abaixo, pode-se visualizar a formatação pretendida para a tese (até este momento).

Parte i ñ **Fruto estranho: verde ou maduro?** - Teórica-metodológica

Capítulo i - **O campo expansivo e o inespecífico, a literatura e a fotografia**

Capítulo ii - **A aposta na imagem: o romance e a fotografia do século XIX ao mundo dos simulacros e das simulações**

Parte ii - **Diálogo inespecífico ñ** Analítica

Capítulo iii - **Simulacros e simulações em torno do ñeuò** (Análises individuais):

iii. i *Nove noites*: A representação do inferno e o fantasma de Quain; **iii. ii** *Escrever é (re)cortar palavras*: ou *Rrememranças da menina de rua morta nua*, de

¹⁰⁴ Devido a meu recorte metodológico, urge também a busca por material teórico-metodológico a respeito da representação na literatura e na fotografia, bem como algumas discussões ñ que para este trabalho são menores - concernentes à representação em ambas as artes e (que possam) sugerir a aliança delas no período contemporâneo.

¹⁰⁵ A respeito da metáfora do livro/tese/pesquisa como navio, cito indiretamente o percurso realizado por Paul Ricô ur (2007) em seu livro seminal ñ*A história, a memória, o esquecimento*ò. Já a pergunta de pesquisa - à qual me refiro - está contida na segunda página deste texto.

Valêncio Xavier; O Franksenstein de Curitiba: Escrever sem palavras; **iii. iii** O *Divórcio* do Brasil e a dissolução do eu: Eu no livro, Eu no *facebook*.

Capítulo iv - **Com que roupa eu vou? Especificidades do Inespecífico** (Análises comparadas)

A respeito do andamento das leituras da pesquisa, informo que, ao menos metade da bibliografia dos quatro capítulos já foi lida e fichada¹⁰⁶. No momento, tenho dado ênfase às obras estudadas dos escritores com vistas a esboçar as análises da pesquisa (afinal os capítulos iii e iv são os objetivos finais desta pesquisa), bem como ler outros romances que se ocuparam do diálogo entre literatura e fotografia para a composição do capítulo ii. Assim, posso dizer que possuo alguns dados levantados, porém resultados ainda insipientes. Além disso, atualmente realizo atividades referentes a créditos obrigatórios de disciplinas e cursei uma disciplina, *Literatura e Semiótica*, para a qual realizei um trabalho monográfico dirigido às questões de fotografia e literatura que me rendeu análises iniciais dos romances.

2. Fundamentação teórica

Um dos pontos nodais da discussão emblemática proposta por Florencia Garramuño (2014, p. 27) será o porquê de ela referir-se a comunidades expandidas: para ela o conceito de campo expandido permite a representação de outras camadas sociais na arte por meio de técnicas narrativas incomuns às usuais. Quando esta representação artística é expandida a outras comunidades, isso traz em seu bojo a hipótese de que ela serve como matéria corrosiva aos paradigmas artísticos consolidados. Portanto, uma proposta implícita de desconstrução e de expansão da visibilidade de certas camadas sociais e de sua produção intelectual/cultural. No caso desta pesquisa, isso se verifica no diálogo entre alguns textos da literatura brasileira contemporânea com fotografias incluídas no bojo de suas narrativas. Obviamente, soa hiperbólica (e mesmo precipitada) a afirmação de que a representação de todo o romance brasileiro contemporâneo esteja entrelaçada nos fios da produção artística das classes minoritárias. Mas não deixa de ser pertinente pensar com Rancière (2010, p. 86) em uma via material (do objeto livro e da inserção de inespecificidades à narrativa) e

¹⁰⁶ Isso poderá ser conferido na seção de referências, na qual trago os textos lidos para a pesquisa (em negrito); os que desejo ler novamente (em sublinhado); os que estão em curso de leitura (em itálico); e os não lidos ainda (sem formatação distinta).

outra ética (concernente à expansão) como basilar para o estudo da representação artística do ponto de vista político.

Neste diálogo inespecífico a visualização de algumas classes minoritárias do Brasil contemporâneo atenta para o desdobramento da representação em direção à visibilidade delas (RANCIÈRE, 2011, p)¹⁰⁷. Desse modo, devido à minha proposta de estudos, insiro como sustentáculos implícitos do diálogo inespecífico o conceito de *différance*, de Jacques Derrida, e a discussão política da arte, com Jacques Rancière. Por esse motivo, proponho um debate acerca deste diálogo inespecífico que parece provocar a abertura de algumas frestas na representação literária como marcas do acesso/presença gradual de outras classes/etnias nas artes em geral como exigências histórico-culturais.

Sob esse ponto de vista, a fundamentação/metodologia empregadas aproximam-se das de Ana Pato (2012, p. 171) sobre a obra de Dominique Gonzalez-Foerster:

Ao conceber uma linguagem constituída por esculturas, filmes e livros, Gonzalez-Foerster trabalha com a noção de literatura expandida. Para compreender a forma como a artista opera, será necessário aprofundar as discussões em torno de uma escrita contemporânea que não se restringe ao alfabeto, mas estabelece-se na produção de imagens e objetos.

Esta ãnovaò maneira de ler indicia que o leitor não encontrará impressas nas fotografias o que deve ser lido em cada uma delas nos livros analisados. Como sugerem as considerações teórico-críticas do filósofo Vilém Flusser (*apud* PATO, 2012, p. 183) sobre o leitor do futuro que: ã[...] não deduz mais um sentido daquilo que é lido, ao contrário, o leitor é que atribui um sentido ao que é lidoò.

Recapitulando, nessa pesquisa há uma ancoragem, sobretudo, no conceito de inespecífico e de campo expansivo de Florencia Garramuño (2014) como fulcrais para o estudo de escritas que vão em direção a diálogos entre artes distintas e de significados sociais, históricos e políticos que podem ser depreendidos. Subsequentemente, outras discussões centrais serão as de simulacro e de simulação de Jean Baudrillard como inferências/investigações da imagem no período contemporâneo e desdobramentos de possíveis relações em textos (como as do *corpus*) nos quais a imagem é central. Por fim, como perspectivas filosóficas nas quais este trabalho irá se assentar, me guiarei por uma perspectiva teórica derridiana para demonstrar que há mais de uma visualização

107 Isso não significa que toda obra inespecífica possua apelo democrático: primeiramente, deve-se examinar quais critérios éticos estão presentes em dito texto. Pensemos para isso a título de exemplo nas artes pós-autônomas comentadas por Canclini (2010) como aquelas que visam perfurar a carapaça das estruturas opressivas ao desabrigar os preconceitos aristocráticos da representação artística.

possível nas fotografias analisadas conjuntamente à dos textos literários. Ou seja, há a possibilidade de lê-las não apenas pelo perceptível, mas também pelo que pode ser visualizado além do impresso. Esta é a estratégia de leitura inicial utilizada para seguir na contramão de uma apresentação do real de maneira autoritária, indivisível, única, homogênea. A outra perspectiva filosófica concernente a este trabalho dirá respeito a Jacques Rancière e aos protocolos de inteligibilidade da arte (ou como o modo em que ela é estruturada demonstra questões políticas basilares) e formas de visibilidade (ou como a representação tem a ver com tornar visíveis ou invisíveis certos grupos sociais).

3. Metodologia

Nossa pesquisa é de caráter teórico e analítico, isto é, nossos procedimentos metodológicos estão relacionados à leitura e à discussão do referencial teórico. No caso, o referencial utilizado fundamenta-se, principalmente, nas:

3.1 Leitura e discussão do corpus da pesquisa (1 ano de duração): Para atender aos objetivos a), b) e c) serão utilizados, sobretudo, os referenciais elencados na sequência:

a) Fortuna crítica dos livros dos autores; Livros objetos da pesquisa; Outros livros dos autores; Referencial teórico sobre estudos (pós)estruturais da narrativa; Referencial teórico sobre fotografia; Referencial teórico sobre inespecificidade.

b) análise do *corpus* (1 ano): feita mediante o aparato teórico-metodológico elencado acima. As análises serão debatidas em reuniões de orientação, grupos de estudos e com os demais pesquisadores e estudantes do referido programa de pós-graduação.

c) sistematização da pesquisa (3 anos) baseada: c.1) Na escrita de texto de qualificação a ser entregue ao exame de qualificação em 6 de maio de 2020; c.2) Na escrita e na defesa da tese de doutorado em 6 de maio de 2021;

4. Objetivos

Esta pesquisa tem como objetivo geral demonstrar através das análises dos romances *Nove noites*, de Bernardo Carvalho; *Divórcio*, de Ricardo Lísias; e do romance gráfico *Rremembranças da menina de rua morta nua* e outros livros, de Valêncio Xavier; e das fotografias trazidas nas narrações, qual(is) o(s) sentido(s) do

diálogo construído(s) na contemporaneidade entre a fotografia e a literatura brasileira. Para levar a cabo este objetivo geral, o separei em alguns objetivos específicos:

- i. Analisar os romances e a relação com suas fotografias;
- ii. Aprofundar o estudo dos conceitos de ãInespecificidadeò, de ãCampo expansivoò e correlatos para a constituição de uma argumentação teórica consistente;
- iii. Levantar bibliografia de textos literários que utilizaram a relação literatura/fotografia ao longo do tempo;
- iv. Explorar analiticamente as relações entre as fotografias e os textos narrativos de nosso *corpus* a partir dos conceitos simulacro e simulação enfatizando a importância da imagem do ãeuò no período contemporâneo;
- v. Estabelecer uma relação entre os protocolos de inteligibilidade e as formas de visibilidade das representações de textos literários embasados na inespecificidade.

Referências bibliográficas

Parte i

Capítulo i

ANSON, Antonio. **Novelas como álbuns**. Fotografía y literatura, Murcia, Mestizo, 2000.

BRASSAÏ. **Proust e a Fotografia**, Zahar: São Paulo, 2005.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Foullain. Literatura e Interseção dos campos artísticos na cultura multimídia. **Fronteiras**, n. 15, São Paulo, p. 135-149, Dez/2015. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/24467/18564>>. Acesso em: 23/Abr/2016.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

GENETTE, Gérard. **Obra de arte volume 1** - Imanência e Transcendência. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Littera Mundi, 2001.

KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia. **Expansões contemporâneas**: Literatura e outras formas. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Gávea, Trad. Elisabeth Carbone Baez, n.1, 1984, p. 129-137. Disponível em: <http://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf>. Acesso em: 14/Jan/2016.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the expanded field. **October**, v.8, p. 30-44, 1979. Disponível em: <<http://www.onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Krauss.pdf>>. Acesso em: 22/Out/2015.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas 2.0. **Revista Z-Cultural**. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer/>>. Acesso em: 18/Set/2017. NAVAS, Adolfo Montejo. *Fotografia e poesias* (afinidades eletivas). São Paulo: Ubu, 2017.

NOVA, Vera Casa; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício (org.). **Interartes**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

PATO, Ana. **Literatura expandida** ï arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster. São Paulo: Sesc, Associação Cultural Video Brasil, 2012.

PERLOFF, Marjorie. Literature in the expanded field. In: BERNHEIMER, Charles (Ed.). **Comparative literature in the age of Multiculturalism**. Baltimore; Londres: Rapkins University Press, 1995. p. 175-185.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **A política da ficção**. Trad. J. P. Cachopo. Lisboa, Portugal: KKYM, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. What medium can mean. **Parrhesia**, n.11, 2011, p. 35-43. Disponível em: <http://parrhesiajournal.org/parrhesia11/parrhesia11_ranciere.pdf>. Acesso em: 28/Ago/2015.

SANTOS, Roberto Corrêa dos; REZENDE, Renato. **No contemporâneo: Arte e escritura expandidas**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2011.

SCIANNA, Ferdinando, ANSON, Antonio (eds.). **Las palabras y las fotos. Literatura y fotografia/ Words and Photographs. Literature and Photography**, Madrid, Ministerio de Cultura, 2009.

Capítulo ii

ARISTOTELES. **Arte retórica e arte poética**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1959.

AUERBACH, Eric. **A novela no início do renascimento** ï Itália e França. Trad. Tercio Redondo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

AUERBACH, Eric. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 5ed. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética** ï (A teoria do romance). 2ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini; José Pereira Júnior; Augusto Góes Júnior; Helena Spryndis Nazário; Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I** ï A estilística. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARTHES, Roland. **A mensagem fotográfica**. Trad. César Blom. Disponível em: <<https://veele.files.wordpress.com/2011/11/roland-barthes-a-mensagem-fotografica.pdf>>. Acesso em: 16/Jun/2017.

BARTHES, Roland. As duas sociologias do romance. In: _____. **Inéditos**, vol.2 ï crítica. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 155-160.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: _____ et al. **Literatura e semiologia** ï Pesquisas semiológicas. Trad. Célia Neves Dourado. Rio de Janeiro: Vozes, 1971. p. 35-44.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Trad. Maria João da Costa Ferreira. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3ed. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRIZUELA, Natália. **Depois da fotografia**: uma literatura fora de si. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

CAETANO, Eliza; BLANCO, Eliza. **O caderno das inviabilidades**. Bragança Paulista: Urutau, 2016.

CÓRTAZAR, Júlio. **Último round** ï Tomo I. São Paulo: Civilização Brasileira, 2014.

CÓRTAZAR, Júlio. **Último round** ï Tomo II. São Paulo: Civilização Brasileira, 2014.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 12ed. Campinas: Ed. Papirus, 2005.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 2ed. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FLACO, Quinto Horácio. **Epístola ad Pisones**. Ed. Bilíngue. Trad. Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALÉ: 2013.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

FOSTER, Hal. O retorno do real. In: _____. **O retorno do real**. Trad. Célia Eduardo. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p.123-158.

FRADENBURG, L. O. Aranye. **Passar o tempo** i A historicidade do romance medieval. In: MORETTI, Franco (Org.). Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 283-308.

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (Org.). **A cultura do romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p.629-658.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 5 ed. São Paulo: Ateliê editorial, 2016.

KRAUSS, Rosalind. **Lo fotográfico** i por una teoría de los desplazamientos. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

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

LONGINO. **Do sublime**. Trad. Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes: 1996.

OUTRA Travessia. **Barthes**: ôsto-foiô isto é. Potencias narrativas do visual e da imagem, Santa Catarina, n.21, p.1-268, 1sem/2016.

PAMUK, Orhan. **Istambul**: memória e cidade. Trad. Sergio Flaskman. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PAULS, Alan. **La vida descalzo**. Buenos Aires: Sudamericana, 2006.

PEIRCE, CHARLES SANDERS. Ícone, índice e símbolo. In: _____. **Semiótica**. 3ed. Trad. José Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 63-77.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. **Letras de hoje**, v. 42, n.4, p. 137-155, 2007. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4119>>. Acesso em; 15/Jun/2017.

PIVA, Roberto; LEE, Wesley Duke. **Paranoia**. São Paulo: Instituto Moreira Salles e Jacarandá, 2000.

PLATÃO. X. In: _____. **A República**. Parte 1. Trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, [200?]. p.315-343.

PLATÃO. **Crátilo**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Vol IX. Pará, Universidade Federal do Pará, 1973. p. 118-194.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.

RICÍ UR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RICÍ UR, Paul. Tempo e narrativa ï a tripla mimese. In: _____. **Tempo e narrativa** - Tomo 1. Trad. Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1994. p. 85-132.

ROSSET, C. **O real e o seu duplo**. Ensaio sobre a ilusão. Porto Alegre: L&PM, 1988.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica?** 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). **Literatura e realidades**. Rio de Janeiro: 7 Letras. 2011. p. 119-149.

SIGNORINI, Roberto. **A arte do fotográfico**: Os limites da fotografia e a reflexão teórica nas décadas de 1980 e 1990. Trad. Carlos Alberto Dastoli. São Paulo: wmf martins fontes, 2014.

SILVA, Moema Rocha. Manifestações do duplo na fotografia: Sophie Calle, *Cuide de você*. In: **Cadernos da pós-graduação**, Campinas, v.1, n.1, p. 57-74, 2010.

SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. O romance como gênero planetário: a cultura do romance. **Novos Estudos**, Cebrap, n. 86, p. 87-95, 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n86/n86a11.pdf>> Acesso em: 16/Jun/2017.

WATT, Ian. **The rise of the novel**: Studies in Defoe, Richardson and Fielding. Berkeley, Estados Unidos: University of California Press, 1957.

Parte ii

Leituras comuns aos dois capítulos

BAL, Mieke. **Teoría de la narrativa**: una introducción a la narratología. 3ed. Trad. Javier Franco. Madrid: Cátedra, 1990.

BARTHES, Roland [et al.]. **Análise estrutural da narrativa**. 7ed. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2011.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. Trad. Izidoro Blikstein. 5ed. São Paulo: Cultrix, 1971.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. 3. ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GENETTE, Gérard. **Nuevo discurso del relato**. Trad. Marisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra, 1998.

LOPES, Ana Cristina M.; REIS, Carlos. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ed. Ática, 1988.

Capítulo iii

i

BOLOGNIN, R. A. F. Entre a ausência e a presença: as hierarquias fantasmagóricas das fotografias de nove noites, de Bernardo Carvalho. In: IX Colóquio dos Estudos Literários, 2015, Londrina. **Anais eletrônicos do IX Colóquio de estudos literários diálogos e perspectivas**, 2015. p. 444-460.

CARVALHO, Bernardo. **Mongólia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CARVALHO. **Nove Noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CARVALHO. **O filho da mãe**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARVALHO. **Reprodução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SANTOS, Maria Siqueira. A fotografia no romance Nove noites, de Bernardo Carvalho. **Anais II Encontro Nacional de Estudos da Imagem**, Londrina, 2009, p.1152-1158. Disponível em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/Santos_Maria%20Siqueira.pdf. Acesso em: 23/Abr/2016.

ii

BORBA, Maria Salete. **A poética de Valencio Xavier**: anacronismo e deslocamento. 2009. 227 fs. Tese (Doutorado em Literatura). Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/92190/267267.pdf?sequence=1> >. Acesso em: 16/Jun/2016.

BORBA, Maria Salete. **Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier**. 2005. 125 fs. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/102448> >. Acesso em: 16/Jun/2016.

BORGES, Fernanda. A meninice mentida e o futuro profanado: as narrativas de Valêncio Xavier. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n.45, p. 281-300, Jan./Jun. 2015. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/14770>>. Acesso em: 17/Jun/2017. CÂNDIDO, Jornal da biblioteca pública do estado do Paraná, Curitiba, Dez/2013.

CÔRTEZ-MIGUEL, Fernanda Valim. Verdade, ficção e memórias da violência na narrativa de Valêncio Xavier. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 41, p. 187-204, jan./jun. 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/elbc/n41/11.pdf>>. Acesso em: 23/Abr/2016.

DIAS, Ângela Maria. Fetiches do desejo e da morte: sobre a literatura de Valêncio Xavier. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, 2014, (44), 319-330.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 12ed. Campinas: Ed. Papyrus, 2005.

GANDIER, Ângela Maranhão. As relações entre memória e fotografia na narrativa intersemiótica de Valêncio Xavier. In: **IX Congresso Internacional da ABRALIC**, ã Tessituras, Interações, Convergências, Abralic, p. 1-10, USP, 13-17/Jul/2008. Disponível: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/032/ANGELA_GANDIER.pdf>. Acesso em: 17/Jun/2016.

MIGUEL, Fernanda Valim Côrtes. Verdade, ficção e memórias da violência na narrativa de Valêncio Xavier. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 41, p. 187-204, Jan/Jun 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/elbc/n41/11.pdf>>. Acesso em: 17/Jun/2016.

PINTO, Fernanda Borges. **Entre palavras e imagens: As narrativas de Valêncio Xavier e Jonathan Safran Foer**. 2016. 278 fs. Tese (Doutorado em Letras). Programa de pós-graduação da faculdade de letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Disponível em: <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/8038#preview>>. Acesso em: 16/Jun/2016.

ROCHA, Reuben da Cunha. Ficção-Verdade ã Fronteira Semiótica na Montagem Narrativa de Valêncio Xavier. In: **Intercom** ã Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação ã Curitiba, PR ã 4 a 7 de setembro de 2009. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-3330-1.pdf>>. Acesso em: 23/Abr/2016.

XAVIER, Valêncio. **Minha mãe morrendo e o menino mentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

XAVIER, Valêncio. **O mês da gripe e outras histórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

XAVIER, Valêncio. **Rremembranças da menina de rua morta nua**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

iii

LÍSIAS, Ricardo. ãA literatura brasileira contemporânea não resiste às mazelas da sociedade brasileira, mas as reproduz. Entrevista concedida a Márwio Câmara. *Posfácio*, 08/Out/2013. Disponível em: <<http://www.posfacio.com.br/2013/10/08/a-literatura-brasileira-contemporanea-nao-resiste-as-mazelas-da-sociedade-brasileira-mas-as-reproduz-entrevista-com-ricardo-lisias/>>. Acesso em: 13/Mar/2017.

LÍSIAS, Ricardo. **Delegado Tobias**. S/I: E-galáxia; Saraiva Reader, 2014.

LÍSIAS, Ricardo. **Divórcio**. Rio de Janeiro: Alfaguara/ Objetiva, 2013.

LÍSIAS, Ricardo. **Anna O**. e outras novelas. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2007.

MAGALHÃES, Milena. A figura do escapelado: sobre Divórcio, de Ricardo Lísias. **Itinerários**, Araraquara, n. 40, p. 61-74, Jan/Jun 2015. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/8166>>. Acesso em: 17/Jun/2016.

OLIVEIRA, Bruna Lima. O retorno do autor na literatura contemporânea. **Anais do Silel**, [s.d], [s.p.]. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt_lt16_artigo_5.pdf>. Acesso em: 23/Abr/2016.

SCAMPARINI, Júlia. Presença do autor: autoficções de Ricardo Lísias e de Lúcia Murat. **Itinerários**, Araraquara, n. 36, p. 277-286, Jan/Jun. 2013. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/5694/4723>>. Acesso em: 24/Abr/2014.

Capítulo iv

Leituras comuns aos capítulos anteriores da tese.

O RESGATE DA POÉTICA BARROQUIZANTE HAROLDIANA: O CONCRETISTA (NEO)BARROCO DAS GALÁXIAS

RENAN EVERTON PELLEGRINI (M)

Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires (Or.)

Data prevista para a conclusão: maio de 2019

FCLAr/UNESP

1. Introdução

“O modernismo, [...] como o barroco, foi outro momento-ápice da evolução das artes em nosso país” (ÁVILA, 1994, p.33); ambos os movimentos artísticos tornaram-se afins devido ao fato de que estiveram imersos em momentos de vertiginosas inovações e descobertas, de maneira que, como evidencia o crítico em questão, a relação que se estabelece entre o homem contemporâneo e o homem barroco ultrapassa uma identificação e proximidade de ordem puramente estética, decorrendo que “[...] tanto o artista barroco quanto o moderno exprim[iram] dramaticamente o seu instante social e existencial [...]” (ÁVILA, 1994, p.26).

Insurgindo-se frente a um cenário poético dominado pelo conservadorismo e o antiexperimentalismo que caracterizaram a Geração de 45, surgiram, em princípios da década de 1950, poetas eruditos, interessados em deglutir, antropofagicamente, as ideias vanguardistas que figuravam em meio às artes no continente europeu, açambarcando-as à poesia, de modo a rearranjá-las à época e suas respectivas necessidades quanto ao consumo artístico. Haroldo de Campos, então um dos integrantes da neovanguarda experimental surgida em meados do século XX, demonstrara, já em sua incipiência vinculada à vanguarda concretista, as questões atinentes à recuperação da tradição (literária), à tradução crítico-criativa de obras estrangeiras e ao ideal de “obra de arte aberta”, o que abre caminho para a recuperação de suas origens poéticas barroquizantes. Para além das inovações formais, o movimento concretista abalou o cenário poético nacional, (e)levando a ideia de poesia como dimensão crítica de sua realidade, revolucionando, de uma só vez, conteúdo e forma, fundidos num só propósito: inovar, (re)visando e (re)visitando, criticamente, o passado literário, o que levou Campos (2010, p.247) a destacar que essa “[...] nova poética veio, desde logo, acompanhada de uma reflexão do Barroco”.

No cenário contemporâneo da poesia hispano-americana e brasileira houve uma premência pelo barroco, manifestada por uma espécie de *ñbarroco moderno* ou *ñneobarroco*. A excentricidade em que se fundamenta a literatura barroca encontrou no subjugado e subdesenvolvido continente latino-americano o espaço que lhe faltava para se fazer ouvir. Em resposta à conquista que fora, primeiramente, imposta pelos europeus aos povos americanos, os latino-americanos, por sua vez, se apropriaram da *ñacepção diferencial* barroca, fazendo do *ñBarroco americano* uma *ñarte da contraconquista* (LIMA apud CAMPOS, 1989, p.65). Tal fato pode ser mais bem compreendido se cotejado à *ñdevoração antropofágica*, proposta por Oswald de Andrade, na década de 20, pois *ñA estreiteza e o exclusivismo nacionais tornam-se dia a dia mais impossíveis; e da multiplicidade das literaturas nacionais e locais nasce uma literatura universal* (MARX & ENGELS apud CAMPOS, 2010, p.233). Os escritores barrocos latino-americanos deixavam, com efeito, transparecer em seus textos o caráter da diferença, do objetivo em marcar o diferencial no universal, espécie de bradar nacionalista codificado em abundância e engenhosidade *sígnica*. Dessa maneira, o Barroco se configura como responsável pela gênese do moderno na literatura latino-americana, daí o motivo de seus desdobramentos rearranjados à modernidade, pois é na *ñarte da contraconquista* que se embasa *ña fundação do autêntico devir americano*. (CHIAMPI, 2010, p.XV).

Tais considerações nos remetem à produção e à inserção da arte na modernidade: a obra de arte aberta, cuja ideia de abertura é pautada por Umberto Eco (1997, p.89) na *ñ[...] condição de [que] toda forma fruível como dotada de valor estético é áberta* É áberta [...] mesmo quando o artista visa a uma comunicação unívoca e não ambígua. Nesse sentido, a produção artística firma-se na organização de efeitos comunicativos pelo autor, a serem decodificados por meio de um *ñ[...] jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência* (ECO, 1997, p.40), de modo que a validade estética da forma é estabelecida *ñ[...] na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria*. (ECO, 1997, p.40) A partir disso, os poetas de *Noigandres* (ante)viram a necessidade de uma *ñobra de arte aberta*, aos moldes barrocos, *ñcôscios de que* *ñToda a literatura, fechada em si mesma, acaba por definhando no tédio, se não se deixa, renovadamente, vivificar por meio da contribuição estrangeira* (GOETHE apud CAMPOS, 2010, p.255). Ademais, Ávila (1994, p.58) evidencia a suscetibilidade barroca a essa abertura: *ñHá [...] em toda arte barroca declarada propensão para uma forma que se abre em*

indeterminação de limites e imprecisão de contornos, uma forma que apela para os recursos da impressão sensorial, que não quer apenas conter a informação estética. Haroldo, por sua vez, mostrara-se adepto a essa ideia já em 1955, quando da publicação do artigo-manifesto *“A Obra de Arte Aberta”*, tendo-a aplicado a toda a sua produção poético-crítica, sendo *Galáxias* um grande expoente neste quesito.

Ainda neste diapasão, a realocação da poesia seiscentista à modernidade se deu devido à igual necessidade de uma [...] abertura e [um] interserir das formas artísticas [que] repercutiram na literatura do barroco [...]. A poesia seiscentista, como a de hoje, foi tentada a exprimir-se em formas híbridas, procurando dizer visualmente algo mais do que podia o simples verso tradicional [...]” (ÁVILA, 1994, p.29). Tal hibridização entre gêneros faz-se notória nas *Galáxias*, em que são explorados os limites entre prosa e poesia, por intermédio de um dobrar e desdobrar de visões ou imagens vertiginosas, haurindo quaisquer contornos épicos e cedendo espaço ao epifânico.

A obra *Galáxias* foi produzida ao longo de treze anos (1963 a 1976) e concentra em si as lições poéticas concretistas, além da *poiesis* barroca, intrínseca a Haroldo e que determina o caráter dúbio da obra, cujos limítrofes estabelecidos pela práxis concretista convivem com as excessividades lúdico-vertiginosas da poética barroca. Foi através da confluência de ambas poéticas que se tornou possível e, mais que isso, factível a confecção de tal projeto. Campos (2002, p.42), ao elucidar sobre sua empresa poética, alega nela ter sido [...] retomada toda a pré-história barroquizante de [sua] poesia. Denominada pelo poeta como *“livro de ensaios”*, a obra, que foi a lume, na íntegra, em 1984, compõe-se de cinquenta fragmentos, sendo que cada um detém cerca de quarenta versos-líneas, perfazendo um total de, aproximadamente, dois mil versículos, pautados pela [...] exuberância vocabular, sintática, linguística (*“barroca”* [...]). [...] de um livro que, embora altamente erudito e sofisticado, mantém uma proximidade particular com seu leitor, conquistando-o pela respiração e pelo batimento que sustentam o ritmo.” (SISCAR, 2006, p.172) O título da obra sugere, conforme Siscar (2006), as inumeráveis possibilidades de combinação e estabelecimento de significados, metaforizada no número inestimável de estrelas, bem como suas possíveis combinações no cenário astral. No entanto, a imagem do céu e de seus astros não é amplamente explorada na obra, cedendo espaço para a figuração do mar como imagem preeminente; imagem contrária e terrena do cosmos (celeste).

No decorrer de cada um dos cinquenta fragmentos da obra, Haroldo vale-se, para formação de sua microestrutura, das técnicas empreendidas na poesia concreta,

como a paronomásia, a permutação e proliferação fônicas. Ademais, o livro é permeado por uma preocupação compositiva e visual, haja vista todo o projeto para publicá-lo em [...] formato grande, visibilidade de leitura, verso das páginas em branco, fazendo as vezes de silêncio ou pausa intercorrente e perfazendo o total de 100 páginas¹⁰⁸ (CAMPOS, 2004, p.119). Desta forma, põe-se em prática o ideal de uma obra de arte aberta¹⁰⁹, em que o leitor tem participação ativa no livro, sendo dotado de autonomia manipulatória e interpretativa dos textos galácticos. Ao embarcar nas *Galáxias*, livro-viagem, o leitor-viajante, à proa da embarcação que segue mar adentro, é convidado a navegar por esse mar que é linguagem¹⁰⁸, mixórdia de línguas, signos, experiências e tradição literária, tendo uma vista portentosa e atuante na empreitada poética haroldiana, sendo-lhe oferecida a oportunidade de vislumbrar toda a obra e, ao mesmo, uma diferente obra a cada fragmento ou, ainda mais minuciosamente, a cada palavra transcrita de línguas outras, que faz tal embarcação atracar em terra firme. Daí provém a ideia da viagem como livro ou do livro como viagem, temática esta (a viagem) que rege, semanticamente, o percorrer de todos os cantos galácticos¹⁰⁸, pois cenários dos mais variados cotidianos são descritos, desde paisagens japonesas, passando pela Europa, América Latina e chegando ao nordeste brasileiro. Assim, as vertigens epifânicas (visões de distintos e distantes locais imbricam-se) otimizam e corroboram a presença de uma poética barroca, fazendo-se necessárias para o prevailecimento do caráter poético, impedindo que, apesar de haver [...] neste livro caleidoscópico um gesto épico, narrativo e miniestórias que se articulam e se dissipam com o suspense [...] (CAMPOS, 2004, p.119), se precipitassem na linearidade de uma épica. A prosa acabou tornando-se tão somente o método, a metáfora de um poema longo.

Galáxias, exalçando a linguagem ao protagonismo e priorizando a camada significante, volta-se aos códigos linguístico e poético, trabalhando nos estratos metalinguístico e, conseqüentemente, metapoético do texto. A polissemia semântica resultante do trabalho com a camada significante resulta num (des)dobrar ou até mesmo numa omissão¹⁰⁹ dos signos, impingindo-nos uma multiplicidade de significados, o que, por sua vez, também corresponde aos ideais neobarrocos e de obra aberta.

2. Objetivos

¹⁰⁸ Segundo Campos (2010, p.272), a linguagem é o [...] verdadeiro e principal personagem do livro.

¹⁰⁹ Haroldo aplicou, severamente, as *lacunae*, lacunas, que, quanto à camada sintática do texto, correspondem à parataxe, ou seja, há hiatus sintáticos¹⁰⁸, uso quase nulo de conectivos.

O objetivo primeiro deste trabalho consiste em investigar as ressonâncias barrocas na obra *Galáxias*, na qual Haroldo, passados os anos dedicados ao regime da Poesia Concreta, enfim contempla, explorando os limites entre prosa e poesia, seu projeto de recuperação da sua poética barroquizante, já flagrada em composições predecessoras ao período áureo da práxis poética concretista. Desta feita, os objetivos específicos deste trabalho de pesquisa são: elucidar o percurso poético haroldiano: anos precedentes à poética concretista e, posteriormente, a relevância e o contributo da *poiesis* concretista para a realização do seu projeto galáctico; refletir sobre a implementação da epifania (visões) para a rarefação do *epos*, bem como sua melhor acomodação aos ideais da poética lúdico-vertiginosa (neo)barroca; averiguar as ressonâncias de uma poética (neo)barroquizante na obra *Galáxias*; refletir acerca da necessidade de uma poética neobarroca para a inserção da obra poética na modernidade e na contemporaneidade à luz do conceito de ñobra aberta; contribuir para os estudos atinentes à importância e, sobretudo, à necessidade do neobarroco no cenário da modernidade e da contemporaneidade, bem como para os estudos da *poiesis* haroldiana.

3. Metodologia

Este trabalho de pesquisa será desenvolvido a partir das leituras do *corpus* selecionado, o qual se volta para questões referentes às ressonâncias da estética barroca na poética adotada por Haroldo de Campos na obra *Galáxias*. Integrarão, portanto, ponderações quanto ao caráter neobarroco da obra, além da abertura da obra de arte no cenário contemporâneo. Para tanto, serão selecionados fragmentos da obra galáctica para análise cerrada, dentre os que mais bem se acomodam e se explicitam as constatações feitas a partir das leituras teóricas (esmiuçadas abaixo, em necessária revisão bibliográfica).

4. Fundamentação teórica

A presente proposta de pesquisa fundamenta-se em teóricos que versam acerca da estruturação da lírica moderna e contemporânea, como Hugo Friedrich, Octávio Paz, Alfredo Bosi, Alfonso Berardinelli e Michael Hamburger, por exemplo, e outros que, ademais, visam a elucidar os procedimentos de (re)arranjo do barroco à modernidade, no vislumbre de uma obra aberta e neobarroca, como Umberto Eco, Severo Sarduy e o próprio Haroldo de Campos, estes dois últimos propiciando-nos maior enfoque nas

produções no território latino-americano contemporâneo. Desta feita, para embasar a presença do neobarroco na contemporaneidade, apoiar-nos-emos nas reflexões apontadas por Irlemar Chiampi quanto à importância e ao contributo da estética neobarroca na poesia latino-americana.

Referências bibliográficas

ÁVILA, A. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BARBOSA, J. A. Haroldo de Campos: um cosmonauta do significante: navegar é preciso. In: CAMPOS, H. **Signantia quasi coelum: Signância quase céu**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BERARDINELLI, A. **Da Poesia à prosa**. Org. Maria Betânia Amoroso. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BOSI, A. Ecos do Barroco. Tendências Contemporâneas. In: _____. **História concisa da literatura brasileira**. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 29-53; p.409-523.

_____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1993.

BUENO, A. **Uma história da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2007. p.356-433.

CAMPOS, A. et al. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950 ã 1960/ Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, H. **A reOperação do texto**. Obra revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 2013

_____. **O segundo arco-íris branco**. São Paulo: Iluminuras, 2010.

_____. **Metalinguagem e outras metas**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Galáxias**. 2.ed. São Paulo: Ed.34, 2004.

_____. **Depoimentos de oficina**. São Paulo: UNIMARCO, 2002.

_____. **O arco-íris branco**: ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

_____. **O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira**: O caso Gregório de Mattos. 2.ed. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

_____. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CANDIDO, A. Ressonâncias. In_____. **O albatroz e o chinês**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004. p.43-51.

CARVALHO, T. **Haroldo de Campos: Traduttore, traditore? Sobre a tradução da *Iliada***. ZUNÁI ï Revista de poesia & debates. Disponível em: <http://www.revistazunai.com/ensaios/tida_carvalho_haroldodecampos.htm>. Acesso em 11 set. 2017.

COSTA, A. C. L. **A plagiotropia como procedimento de estudo relacional da criação, crítica e método de tradução de Haroldo de Campos**. 2016. 213 fls. Tese ï Universidade Estadual Paulista ñJúlio de Mesquita Filhoò ï Câmpus de São José do Rio Preto. São José do Rio Preto, 2016.

CHIAMPI, I. **Barroco e modernidade**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1998.

DELEUZE, G. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas: Papirus, 2000.

_____. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

ECO, U. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. 8 ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna** (da metade do século XIX à metade do século XX). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

GUIMARÃES, R. **A estética neobarroca do poema *Galáxias* de Haroldo de Campos**. AISTHE, nº 4, 2009 ISSN 1981-7827. Disponível em: <<http://www.aisthe.ifcs.ufrj.br/vol%20III/RODRIGO.pdf>>. Acesso em 11 set. 2017.

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

OLIVEIRA, A. L. M. **O dobrar dos signos nas *Galáxias* de Haroldo de Campos**. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno09-22.html>>. Acesso em 11 set. 2017.

OSEKI-DEPRÉ, I. Leitura finita de um texto infinito: *Galáxias* de Haroldo de Campos. In:_____. **A propósito da literariedade**. São Paulo: Perspectiva, 1990 (Elos, 37). p. 131 ï 149.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEREIRA, P. S. **O mar homérico de Haroldo de Campos**. Cisma ï Segundo Semestre de 2012 ï 06 jul. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cisma/article/viewFile/51572/55634>>. Acesso em: 11 set. 2017.

SARDUY, S. O barroco e o neobarroco. In: MORENO, C. F. (org.) **América Latina em sua literatura**. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979 (Col. Estudos, v. 52).

_____. Rumo à concretude. In: CAMPOS, H. **Signantia quasi coelum: Signância quase céu**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SIMÕES, C. L. **Haroldo de Campos e a poética da confluência**. REEL ï Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória, s. 2, ano 8, n. 11, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/reel/article/viewFile/4347/3392>.> Acesso em 11 set. 2017.

SISCAR, M. Estrelas extremas: sobre a poesia de Haroldo de Campos. In: FERNANDES, M. L. O., LEITE, G. M. M., & BALDAN, M. de L. O. G. (Orgs.). **Estrelas extremas**: Ensaio sobre poesia e poetas. Araraquara/São Paulo: Laboratório Editorial/Cultura Acadêmica, 2006. p. 167 ï 181.

ALEGORIA E CARNAVALIZAÇÃO DO CORPO EM O SANTEIRO DO MANGUE, DE OSWALD DE ANDRADE

SIRLENE SALES MACIEL (M)

Prof. Dr. Paulo César Andrade (Or.)

Data prevista para a conclusão: outubro de 2018

FCLAr/UNESP

1. Introdução

O presente projeto aborda a obra **O Santeiro do Mangue: Mistério gozoso em forma de ópera** de Oswald de Andrade analisando os recursos como a alegoria e a carnavalização do corpo na construção do texto. A obra pode ser considerada uma das mais polêmicas das suas produções, se bem que ao falar do poeta-dramaturgo é normal falar em irreverência e polêmicas, tal o caráter de sua personalidade. Em especial ñO Santeiroo como carinhosamente o autor se referia a sua produção, tem uma história diferente das demais obras por seu caráter fragmentário e inacabado. Estamos diante de um poema-contestatório de todas as ordens estabelecidas, drama da prostituição no subúrbio carioca que compõe a temática ao avesso dos mistérios gozosos cristãos.

O poema-drama foi escrito entre 1936 - 1950, sendo um dos últimos escritos do autor que foi publicado em livro apenas em 1991. Há muitas versões da obra e apesar de utilizarmos para nossa análise a última versão que foi apenas publicada em 1991 é preciso compreender as marcas autorais e a fatura de produção do autor. Sabemos que talvez nem essa última versão pode ser considerada finalizada, dado o grau de problemas que o autor enfrentava na época, acreditamos que a intenção do autor de publicá-la naquele momento poderia ter sido para tentar amenizar a situação em que se encontrara.

É importante lembrar que o procedimento de produção oswaldiana se fundamentava na revisão até a exaustão, conforme apresenta Mário da Silva Brito no prefácio do Santeiro do Mangue para a 1º edição de 1991:

Composto intermitentemente, e com várias versões, **não chegou a ter uma efetiva redação final**, unificada pela autocrítica de Oswald, que exercia severa vigilância sobre sua produção de escritor. O homem imprevisto e repentino, que aturdiava os espíritos com suas réplicas instantâneas e ágeis, como autor tinha outro comportamento: era

moroso, trabalhava laboriosamente os seus textos, punha-os em repouso para a eles voltar mais tarde, ora com o fito de cortar largos trechos, ora de acrescê-los. Era mais de diminuir do que aumentar. É o que demonstram os seus originais rascunhados a lápis, é o que revelam as várias datas apostas em *O Santeiro do Mangue*. (BRITO,1991, p.15)

É o mesmo Mário da Silva Brito que relata que recebeu o último escrito das mãos de Oswald para publicar em sua editora, a obra seria a segunda publicação da editora que Mário da Silva Brito fundara com Hernani de Campos Seabra e José Mindlin, por volta de 1949-1950. O autor entregou a última redação do texto datada de 6 de agosto de 1950. Em decorrência do fechamento da editora por falência financeira, o livro não foi publicado e Oswald de Andrade entregou o manuscrito para Brito com um pedido de que um dia ele publicasse o texto. O que aconteceu apenas em 1991 ano em que foi publicado pela editora Globo.

O autor faleceu em 1954 e a sua última esposa Maria Antonieta DôAlkmin entregou a versão anterior manuscrita, que foi elaborada em um caderno nomeado por Oswald como: **Anjo da Guarda**, para o crítico literário Mário Chamie que publicou a edição mimeografada em 1967. O título não difere muito da última versão: **O Santeiro do Mangue**: Mistério gozoso à moda de Ópera e é datada de 11.06.1950, portanto, anterior a outra.

Em 1992 a pesquisadora Diléa Zanotto Manfio apresentou em sua tese de doutorado à Universidade de São Paulo - **Poesias reunidas de Oswald de Andrade: Estudos para a edição crítica**, em que aborda, entre outras, a obra **Santeiro do Mangue** e encontrou no espólio do autor 5 versões, até aquele ano só se conhecia duas versões. Interessante notar que em pelo menos duas versões anteriores a última publicada, na dedicatória consta o nome dos poetas: Murilo Mendes e Jorge de Lima, provavelmente uma provocação irônica de Oswald, já que o poema-drama traz à tona o ateísmo contestatório do autor se contrapondo ao catolicismo dos poetas citados. Na última versão não há dedicatórias.

Outro ponto importante para destacar são as características musicais e cinematográficas da obra que estão presentes nas versões encontradas: datado de 26.12.36 (possivelmente a primeira versão) i **O Santeiro do Mangue**: poema para fonola e desenho animado; **Rosário do Mangue**: uma pantomima religiosa em trinta mistérios, um intermezzo e um epitáfio; **Santeiro do Mangue**: Mistérios gozosos à moda de Ópera e finalmente: **Santeiro do Mangue**: mistérios gozosos em forma de

Ópera. O fundamental nesse destaque é que independente de ir trocando o título do poema (por 4 vezes), o poeta manteve aceso em todas as versões o hibridismo de gêneros textuais e principalmente alusões da música, da mímica, do cinema, da reza popular, muitas vezes cantadas e inseridas no Brasil no contexto da catequese.

O pesquisador e professor Renato Cordeiro Gomes em seu artigo: **Na praça dos convites: O Santeiro do mangue, de Oswald de Andrade**, apresenta que o poema-drama:

(...) foi submetido a uma fatura lenta, retomada, retocada e abandonada entre 1936 e 1950, período que vai da fase de maior engajamento do autor no Partido Comunista Brasileiro, com o qual iria romper em 1946, à fase do pós-guerra e redemocratização do país, em que, recuperando as ideias de antropofagia de 1928, produz as teses sobre as utopias e o messianismo. Fatos que, de uma forma ou de outra, deixam marcas neste texto iconoclasta e que, possivelmente, motivaram a sua não publicação por Oswald. (GOMES,1995,p.135)

Apesar do autor do trecho acima afirmar que Oswald não publicou, possivelmente havia o interesse do autor em publicar, sabemos que o poeta entregou o texto para esse fim, talvez ainda inacabado, não totalmente revisado, mas a ideia de vê-lo publicado esteve presente, principalmente quando negou a devolução da obra ao ser informado sobre a falência da editora e entregou para Mário da Silva Brito. Independente disso, certamente o mais importante é entender o contexto de sua produção e o texto supracitado apresenta o engajamento do autor e toda a produção intelectual do período que estão presentes no **Santeiro do Mangue**.

A obra retrata a história de Eduleia a prostituta - e seu caso de amor com Seu Olavo dos Santos o vendedor de santos, no bairro do Mangue no Rio de Janeiro, antiga zona de prostituição na década de 40. No Prólogo Eduleia perde a virgindade com o homem da ferramenta e tudo isso acontece na presença de Jesus das comidas e de Satã, enquanto Jesus das comidas envia a mulher para o mangue para fazer um nichê, Satã comemora: Ganhei a parada! É assim que se inicia o mistério oswaldiano reescrevendo pelo avesso os mistérios gozosos cristãos.

(...) em O Santeiro do Mangue, a perspectiva da prostituição é outra, sua denúncia apoia-se numa visão ideológica nítida, configurada e não apenas pressentida: os dramas não são individuais, mas focalizados em bloco, globalmente numa sucessão contínua e continuada. É um poema teatral de massas aparentado em vários momentos à peça: O homem e o cavalo no seu tom às vezes didático e proselitístico que tem por cenário largo trecho da cidade transformado numa espécie de

bordel coletivo e proletário, o amor barato humilhante e humilhado.
(...) (BRITO,p.118,1972)

Os mistérios gozosos oswaldianos é uma interpretação pelo avesso dos mistérios gozosos cristãos, que na prece cristã trata da gravidez de Maria, do Nascimento de Jesus, e a importância da casa de Deus, presente no livro de São Lucas. O centro dos mistérios é a intenção didático-pedagógica em que a disputa entre o bem e o mal e ao final na glória conquistada pelo bem por meio crença e da devoção são os principais ensinamentos.

2. Objetivos

O estudo do poema-drama de Oswald de Andrade, analisando a intenção do sujeito lírico e de outras vozes presentes na obra de desconstruir os ensinamentos didáticos-pedagógicos cristãos, inseridos na formação da sociedade brasileira desde a catequese, principalmente por meio da carnavalização e da alegoria, mas também da antropofagia, do grotesco e dos recursos épicos. Refletir como o **Santeiro do Mangue: Mistérios gozosos em forma de ópera** por meio desses recursos revela um mistério ao avesso dos mistérios gozosos cristãos que se relaciona com aspectos da obra do autor e seus ideais políticos e filosóficos.

3. Metodologia

Os métodos analítico e comparativo orientarão nossos trabalhos neste estudo. Nossos procedimentos se constituirão em:

1. Pesquisar e analisar a fortuna crítica e obras que contextualizam **O Santeiro do Mangue** no cenário histórico-cultural do período da sua produção no século XX;
2. Analisar as teorias relacionadas com a alegoria e carnavalização do corpo compará-las com a obra;
3. Investigar na obra, a partir das teorias que tratam do grotesco, dos recursos épicos e da antropofagia;
5. Avaliar se o pensamento político e filosófico oswaldiano possui relevância para a construção do poema-drama;

4. Fundamentação teórica

O estudo das produções oswaldianas que marcam os diferentes momentos políticos e rupturas na vida literária e política do autor e são fundamentais para compreensão do poema-drama.

Em a Crise da filosofia Messiânica (1950) Oswald de Andrade ataca todos os problemas da sociedade moderna com base na questão messiânica, isto é, em todas as esferas da vida em sociedade a busca pelo sobrenatural, o ser supremo, seja ele fundamentado em alguma religião, moral ou governamental/estatal que operam contra o desenvolvimento do sujeito livre, da sociedade democrática, ou nas palavras do autor do *Homem natural* tecnizado² que seria a expressão máxima da síntese necessária para a superação dessa sociedade capitalista e patriarcal que fundamenta a crítica oswaldiana. Essa questão messiânica aparece no *Santeiro do Mangue*: mistérios gozosos em forma de ópera, tanto em relação a questão religiosa e política, como por exemplo o fato das prostitutas do Mangue comprarem os santos e rezarem o tempo todo em busca da ajuda do céu e ao final do poema o sujeito lírico clamar por Luís Carlos Prestes para a mudança social necessária.

O manifesto antropófago publicado em 1928, marca um momento importante da produção oswaldiana que vai estar presente em toda a sua produção literária. Mesmo a adesão ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) em 1930 não fez com que o autor abandonasse a antropofagia. O marxismo passou a fundamentar o pensamento oswaldiano na década de 30, no entanto, o abandono com a antropofagia não se deu totalmente como em alguns momentos afirmou o autor, é Benedito Nunes que em seu texto **Antropofagia ao alcance de todos**, publicado no prefácio do livro **A utopia Antropofágica** (2011 p.10) nos alerta: *“... as peças de teatro, que datam de 1934 (O homem e o cavalo e A morta) e de 1937 (O Rei da Vela), bem como os artigos, ensaios e conferências reunidos em Ponta de Lança, parecem submeter o marxismo a uma filtragem antropofágica”*.

Sobre a alegoria partimos dos estudos de Walter Benjamin em **Origem do drama trágico alemão**, obra em que o autor parte dos estudos etimológicos, bem como da ideia alegórica na antiguidade, sua relação com o barroco e dessa forma contribui para a construção do conceito moderno do termo. Para o autor alegoria é sempre uma revelação de algo que poderia ser e tem sempre uma relação com o melancólico. O drama trágico é definido em contraposição a ideia clássica de tragédia.

Para a imagem alegórica do drama trágico em Benjamin ³cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa⁴, ou melhor:

A esta luz, o mundo profano, visto da perspectiva alegórica, tanto pode ser exaltado como desvalorizado. A dialética da convenção e da expressão é o correlato formal desta dialética religiosa do conteúdo, pois a alegoria é ambas as coisas, convenção e expressão, e ambas são por natureza antagônicas. (BENJAMIN, 2013 p.186)

Se entendermos que esse antagonismo está presente no teatro oswaldiano, **O santeiro do mangue**, mesmo tendo um diálogo com o teatro de Gil Vicente em sua relação teológica nos parece passível de ser analisado pela visão da alegoria em Benjamin, isto é, temos uma análise moderna do conceito alegórico que contribui para uma análise mais justa do poema-drama.

O escopo teórico de Mikhail Bakhtin será consultado para o estudo da carnavalização do corpo. A obra **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**, em que o autor analisa a produção de François Rabelais. Sobre a concepção grotesca do corpo e sua relação com o mangue destacamos um trecho em que a definição do teórico sobre o grotesco a nosso ver assemelha-se ao mangue oswaldiano e suas ideias antropofágicas:

Coloca-se em ênfase nas partes do corpo em que se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites. (BAKHTIN, 2013 p.23)

Os recursos épicos e o estudo de Bertolt Brecht são fundamentais para compreender a intenção do autor e a sua perspectiva teleológica, pois o autor visava também convencer os prováveis espectadores e leitores da sua ideologia, além de tentar obviamente desconstruir a ideia da assertividade da sociedade burguesa e da religião cristã. O gênero escolhido pelo autor já nos apresenta essa ideia, pois a teleologia era muito comum aos mistérios medievais e é a base fundamental desse poema- teatral:

(...). Ao fim da Idade Média surge o mistério, já totalmente separado da igreja e apresentado em plena cidade. A imensa peça, independente da liturgia, ilustra a visão universal da história humana em amplo contexto cósmico, desde a queda de Adão até o juízo final. No entanto, apesar da tendência de eliminar o narrador explícito, mantém-se plenamente o caráter épico fundamental da peça medieval, da mesma forma como certo acento cerimonial e festivo, mercê da constante intervenção da Música e dos coros. (ROSENFELD, 1994 p.45)

Relacionar as teorias ao texto é fundamental para a análise que pretendemos do texto que pela ironia do autor apresenta uma saída materialista para os problemas sociais apontados na obra e desmistifica a saída propagada nos mistérios sacros-cristãos.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Oswald. **O santeiro do mangue e outros poemas**. São Paulo: Ed. Globo, 2012. 2ed.

_____. **A Utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 2011. 4ªed.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013. 8ed.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. Belo horizonte: Autêntica. 2013. 2ed.

BRITO, Mário da Silva. **Da poesia à morte e à ressurreição**. In: As Metamorfoses de Oswald de Andrade. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura de SP. 1972.

CHAMIE, Mário. **A linguagem Virtual**. São Paulo: Quíron, Conselho Estadual de Cultura, 1976.

GOMES, Renato Cordeiro. **Contraponto de vozes: A Biografia de o Santeiro do Mangue, de Oswald de Andrade**. Revista Travessia nº12. UFSC. 1986.p.124-138. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17542>

_____. **As radicais experiências do teatro de Oswald de Andrade: entre o estético e o ideológico**. Revista Semear nº8. Cátedra Padre Antônio Vieira de estudos portugueses. 2003. Disponível em: http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/8Sem_07.html

MANFIO, Diléa Zanotto. **Poesias reunidas, Oswald de Andrade: Studies for a critical edition**. In: Revista de Letras: Universidade Estadual Paulista. São Paulo: Editora Unesp, v.30,1990. p.43-51.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro épico**. São Paulo: Perspectiva. 3ªEd. 1994.

J. R. R. TOLKIEN: O AUTOR E O GÊNERO

STÉFANO STAINLE (D)

Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi (Or.)

Data prevista para a conclusão: maio de 2021

FCLAr/UNESP

1. INTRODUÇÃO

O Senhor dos Anéis [*The Lord of the Rings*, 1954 - 1955], obra prima do escritor sul-africano J. R. R. Tolkien (1892 ã 1973) ã escrito entre os anos de 1937 e 1949 ã trouxe consigo a inovação no cenário da literatura mundial do século XX. O autor buscava uma retomada das raízes das tradicionais lendas populares de países como Alemanha, Suécia, Finlândia, Escandinávia, Islândia, Dinamarca e Noruega para chegar a uma mitologia sobre o qual pudesse assentar a tradição histórica da cultura e da literatura inglesa. Baseando-se em textos antigos tais como **Beowulf** [c. VII d.C.], **A Volsungasaga** ou **A saga dos Volsungs** [*Völsunga saga*, c. séc. XIII], **O Kalevala** ou **Poemas do Distrito de Kaleva** [*Kalevala*, 1835], **A canção dos Nibelungos** ou **A balada dos Nibelungos** ou **O anel dos Nibelungos** [*Das Nibelungenlied*, c. séc. XIII-XIV] e **As Eddas** [*Eddas*, c. séc. XIII], a proposta do projeto literário-ficcional tolkieniano intencionava a criação de ãuma mitologia para o povo inglês que os [ligasse] aos antigos deuses celtas e nórdicos, dando-lhes uma herança divinaò (POLACHINI, 1984, f. 24).

Do início dos tempos, ou seja, desde a criação dos deuses no começo da narrativa de **O Silmarillion** [*The Silmarillion*, 1977], até o fim da Terceira Era em **O Senhor dos Anéis**, a mitologia de Tolkien engloba narrativas de diversos estilos. Desde um estilo arcaizante como o **Gênesis** bíblico, um toque mais refinado e detalhado, mítico por assim dizer, que compõe **O Silmarillion**, até o estilo característico do conto de fadas presente em **O Hobbit** [*The Hobbit*, 1937], toda a obra do autor parece uma colcha de retalhos muito bem trabalhada de forma que diferentes gêneros e diferentes tendências estilísticas se (re)conciliam para formar algo único e outro. Em Tolkien, o estilo realista se funde com o tema maravilhoso gerando a originalidade de sua fantasia, a ãTolkienian Fantasyò (ãFantasia Tolkienianaò), termo cunhado por Jared Lobdell, um dos principais estudiosos da obra de Tolkien. Tolkien não é o inventor do gênero

fantasy novel (romance de fantasia ou romance-fantasia), mas seu estilo literário ð com mapas, árvores genealógicas, calendários e quadros de caracteres de línguas inventadas, ou seja, o fato de sua obra ser calcada numa elaboração pictórica ð tornou-se a coluna vertebral dessa tendência cultural com parâmetros estéticos diferentes daqueles das vanguardas modernistas.

Como os elementos da obra de Tolkien são construídos para criarem a ideia de infundável na mente do leitor, a descrição cumpriu seu papel de permitir a este compreender e distinguir tais elementos. Para Watt, essa preocupação, da qual Tolkien foi mais um expoente, mostrou-se como traço constitutivo do gênero romance:

aspectos são de especial importância para o romance: *caracterização e apresentação do ambiente*; certamente o romance se diferencia dos outros gêneros e de formas anteriores de ficção pelo *grau de atenção que dispensa à individualização das personagens e à detalhada apresentação de seu ambiente* (WATT, 1990, p. 19, grifos nossos).

Tolkien, enquanto professor e pesquisador, estudou por muito tempo os textos antigos, nos quais somente os elementos textuais se apresentavam como possíveis de serem entendidos e analisados de modo independente à biografia de seus autores. A atenção voltada a esses aspectos lhe deu o conhecimento sobre os diferentes gêneros e estilos literários e o embasamento de como utilizar as características específicas a cada um deles na construção dos heróis e demais instâncias narrativas de sua obra.

Em sua proposta cosmogônica e de retorno aos preceitos da tradição literária, folclórica e cultural, proposta em concordância com o projeto pré-raphaelita, Tolkien constrói suas narrativas de tal forma que possam ser lidas em dois níveis, sob dois aspectos. O primeiro aspecto verifica-se na sua forma de narrar, que é típica das novelas de cavalaria e dos contos de fadas, ou seja, trata-se de uma narrativa que atribui certo privilégio à ação. As ações são interligadas no encadeamento textual de forma que uma sempre impulsiona a outra e assim sucessivamente, portanto, há uma sucessão ã cronológica e progressiva, por certo ã de ações, atitudes e eventos. Espera-se que uma narrativa que privilegie a ação mantenha um ritmo acelerado, como se observa no cinema, por exemplo. Todavia, a obra de Tolkien contradiz essa asserção ao estabelecer-se por meio de um estilo desacelerado (mas não disfórico), expresso por meio de uma narrativa descritiva e lenta das ações, a qual intenciona convidar o leitor a fruir esteticamente cada momento de sua constituição. O outro aspecto é o romance de aventura, que narra grandes feitos como a temática da guerra e de inimigos que precisam ser enfrentados. O alinhamento a essa herança aventuresca do romance acaba,

nas mãos de Tolkien, por apresentar ao leitor uma dificuldade elevada em função da quantidade de características e conexões possíveis entre os diversos elementos estruturais (personagens, por exemplo) e simbólicos da narrativa.

A confluência dos elementos estruturais e temáticos até aqui discutidos na obra e estilo tolkienianos, quais sejam o recurso ao cosmogônico e teogônico; o desvio em relação ao alegórico; o prescindir de pré-determinações autorais; a insistência em buscar uma essência do ser em meio ao existir; o retorno à diversas tradições, desde gêneros romanescos clássicos (aventura, novela de cavalaria) até escolas literárias que privilegiam a tradição (os Pré-Rafaelitas), passando pelas narrativas primordiais (mito, conto de fadas); o jogo que advém de um foco na ação, porém com um estilo desacelerado; todos esses elementos, quando lidos criticamente em conjunto, apontam para uma forma narrativa muito antiga, contemporânea da poesia e da tragédia, qual seja a épica. A épica, em suas manifestações clássica – Homero e Virgílio –, medieval – Dante, Camões – ou moderna – Milton –, apresenta, dos modos mais variados, todos esses elementos aqui listados: o cosmogônico e o teogônico estão sempre em jogo, seja por meio de referências, seja por meio de determinações estruturais (Homero coloca em cena deuses e semi-deuses; Camões e Milton também o fazem, ainda que de modo mais restrito); a épica tende a desviar-se do alegórico ao privilegiar o mítico e o simbólico; a épica prescinde de pré-determinações autorais a medida em que se constitui como texto fundador de uma cultura e de uma língua, o que confere à textualidade força maior do que qualquer forma de intencionalidade (o nome Homero é meramente referencial, visto que não há sequer provas de que alguém chamado Homero tenha de fato vivido na Grécia antiga); enquanto narrativa fundadora, a épica só pode buscar a essência do ser, o elemento unívoco que funda uma cultura e uma língua, um povo, o mistério primordial; a épica constitui o relato do que funda e fundamenta as próprias tradições, sendo ela mesma o mais antigo e tradicional dos gêneros narrativos; a épica foca principalmente a ação. Cabe destacar algumas questões sobre essa última asserção: na narrativa épica, as ideias de trajeto, viagem, busca e missão são predominantes (lembramos Ulisses em sua viagem de retorno à Ítaca; lembramos Dante em seu trajeto pelas três dimensões cristãs da Criação; lembramos ainda Satã em sua busca pela vingança contra Deus, o que o leva a uma viagem do Inferno ao Paraíso) e, conseqüentemente, desenvolvem-se em torno da figura do herói épico, cujas ações são determinantes para o desenvolvimento da narrativa, entendido não apenas aqui tanto como pensamentos e ideias (é Ulisses, inspirado por Atena, quem soluciona, por meio da estratégia e do pensamento, o problema de

como destruir Tróia) quanto como aventuras (lembramos dos diversos episódios vivenciados por Vasco da Gama na épica camoniana: o Velho do Restelo, o Gigante Adamastor, os Doze de Inglaterra etc.).

As teorias tradicionais do romance – Lukács, Bakhtin, Watt, para nos restringirmos aos mais conhecidos no Brasil – enfatizam, de um modo ou de outro, o hibridismo, a maleabilidade e a natureza inacabada do romance em comparação com outros gêneros narrativos mais antigos, marcadamente a épica, o conto de fadas e as novelas de cavalaria, de modo que o romance, segundo essas teorias, incorporou esses outros gêneros narrativos, bem como outros gêneros literários (poesia, teatro etc.), em sua consolidação enquanto novo gênero literário ascenso junto da nova classe social que surge no século XVIII, a burguesia. Diz Bakhtin, por exemplo, que “[o] romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom” (1998, p. 399). Dentro dessas premissas, a presença do épico – e de todos os demais elementos que fundamentam essa presença acima apontados – na obra de Tolkien deveria se dar por meio do parodiar desse gênero enquanto gênero, ou seja, do jogo com as convenções do épico para deslocá-lo ou desestabilizá-lo e, com isso, construir um romance que, por meio desse parodiar, dramatize a impossibilidade do ideal universalizante inerente ao épico no contexto moderno e contemporâneo, algo semelhante ao que faz James Joyce no seu **Ulisses** [*Ulysses*, 1922]. No entanto, a confluência dos elementos acima elencados e que apontam para o épico na obra tolkieniana não parecem incorporar esse aspecto paródico fundamental do romance: o que é épico em Tolkien parece ser, literalmente, *épico*.

Exemplo disso é **O Senhor dos Anéis**, obra máxima do autor. Verifica-se nesse texto que, enquanto obra literária, não se abre mão de seu caráter épico em nenhum momento de sua extensão. Essa característica se estende do ponto de vista temático ao estrutural. Não que o texto seja esteticamente composto pelas formas rígidas preconizadas pela epopeia, mas a sua organização como um todo mantém os traços constitutivos que podem ser tidos como pertencentes ao gênero épico enquanto texto narrativo. Como forma narrativa, o texto épico se constitui de elementos temáticos e estruturais que permeiam desde o senso de missão dos heróis, passando pela distância épica absoluta (a Terra-Média, cenário exclusivo da obra, que se fecha em um passado absoluto), até o sentido último de comunidade enquanto organização social na qual

prevalece o senso de igualdade e organicidade do indivíduo face ao todo (o Condado, Rohan, Gondor etc.). Nada disso é parodiado nesse texto de Tolkien.

A questão que se configura, e que portanto formula a hipótese que se deseja investigar por meio da presente proposta de pesquisa, é a seguinte: em termos de gênero literário, o que Tolkien faz em sua obra, mais especificamente em **O Senhor dos Anéis**, com seu trabalho com os elementos do épico constitui, de fato, o que preconiza as teorias clássicas do romance, ou seja, a paródia do épico enquanto épico? e, neste caso, será necessário um maior aprofundamento nessas teorias para delas extrair uma explicação do porquê Tolkien, a princípio, parece não parodiar o épico enquanto gênero literário, ou se trata de uma tentativa de ressuscitar, certamente que de um modo totalmente diferente e atualizado, a épica no contexto moderno-contemporâneo? Ou pode-se pensar, ainda, em algo de outra ordem, nem romance, nem épica, mas uma espécie de síntese diferida, aporética, indecível entre ambos? Não se trata aqui de buscar possibilidades essencialistas em relação aos gêneros romance e épica, uma vez que não se concebe romance e épica, para os pressupostos desta pesquisa, como gêneros que, em algum momento de suas histórias, tenham sido ou se pretendido puros: enquanto híbrido, o romance é congenitamente impuro; enquanto poesia que tende à prosa em sua própria estrutura, versificação longa, ausência de estrofação e encadeamento rimático (Dante e Camões são exceções nestes aspectos), presença de instâncias caracteristicamente narrativas (personagens, espaço, tempo, narrador e enredo), a épica também é congenitamente impura. O que se deseja verificar, no caso específico de Tolkien, mas sem perder de vista um possível cânone literário por ele fundado e em desenvolvimento atualmente, é se há, por parte desse autor, em pleno ápice e conseqüente decreto de morte do romance no modernismo, uma vez que Tolkien é contemporâneo de tal movimento, um retorno ao épico enquanto épico, e não enquanto paródia do épico.

2. OBJETIVOS

O objetivo principal da presente proposta de pesquisa, enquanto hipótese a ser teórica e criticamente verificada, é analisar a obra **O Senhor dos Anéis**, eleita aqui como objeto de pesquisa, enquanto narrativa que solicita, em razão de seus elementos estruturais e temáticos, investigação rigorosa sobre suas características épicas em face às proposições sobre tal gênero literário advindas das teorias do romance e das teorias

da própria épica. Tal objetivo abre a possibilidade, também a ser investigada, de entender esta obra do autor como algo que escapa à tentativas enclausuradoras e essencialistas de caracterização ou conceituação postuladas por ambas as teorias, o que, se se revelar pertinente no decorrer da pesquisa, pode elevar **O Senhor dos Anéis** ao posto de último romance inglês do século XX capaz de configurar um posicionamento estético-literário outro em face às rupturas inauguradas pelas vanguardas e pelo modernismo e criar, assim, um outro cânone, paralelo ao cânone modernista, diante dos valores culturais calcados na metafísica ocidental.

3. METODOLOGIA

Nos dois primeiros anos (2017 e 2018), serão empreendidos os cumprimentos dos créditos em disciplinas e eventos necessários ao doutorado, e também a leitura e discussão das teorias do romance, mito, epopeia, personagem e da narrativa do texto literário. Será empreendida a análise da composição do gênero romanesco na narrativa, procurando verificar, ao mesmo tempo, a pertinência das teorias lidas e discutidas anteriormente, bem como de seus respectivos conceitos, ao texto literário em questão e ao objetivo em pauta.

No primeiro semestre do terceiro ano (2019), serão discutidos os resultados obtidos com as leituras e discussões dos textos teóricos e críticos e com a análise empreendida sobre a definição do gênero romance de acordo com essas teorias e críticas. Feitas essas discussões, será redigido um relatório parcial para exame de qualificação da tese, a ser submetido à banca no início do segundo semestre de 2019.

Após o exame de qualificação, será feita a apreciação e aproveitamento das sugestões da banca examinadora para, em seguida, empreender-se a redação final da tese e o exame de defesa, a ser realizado até o início de 2020.

4. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Para a averiguação da hipótese proposta faremos uma investigação aprofundada e crítica das teorias do romance desde Hegel até Franco Moretti, passando por Lukács, Bakhtin, Fehér, Watt e outros autores. Faremos também uma investigação aprofundada e crítica das teorias da épica partindo desses mesmos teóricos e também buscando pensadores que tenham se debruçado exclusivamente sobre a épica.

Vamos nos pautar também pela fortuna crítica já estabelecida sobre a obra de Tolkien e particularmente sobre **O Senhor dos Anéis**. O suporte para a leitura crítica serão André Luiz Rodriguez Modesto Pereira, Lúcia Lima Polachini, Luz Pepe de Suárez, Marjorie Burns, Harold Bloom, etc.

Será necessário também, face à hipótese e aos objetivos apresentados, uma investigação sobre a relação de Tolkien e sua obra com os projetos vanguardistas e modernista, bem como com o projeto pré-rafaelita e, possivelmente, romântico.

À medida que se fizer necessário, recorre-se-á também aos suportes teórico-críticos da desconstrução (Derrida, Barthes, Bloom), da mitologia (Burkert, Vernant, Eliade), e do pós-estruturalismo (Eagleton, Culler).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Trad. Italo Eugenio Mauro. Edição bilíngue italiano/português. São Paulo: Editora 34, 1998.

ALLEN, Walter. **The English novel: a short critical history**. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1991.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A Poética Clássica**. São Paulo: Cultrix, 1997.

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

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romance). In: _____. **Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini *et al.* 4ª. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998, p. 397 i 428.

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini *et al.* 4ª. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004 (Roland Barthes).

_____. **O prazer do texto**. Trad. Jacob Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006 (Elos,

2).

BATTCK, Gregory. (org.). **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BENJAMIN, Walter. "Crise do romance". Tradução de Celeste H. M. de Souza. In: _____. BOLLE, Willi (Org.). **Walter Benjamin: documentos de cultura, documentos de barbárie**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986.

BENJAMIN, Walter. **Destino e Caráter**. Tradução de Pedro M. S. Alves. Covilhã: LusoSofia, 2011.

_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rovannet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BEOULF. Trad. Erick Ramalho. Belo Horizonte: Tessitura, 2007.

BLOOM, Harold. **Bloom's Modern Critical Interpretations: J. R. R. Tolkien's The Lord of the Rings**. New York: Infobase Publishing, 2008.

_____. **Bloom's Modern Critical Interpretations: J. R. R. Tolkien**. New York: Infobase Publishing, 2008.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana. **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009.

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

BURKERT, Walter. **Antigos cultos de mistério**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: EDUSP, 1991.

_____. **Mito e mitologia**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Rio de Janeiro: Ed. Edições 70, 1991.

_____. **Structure and History in Greek Mythology and Ritual**. California: University of California Press, 1979.

BURNS, Marjorie. **Perilous realms: Celtic and Norse in Tolkien's Middle-earth**. Toronto: University of Toronto Press, 2005.

BÜRGER, Peter. **A teoria da vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CAMÕES, Luiz Vaz de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Abril, 2010.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria:** literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

_____. **Os cinco paradoxos da modernidade.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CULLER, Jonathan. **Sobre a Desconstrução:** teoria e crítica do pós-estruturalismo. Trad.

Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

DAVIS, Lennard J. **Factual fictions:** the origins of the English Novel. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **A farmácia de platão.** Tradução de Rogério da Costa. 2ª. ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. **Gramatologia.** Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Margens da filosofia.** Tradução de Joaquim Torres Costa e Antonio M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991.

_____. **Posições.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DOMENACH, Jean-Marie. **Abordagem à modernidade.** São Paulo: Instituto Piaget, 1997.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura.** Tradução de Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

_____. **Teoria da literatura:** uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do Mito.** Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1963.

ELIADE, Mircea. **O Mito do Eterno Retorno.** Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1969.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano.** Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FEHÉR, Ferenc. **O romance está morrendo? (Contribuição à Teoria do Romance).** Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S. A., 1972.

FOSTER, James R. **History of the Pre-Romantic Novel in England.** New York: Modern Language Association of America, 1949.

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

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. F. C. Martins. Lisboa: Veja, [19--].

_____. **Palimpsests: Literature in the Second Degree**. Trad. Channa Newman e Claude Doubinsky. Lincoln (NE); London: University of Nebraska Press, 1997 (Stages, 8).

GOLDMANN, Lucien. **A criação cultural na sociedade moderna**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

_____. **Sociologia do romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GULLÓN, Ricardo. **Espacio y Novela**. Barcelona: Antoni Bosch Editor, 1980.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1977.

HEGEL. **Estética ã A Idéia e o Ideal**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Livros Cotovia, 2003.

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico**. São Paulo: Ática, 1992.

_____. Pós-modernidade e sociedade de consumo. **Novos Estudos**, São Paulo: CEBRAP, n. 12, p. 16 ã 26, jun. 1985.

JAUSS, Hans Robert. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: _____. **Histórias de Literatura: As novas teorias alemãs**. Org. Heidrun Krieger Olinto. São Paulo: Ática, 1996, p. 47 a 81.

JOBIM, José Luís (org.). **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

JOYCE, James. **Ulysses**. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Américo Amado Editor, 1985.

KOSELLECK, Reinhart. **Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês**. Tradução de Luciana Villas-Boas Castelo-Branco. Rio de Janeiro: EDUERJ - Contraponto, 1999.

LOBDELL, Jared (ed.). **A Tolkien compass: fascinating studies and interpretations of J. R. R. Tolkien's most popular epic fantasies**. Illinois: Open Court, 2002.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LUKÁCS, György. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

_____. **História e consciência de classe**: estudos sobre a dialética marxista. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MAAS, Wilma Patrícia Mazari Dinardo. **O cânone mínimo**: o Bildungroman na história da literatura. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MILTON, John. **Paraíso perdido**. Trad. Antônio José Lima Leitão. São Paulo: Martin Claret, 2003 (Série Ouro, 16).

MORETTI, Franco (org.). **O romance, 1**: a cultura do romance. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

PEREIRA, André Luiz Rodriguez Modesto. **The Lord of the Rings e a estética da finitude**. 2011. 175 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) i Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar), Universidade Estadual Paulista ãJúlio de Mesquita Filho (UNESP), Araraquara, SP.

PIGLIA, Ricardo. **O laboratório do escritor**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

POLACHINI, Lúcia Lima. **O Senhor dos Anéis**: Estrutura e Significado. 1984. 149 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) i Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto (IBILCE), Universidade Estadual Paulista ãJúlio de Mesquita Filho (UNESP), São José do Rio Preto, SP.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RÉROLLE, Raphaëlle. Tolkien, o anel da discórdia. Disponível em: <http://tocace.conselhobranco.com.br/o-universo-em-torno-da-obra/tolkien-o-anel-da-discordia-entrevista-com-christopher-tolkien/>. Acesso em: 15 set. 2016. Entrevista com Christopher Tolkien. Esta entrevista foi publicada no Le Monde em 9 de julho de 2012. O texto original disponível em: http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/07/05/tolkien-l-anneau-de-la-discorde_1729858_3246.html. Acesso em: 15 set. 2016.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROSSI, Aparecido Donizete. *O Senhor dos Anéis*, o retorno da épica e o romance histórico no contexto da Pós-Modernidade. **Iluminart**, v. 1, p. 136 i 165, 2009.

STEVENSON, Lionel. **The English Novel**: a panorama. Cambridge: The Riverside Press, 1960.

SUÁREZ, Luz Pepe de. **Homero y Tolkien**: Resonancias Homéricas em ãThe Lord of the Rings. Buenos Aires: Edulp, 2006.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. **Contos inacabados: de Númenor e da Terra-média**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

- _____. **O Hobbit**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. **Sobre histórias de fadas**. São Paulo: Conrad, 2010.
- _____. **The Fellowship of the Ring**. New York: Ballantine Books, 1966.
- _____. **The Hobbit**. New York: Ballantine Books, 1982.
- _____. **The Return of the King**. New York: Ballantine Books, 1966.
- _____. **The Silmarillion**. New York: Ballantine Books, 2002.
- _____. **The Tolkien Reader**. New York: Ballantine Books, 1966.
- _____. **The Two Towers**. New York: Ballantine Books, 1966.
- _____. **Unfinished Tales**. New York: Ballantine Books, 1988.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. **A formação do romance inglês**. São Paulo: HUCITEC, 2007.
- _____. ñO romance como gênero planetário. In: _____. MORETTI, Franco (org.). **O romance, 1: a cultura do romance**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e religião na Grécia Antiga**. Trad. Joana Angélica D'Ávila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.
- _____. **Mito e sociedade na Grécia Antiga**. Trad. Myriam Campello. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.
- VIRGILIO. **Eneida**. Tradução de Manoel Odorico Mendes. São Paulo: Publio Virgilio Maronis, 2005.
- WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. **Mitos do individualismo moderno**. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- ZÉRAFFA, Michel. **Pessoa e personagem ñ o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950**. Tradução de Luiz João Gaia e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ZILBERMAN, Regina. **Do mito ao romance**. Caxias do Sul: UCS-EST, 1977.

A LIBERDADE FEMININA COMO FORÇA CRIADORA: O MATRISMO NA FICÇÃO DE NATÁLIA CORREIA.

VIVIAN LEME FURLAN (D)

Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim (Or.)

Data prevista para a conclusão: maio de 2021

FCLAr/UNESP

1. INTRODUÇÃO

Este projeto nasceu através do interesse e aprofundamento na história da literatura praticada por mulheres em Portugal no século XX, além do importante empenho que nomes, como os das ãrês Mariasò (BARRENO; HORTA; COSTA, 2010), exerceram para os avanços da igualdade de direitos políticos e sociais femininos. Direcionando o estudo para esta relevante produção feminina ainda no período do Estado Novo, o nome de Natália Correia surge de maneira preeminente, seja pela postura como artista e pela altivez de sua voz política, mas também, e sobretudo, pela força libertária e pelo vanguardismo de sua escrita, plural em gênero e em temática. Além disso, a leitura de sua obra e a observação de sua proposta matrística acentuam a imagem do corpo feminino como instância (re)significada, tanto em suas poesias eróticas como em seus romances, alinhando-se às propostas de desconstrução das teorias feministas, principalmente, quando extravasam o signo e tornam-se discursos ãdesalienadoresò, vislumbrando a autonomia da mulher, tão saturada pelo convencionalismo paternalista e conservadorismo cristão.

Barroca? Realista? Surrealista? Contemporânea? Será demasiadamente redutor classificar Natália Correia num único gênero literário ou espaço de escrita, já que caminha com naturalidade entre os espaços de centro e margem, em um duplo agenciamento crítico. A estrutura narrativa de seu discurso é despreocupada com a ordem dos fatos e descrições, tendo sido até classificada como neobarroca pela forma elíptica de seus relatos e densidade de seus enredos, além de ter se destacado como organizadora de antologias poéticas e surrealista em Portugal.

Sua personalidade insubmissa forneceu respaldo às transformações ocorridas em Portugal, no que diz respeito à participação feminina, seja através da política ou das artes, colaborando com as lutas que culminaram na revolução de Abril de 1974. Em uma entrevista em 1982, afirmou:

Não me interessa o feminismo como caricatura das qualidades femininas. Então que os homens assumam a responsabilidade até o fim. Eu defendo um regime feminista de cultura. Há que criar zonas de desvirilização que implantem os valores femininos no sentido de fazer cair os padrões da cultura judaico-cristã. Uma posição matrística em vez de feminista. (CORREIA, 1982 *apud* SANT'ANNA, 2009, p.13, grifos meus).

Desta maneira, a nossa proposição fundamenta-se na pertinente interrogação: **não seria a posição matrística uma proposta *avant la lettre* de Natália Correia sobre uma forma especial de feminismo em Portugal?** Ao propor a desconstrução dos paradigmas e nomenclaturas pré-estabelecidos (machismo viril, feminismo caricato, por exemplo), Natália Correia sugere a diluição destes binarismos através de uma nomenclatura ãneutraò, por se basear na natureza em que todos os seres pertencem de maneira igualitária. A desconstrução é pensada na forma prática quando propõe ãzonas de desvirilizaçãoò, onde possam ser anuladas ações limitadoras, tanto do homem quanto da mulher. Em virtude disto, acreditamos na investigação do matrismo de Natália Correia muito próxima as propostas dos atuais estudos de gênero, que tem por objetivo a desconstrução dos padrões sempre atrelados ao binarismo. Assim, não estaria a autora adiantando, através de sua criação literária, essa expressão ginocrítica? Isto porque, apesar de poucos estudos e registros sobre esta proposta, verifica-se o aparecimento desta expressão em diversas criações e citações de Natália: na leitura de suas poesias, nas criações de suas antologias, em suas manifestações políticas, nas noites de sarau do ãBotequimò, nas apresentações de seus programas, e, sobretudo, na manifestação das personagens de seus romances e textos ficcionais.

No ano de 1968, em pleno contexto de ditadura salazarista, a publicação de *A Madona*, convoca a reflexão de inúmeras rupturas estéticas e literárias, desde sua estrutura narrativa até a temática libertária a respeito do corpo feminino. A personagem Branca distingue-se da clássica imagem maternal representada pela história da arte, transgredindo em toda a construção textual os papéis morais pueris conferidos à mulher, sendo a protagonista é descrita exatamente como certas Madonas clássicas, como as de Michelangelo e de Belini, sempre pintadas na história da arte como figurações de seres angelicais e maternos, associadas aos elementos religiosos, às características de pureza e maternidade. Mas, aqui, reside o jogo sarcástico e crítico de Natália: uma Madona, nomeada como Branca, que não representa em nada o papel clássico maternal, muito pelo contrário, sua personagem subverte todos os modelos morais conferidos à mulher pueril.

Além disso, é preciso sublinhar a necessidade de apontamentos a respeito da mitologia, já que constitui um tema obsessivo na escrita de Natália Correia, que traz em seus romances descrições de extrema ligação com a terra, ou ainda de volta à terra, que sustentam, de certa maneira, a ideia de matrismo, além de se sobreporem ao cristianismo. Esses conceitos são detectáveis tanto em *A Madonna*, pela personagem de Branca que revela sua busca pelo autoconhecimento através de seu corpo e do contato com a natureza, como em *As Núpcias*, romance publicado em 1992, onde as personagens André e Catarina coexistem, ultrapassando a irmandade fraterna, e exemplificam a junção possível de dois seres em um só (tanto em alma, como em corpo), apesar dos rótulos e arquétipos sociais.

O estudo que aqui se propõe não poderia deixar de lado o conceito de ãFrátriaò, proveniente da proposta matrística que tem seus traços identificados neste e em outros romances. A propósito, na abertura de *As Núpcias*, consta a seguinte epígrafe: ãConsumada que é a Pátria, falta dizer Mátria/ para que na pele do Tempo os amantes escrevam/ o nome da Realidade Unificada: FRÁTRIA.ò (CORREIA, 2006, p. 1). O conceito ãFrátriaò surge, assim, como mais uma proposta de Natália Correia de desconstrução dos conceitos atrelados aos gêneros (como o patrismo), quando, na verdade, sugere que este conceito deve ser unificado pela fraternidade, que surgirá, neste romance, na configuração do amor dos irmãos.

Outro aspecto a ser considerado reside na insularidade carregada por Natália Correia, advinda dos onze anos de infância vividos nos Açores, cujos ecos não poderiam deixar de atravessar sua literatura. É perceptível o ãenleio nas suas ondas-palavrasò (MARTINS, 2007, p. 75) que enviesam tempestades e calmarias em sua simbiose textual. A Ilha da Madeira, por exemplo, cenário de *A Ilha De Circe* (1982), abriga o enigmático mito da deusa de Circe, engendrado na dialética existente entre o romance e a *Odisséia*, onde autora vai ãimprimindo à tessitura narrativa a vitalidade transfiguradora da literatura que se equilibra num jogo de alternância entre tradição e ruptura do cânoneò (MARTINS, 2007, p. 76), atestando novamente o duplo agenciamento entre centro e margem exercido pela autora. Além disso, o mesmo matiz erótico e o nítido movimento dos corpos descritos e que regem as narrativas de *A Madona* e *As Núpcias* estão visivelmente presentes nas três novelas de *A Ilha de Circe*. O último sustenta uma análise muito rica, quando se tem os diversos eixos temáticos da essência matrística ãplurissignificadosò em um enredo voluptuosamente envolvente, ãporque é na plurissignificação da Ilha que Natália pinta os múltiplos matizes de sua

feminilidade avassaladora, é a busca da Ilha-mãe mítica que a acolhe de braços abertos ao contrário do espaço continental em que a indiferença e a ignorância do fascismo, por vezes, a exilaram. ò (Ibidem, p. 85).

Ora, seu discurso ficcional está repleto de intertextualidades com os contos mitológicos e, sobretudo, com a trajetória de Ulisses, apoiada em versos dõOs *Lusiádas* e em partes de *Ilhas Desconhecidas*, de Raul Brandão.

Embora a história de luta das mulheres seja contada através de diversas perspectivas e linhas de estudo ao redor do mundo, ainda há certa polêmica entre os críticos de que não há uma escrita feminista em Portugal, talvez pelo silenciamento imposto pela ditadura, pelo pensamento recalcado que esta incrustou, ou ainda pela concepção errônea de que o feminismo é radical e é contra os homens (TAVARES, 2010).

Isso fez com muitas mulheres escritoras não assumissem uma postura política, principalmente, quando controladas pela censura. É certo, contudo, que escritas importantes surgiram, consolidando o atual *hall* da escrita de autoria feminina portuguesa, mas que ainda necessitam ser retomadas para uma investigação a respeito dos caminhos percorridos por essas mulheres e seus mecanismos de luta em meio ao autoritarismo. Neste sentido, falar de literatura de autoria feminina significa contar uma história relativamente recente, e, em Portugal, o nome de Natália Correia constitui uma citação imprescindível e obrigatória, por seus ambos projetos, literário e social, de força libertadora, já que ñmais do que noutras épocas, o mundo se tivesse transformado numa ditadura insuportável para quem trazia consigo aquela espécie de antenas mágicas que faziam de Natália um misto de sibila e feiticeira ò (ALEGRE, 2010, p. 10).

O percurso da escrita de autoria feminina/feminista em Portugal não poderá ser contado sem mencionar um dos grandes acontecimentos na cena literária: a publicação de *Novas Cartas Portuguesas*, romance indelevelmente marcado pela voz feminina que se auto afirma como revolucionária e transformadora. Natália Correia, vivenciando e produzindo nos anos mais intensos de ditadura salazarista (suas obras compreendem o período de 1940 até 1990), sofrerá novamente¹¹⁰, em 1972, condenações por apoiar a publicação desta obra de suas amigas escritoras. A autora volta-se para a situação dos intelectuais e o silêncio imposto sobre estes pela censura do Estado Novo português, já que, para ela, ña escrita tornou-se o grande baluarte da resistênciaò (CORREIA *apud*

¹¹⁰ Natália Correia já havia sido censurada e condenada anteriormente pela publicação de sua antologia de poesia erótica, em 1965.

DACOSTA, 2013 p.40). Entretanto, embora sempre tenha sido considerada, por muitos críticos (AMARAL, 1991; MARINHO, 2002; MARTINHO, 199), como parte do cânone lusófono, Natália Correia nunca deixou de lado a situação dos que estão à margem, justamente porque seu trabalho e sua luta faziam-se através de uma literatura que sobre estes se debruçava.

Assim, o gesto de Natália Correia não deixa de suscitar uma reflexão no sentido de que, apesar de sua autoria feminina não estar, unicamente, vinculada aos estudos feministas, a luta pela igualdade de direitos entre os gêneros se faz muito nítida na sua esfera literária. Neste sentido, o posicionamento ideológico e criador da autora de *A Ilha de Circe* estabelece contatos dialogantes com o pensamento de uma Elaine Showalter, por exemplo, para quem a defesa de uma linguagem de mulheres é, portanto, um gesto político que também carrega uma força emocional enorme. Mas, apesar de seu apelo unificador, o conceito de uma linguagem de mulheres está crivado de dificuldades (SHOWALTER, 1981, p. 38). Assim, apesar da crítica portuguesa mostrar-se reticente em relação às teorias relacionadas com os estudos de gênero e feministas em geral, é de grande valor de um estudo voltado para esta ordem, principalmente quando se trata de Natália Correia, nome tão importante neste cenário. Além disso, há uma certa emergência, por parte da crítica, no mapeamento da escrita de autoria feminina e feminista, já que é importante não só para a Literatura, mas para a cultura como um todo, tendo em vista a importância que este tipo de autoria tem com o desenvolvimento do projeto político feminista. Sobre esta emergência, Klobucka afirma que “[...] a atualidade impõe a necessidade de continuarmos a favorecer projetos de investigação académica e intervenção cultural que privilegiam de forma enfática e exclusiva a análise ginocrítica” (KLOBUCKA, 2009, p. 16).

Owen e Allonso (2011), ao fazerem uma releitura da história literária portuguesa de autoria feminina do século XX, orientadas tanto pela ginocrítica como por aspectos do feminismo da terceira onda, apontam, entre outras autoras, Natália Correia como voz do tempo da ditadura (BALSTRUSCH, 2013). Dessa forma, a autoria feminina no século XX se apresenta como importante processo de ocupação, ou melhor, de conquista progressiva do espaço de produção literária no domínio público que, até então, era de pertinência masculina. Embora exista este impasse em afirmar sobre o cunho feminista da fortuna literária de Natália Correia, com a leitura e análise de *A Madona*, de sua antologia erótica, de seus poemas, é impossível não enxergar os traços de uma voz emancipadora, dos questionamentos sobre o lugar da mulher e os

movimentos dos corpos em liberdade no espaço social que claramente relacionam-se com as vozes feministas de seu tempo, mesmo se para interrogá-las. É possível ainda dizer que Natália Correia andava em par aos movimentos feministas na Europa desde a década de 40, sendo leitora dos nomes que serviram de base para seu pensamento único em um espaço conservador como Portugal¹¹¹. Sua intelectualidade feminina contribuiu não só para a qualidade de sua literatura, mas arriscamos dizer que Natália Correia define-se por uma postura de embate, de ruptura dos espaços de censura, mas sobretudo é peça fundamental em todo projeto literário de autoria feminina e feminista em Portugal.

Vale destacar, ainda, que recentes trabalhos de recuperação da memória cultural deixada pela autora validam a sua relevância no cenário literário e cultural de língua portuguesa. Neste sentido, este projeto de doutorado fundamenta-se com um caráter de originalidade, no sentido de que, até o momento, não há, ainda, um estudo em nível de doutorado, dentro dos meios acadêmicos de língua portuguesa, que priorize o olhar para a obra narrativa de Natália Correia¹¹², sobretudo numa aposta comparatista entre os textos ficcionais escolhidos, ou ainda, uma investigação pontual que evidencie o conceito de *ñmatrismo* e sua ressonâncias no projeto de autoria feminina/feminista, mesmo diante do nítido vanguardismo deste pensamento de Natália Correia em relação à ginocrítica.

2. OBJETIVOS

- Analisar a obra ficcional de Natália Correia, tomando como eixos centrais: *A Madona* (1968), *A Ilha de Circe* (1982) e *As Núpcias* (1992);

¹¹¹ Uma evidência deste fato está na análise do ensaio *Breve História da Mulher e Outros Escritos*, publicado em 2013, mas que contém textos antigos da autora da década de quarenta, ou seja, anos antes da publicação de *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, que seria lançado em Portugal apenas em 1956. Há uma distância de 25 anos entre o primeiro e último texto deste livro, já que o percurso cronológico está pareado ao caminho ardiloso dos anos de ditadura portuguesa. Neste ensaio, Natália Correia traça um importante decurso na história, situando a presença da mulher e seus múltiplos lugares e espaços na evolução da humanidade, partindo desde a pré-história até o final dos anos 40 em Portugal, salientando a monogamia feminina, a sociedade privada e escravatura como sinônimos que correspondem ao advento do patriarcado (CORREIA, 2013, p.33). Defenderá ainda a *ñlegitimidade* dos direitos femininos e a ação educativa e cultural como preponderante na valorização da mulher. A audácia narrativa e a capacidade de argumentação não são os únicos artifícios avançados nesta obra, mas a inteligência histórica atrelada ao humor satírico nas correlações da essência feminina às coerções que o patriarcado estabeleceu chamam a atenção pela avançada ideia libertária de indiscutível teor feminista.

¹¹² Temos notícias de alguns trabalhos em nível de mestrado (ABIB, 2010; CHAVES, 2003; DIAS, 2004; NOBRE, 1993; PASCHOA, 2006; SILVA, 2004) e de apenas um em nível de doutorado (ALMEIDA, 2005),

- Investigar de que maneira os textos eleitos articulam-se formalmente com a emancipação da literatura de autoria feminina/feminista contidos na proposta matrística de Natália Correia;
- Apontar a ligação destes dados com o desenvolvimento de aspectos estéticos do tecido narrativo dos textos elencados;
- Comprovar como a autora constrói *avant la lettre* uma forma especial de feminismo, em que prioriza a igualdade dos gêneros num duplo agenciamento crítico entre centro e margem.

3. METODOLOGIA

A pesquisa está focada na leitura e reflexão do levantamento bibliográfico a respeito dos temas a serem desenvolvidos, a saber: a literatura de Natália Correia e os textos críticos a respeito de seu projeto literário (DACOSTA, 2013; CARLOS, 2004; COELHO, 1992; GONÇALVES, 2013; MAGALHÃES, 2004; MARTINS, 2007; MATIAS, 2013; ROSA, 2010; TUTINKIAN, 2007; VALENTIM, 2015); a literatura de autoria feminina em Portugal e seu diálogo com a história da literatura feminista no Brasil e em Portugal, mas todos em torno da poesia e do teatro. O trabalho que aqui se apresenta constitui o primeiro na abordagem específica da ficção.

(BEAUVOIR, 1967; EDFELDT, 2006; KLOBUCKA, 2009; LOURO, 2000; MAGALHÃES, 1992, 1997; RECTOR, 1999; SEIXO, 1986; SHOWALTER, 1994; TAVARES, 2011); e ainda, os estudos da literatura portuguesa contemporânea que se relacionam com a ginocrítica e as escritas do corpo, pertinentes ao desvelamento do percurso matrística aqui proposto (ARNAUT, 2000; AMARAL, 2003; BEAUVOIR, 1967; BUTLER, 2002; FERREIRA, 2000; FERREIRA-PINTO, 2004; OWEN & ALONSO, 2011; REIS, 2006; SCHIMIDT, 2000).

Além disso, é imprescindível a esta pesquisa o acesso ao acervo audiovisual do conteúdo do programa *Matrística*, que precisará ser feito presencialmente em Portugal, já que não há disponibilidade daquele online, sendo seu acesso restrito e provavelmente apenas fornecido pela emissora RTP. Será também importante consultar o acervo restante de Natália Correia, ainda em poder da Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa.

4. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Além da leitura e levantamento das diversas fontes teórico-críticas assinaladas anteriormente na metodologia, realizar-se-á uma análise a respeito do conteúdo estético dos textos selecionados (*A Madona*, *A ilha de Circe* e *As Núpcias*), observando principalmente os aspectos da estrutura narrativa destes textos, em sintonia com o contexto histórico e social nos quais foram produzidos. Além disso, será necessária uma observação sobre o percurso e o desenvolvimento do conceito de matriarismo, tanto nas obras de Natália Correia, quanto em seu programa televisivo *Mátria* (transcrição do vídeo e análise das falas). Direcionar-se-á a análise dos resultados desta pesquisa à pergunta tese sobre a relevância do conceito matrista na literatura da autora e também nos processos político-ideológicos emancipatórios da mulher. Ressalta-se ainda que, durante a pesquisa, outros aparatos teóricos podem ser avaliados e incluídos, caso sejam coerentes à proposta.

BIBLIOGRAFIA PRELIMINAR

ABDALA JUNIOR, Benjamim. **Literatura, história e política**: literaturas de língua portuguesa no século XX. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

ABIB, Joagda Rezende. **O teatro inovador de Natália Correia**. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras da UNESP/Araraquara, 2010 (Dissertação de Mestrado em Estudos Literários).

ALMEIDA, Angela Maria Duarte de. **A Simbólica da Ilha na poesia de Natália Correia**. Lisboa: Departamento de Linguística e Literaturas Modernas da Universidade Autónoma de Lisboa, 2005 (Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa).

ARNAUT, Ana Paula. **Post-modernismo no romance português contemporâneo**. Fios de Ariadne e máscaras de Proteu. Coimbra: Almedina, 2000.

AMARAL, Anna Luísa, **Do centro e da margem**: escrita do corpo em escritas de mulheres. In: Cadernos de literatura comparada 8/9. Porto: Granito, 2003.

AZEVEDO, Cândido de. **Mutiladas e Proibidas**. Para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo. Porto: Caminho, 1997.

BALTRUSCH, Burghard. *Antígona revisitada*. **Um estudo indispensável da autoria feminina em Portugal**, Abriu: Estudos de Textualidades do Brasil, Galícia e Portugal, n.2, 2013. Disponível em: <http://revistes.ub.edu/index.php/Abriu/article/view/8051/9937>.

BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho. Ed. Anotada. Ana Luísa Amaral (org.). **Novas casrtas portuguesa**. Alfragide: D. Quixote, [1972] 2010.

BEAUVOIR, Simone de. **Na Força da Idade**, v.I. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1961.

_____. **O Segundo Sexo**, v.I, II. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan**: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". Buenos Aires: Paidós, 2002.

CABRERA, Ana. "Censuras e estratégias censurantes na sociedade contemporânea". In: **Censura nunca mais: a censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo**. Lisboa: Aletheia, 2013, p. 15-75.

CARLOS, Luís Adriano. "A mátria e o mal em Natália Correia". In: **Revista Via Atlântica** n.º7, outubro de 2004. 12

CHAVES, José António Garcia de. **As tonalidades do discurso poético de Natália Correia: a Mater Domine ou o triunfo do Amor**. Funchal: Universidade Católica Portuguesa, 2003 (Tese de Mestrado em Literatura Portuguesa).

COELHO, Jacinto do Prado. **Problemática da História Literária**. Lisboa: Ática, 1961.

COELHO, Tereza. "A revolução nupcial" [Recensão crítica a *As Núpcias*, de Natália Correia] In: **Suplemento Leituras** i Público, 1992.

CORREIA, Natália. **Cântico do País Emerso**. Lisboa: Contraponto, 1961.

_____. **A Madona**. Lisboa: editorial Notícias, 200, 1ª Edição 1968.

_____. **Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica**. Lisboa: Antígona, 1999.

_____. **A ilha de Circe**. 2ª ed. Lisboa: Editorial Notícias, 2000.

_____. **A estrela de cada um**. Edição de Zetho Cunha Gonçalves. Lisboa: A. M. Pereira Livraria Editora, 2004a

_____. **Entrevistas a Natália Correia**. Edição de Zetho Cunha Gonçalves. Lisboa: A. M. Pereira Livraria Editora, 2004b.

_____. **As núpcias** (2ª ed.) Ponta Delgada: Casa das Letras, 2006.

_____. **Breve história da mulher e outros escritos**. Edição de Zetho Cunha Gonçalves. Lisboa: A. M. Pereira Livraria, 2003.

_____. **Antologia poética**. (Organização, seleção e prefácio de Fernando Pinto do Amaral). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2013.

DA COSTA, Fernando. **O Botequim da Liberdade**. Alfragide: Casa das Letras, 2013.

_____. **Não percas a Rosa.** Diário e algo mais (25 de Abril de 1974-20 de Dezembro de 1975)/ *Ó Liberdade, Brancura do Relâmpago*. Crônicas (15 de Julho de 1974- 22 de Março de 1976). Pesquisa e Introdução Ângela Almeida, Organização e Notas Vladimiro Nunes, Fotografias José Antônio Correia, Reproduções Documentais de Espólio de Natália Correia Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada. Lisboa: Ponto de Fuga, 2015.

DACOSTA, Fernando. **O Botequim da Liberdade.** Lisboa: Casa das Letras, 2013.

DIAS, Cristina de Jesus Espiguiinha. **Ser mulher-poeta no período ditatorial ibérico:** estudo comparativo de textos poéticos de Natália Correia e Carmen Conde. Évora: Departamento de Linguística e Literaturas da Universidade de Évora, 2004 (Tese de Mestrado em Literaturas e Poéticas Comparadas).

EDFELDT, Chatarina. **Uma história na História:** representações da autoria feminina na História da literatura portuguesa do século XX. Montijo: Câmara Municipal de Montijo, 2006.

FERREIRA, Ana Paula. O gênero em questão. In: REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel (Org.) **O despertar de Eva:** gênero e identidade na ficção de língua portuguesa. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000, p. 15-28.

FERREIRA-PINTO, Cristina. Gender, Discourse, and Desire in Twentieth-Century Brazilian Women's Literatures, Purdue studies in: **Romance Literatures**, vol. 29. Purdue University Press: West Lafayette, 2004.

FIALHO, Maria do Céu. O progresso de Édipo de Natália Correia: uma reescrita feminina do mito. In: **Máthesis** n.º 15, 2006, pp. 241-255.

FONTIUS, Martin. Literatura e história: desenvolvimento das forças produtivas e autonomia da arte. Sobre a substituição de premissas estamentais na teoria da literatura. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2 ed. ver. e ampl., vol. 1, 1983, p. 84-187.

GOLÇALVES, Ana Teresa Araújo de Freitas. **O universo feminino em A Madona, de Natália Correia.** Lisboa: Lusofiapress, 2013.

HORTA, Maria Teresa. **Mulheres de Abril.** Lisboa: Editorial Caminho, 1976.

INÁCIO, Emerson Cruz. Literatura e Sexualidades: o que pode um corpo. In: **Revista Alere**, v. 1, p. 6, 2011. Disponível em: <http://ppgel.com.br/Anexos/Edi%C3%A7%C3%B5es%20da%20Revista/Quarto%20N%C3%BAmero/Literatura%20e%20sexualidade%20-%20o%20que%20pode%20seu%20corpo.pdf>

KLOBUCKA, Anna M. **O formato mulher:** a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa. Angelus Novus: Coimbra, 2009.

KONG-DUMAS, Catherine. Recensão crítica a *A Ilha de Circe*, de Natália Correia,. In: **Revista Colóquio/Letras**. Recensões Críticas, n.º 81, setembro de 1984, p. 85-86.

LISBOA, Maria Manuel. **Paula Rego's Map of Memory: National and Sexual Politics** Aldershot and Burlington VT: Ashgate, 2003.

LOPES, Óscar & SARAIVA, António José. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto Editora, 2001.

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autentica, 2000.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. **O Sexo dos textos e outras leituras**. Editorial Caminho: Lisboa, 1995.

_____. "Os véus de Artémis: alguns traços da ficção narrativa de autoria feminina" In: **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio, n.º 125/126, Jul. 1992, p. 151-168.

_____. **O Tempo das Mulheres**. A Dimensão Temporal na Escrita Feminina Contemporânea. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

_____. "Rastros bíblicos na obra de Natália Correia" In: **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 8, n.º 15, p. 64-78, 2.º semestre de 2004.

MARTINS, Celina. (Universidade da Madeira) "A Ilha de Circe de Natália Correia: 14 Reescrita romântica: entre a paixão e o riso." In: **Mar e Horizonte: literaturas insulares lusófonas**. Coleção memória das letras, 22. EdUPucRS: Porto Alegre, 2007. Pp 72-86.

MATIAS, Helena Anacleto. "Sobrevoando a Ilha Mátria de Natália Correia: uma panorâmica". Instituto Politécnico do Porto / Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto, 2013. Disponível em: http://recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/1234/1/A_HelenaMatias_2013.pdf

MOURAO, José Augusto. "A sedução do múltiplo. Natália Correia: literatura e paganismo" In: **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio, n.º 104/105, julho de 1988, p. 85-92.

MOURATO, Filipa & AMARAL, Helena. "O processo das Três Marias: Histórias de um julgamento." In: **Blog Mariacapaz**. Disponível em: <http://mariacapaz.pt/editorial/o-processo-das-tres-marias-historia-de-um-julgamento-por-felipa-mourato/view-all/> Acesso em: 26/10/2015.

NOBRE, Graciete Berta de Sousa. **A poesia de Natália Correia e o espírito da heterodoxia**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1993 (Tese de Mestrado em Literatura Portuguesa).

OLIVEIRA, Rosiska Darcy. **Elogio da diferença: o feminino emergente**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

OWEN, Hillary & ALONSO, Camila Pazos. "Antigone's Daughters? Gender, Genealogy and the Politics of Authorship" In: **20th-Century Portuguese Women's Writing**. Lewisburg: Bucknell University Press, 2011.

PASCHOA, Priscila Pereira. **Discurso crítico e posicionamento crítico em Orídes Fontela e Natália Correia**. São José do Rio Preto: IBILCE/UNESP, 2006 (Dissertação de Mestrado em Letras).

PAZ, Octávio. **A dupla chama**. Amor e erotismo. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

REAL, Miguel. **O romance português contemporâneo (1950-2010)**. Lisboa: Caminho, 2012.

RECTOR, Monica. ãEm torno do texto e do femininoò. In: **Mulher: objecto e sujeito da literatura portuguesa**. Porto: Fundação Universidade Fernando Pessoa, 1999, p.33-65.

REIS, Carlos. **História crítica da literatura portuguesa**. Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo. Porto: Verbo, 2006.

ROSA, Armando Nascimento. ãEros, História e Utopia: O teatro de Natália Correia.ò In: **Festa da Escrita**. Lisboa: Edições Colibri, 2010.

SARDUY, Severo. ãO Barroco e o neobarrocoò. In: MORENO, César Fernández (Org.). **América Latina em sua literatura**. Tradução de João Luiz Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SANTÔANNA, Mônica. ãCensura à escrita feminina em Portugal, à maneira de ilustração: Judith Teixeira, Natália Correia e Maria Teresa Horta.ò In: **Revista Labirintos (UEFS)**, 15 2009. Disponível em: http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/02_2009/07_artigo_monica_santaanna.pdf

SEIXO, Maria Alzira. **A expressão do tempo no romance português contemporâneo**. Lisboa: INCM ã Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986.

_____. **A palavra no romance**. Ensaios de genologia e análise. Lisboa: Livros Horizonte, 1986b.

_____. ãModernités insaisissables ã remarques sur la fiction portugaise contemporaineò. In: **Dédalus**, n. 1, Lisboa, 1991, 303-313.

_____. **Outros erros**. Ensaios de literatura. Porto: Edições ASA, 2001.

SCHMIDT, Rita Terezinha. ãDa ginolatria à genologia: sobre a função teórica e a prática feminista.ò In: FUNCK, Susana Bornéo (org.). **Trocando idéias sobre a Mulher e a Literatura**. Florianópolis, SC: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994. p. 23-32.

SCHIMIDT, Simone Pereira. **Gênero e história no romance português**. Novos sujeitos na cena contemporânea. Porto Alegre: EduPUCRS, 2000.

_____. ãComo e porque somos feministas.ò In: **Estudos Feministas**, Florianópolis, n 12264, setembro-dezembro, 2004 p 17-22. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v12nspe/a02v12ns.pdf>

SECCO, Lincoln. **A Revolução dos Cravos**. São Paulo: Alameda, 2004.

SHOWALTER, Elaine. ãA Crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buraque de. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SILVA, Eliseu Manuel Pacheco da. **Natália Correia, poesia e natureza ou a concordância das coisas**. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2004 (Tese de Mestrado em Filosofia da Natureza e do Ambiente).

TAVARES, Manuela. **Feminismos: recursos e desafios** (1947-2000). Porto: Texto Editores, 2011.

TAVARES, Teresa. ãUm mundo que se quebra enquanto falo: Representações do espaço social e sexual na ficção narrativa de escritoras contemporâneasò In: RAMALHO, Maria Irene & RIBERO, Antonio Sousa (orgs.) **Entre ser e estar. Raízes, percursos e discursos da identidade**. Porto: Afrontamento, 2001, p.349-382.

TUTIKIAN, Jane & ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de (Orgs). **Mar e Horizonte: literaturas insulares lusófonas**. Coleção memória das letras, 22. EdPucRS: Porto Alegre, 2007.

VALENTIM, Jorge Vicente. ãDo ensaio como defesa do pensamento matrlista: breves considerações em torno de Natália Correia.ò in: **LitCult**, Disponível em: <http://litcult.net/do-ensaio-como-defesa-do-pensamento-matrlista-breves-consideracoes-em-torno-de-natalia-correia-2/>

VIANNA, Cláudia Pereira & UNBEHAUM, Sandra. ãO gênero nas políticas públicas de educação no Brasil: 1988-2002ò In: **Cad. Pesqui.** vol.34 no.121 São Paulo Jan./Apr. 2004. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0100-15742004000100005>

VILELA, Joana Stichini & MROZOWOSKI, Nick. "Vais a casa da Natália?", In: **Lisboa**, ano 60. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2012.

ÍNDICE DOS AUTORES

ÍNDICE DE AUTORES

COMUNICAÇÕES	9
ANDRESSA CRISTINA DE OLIVEIRA.....	10
DANIEL MORAES GREGORES.....	24
DEBORAH GARSON CABRAL	35
EFRAIM OSCAR SILVA	50
ELISA DOMINGUES COELHO	60
FERNANDA BARINI CAMARGO	73
ISAÍAS ELISEU DA SILVA.....	83
JÉSSICA FABRÍCIA DA SILVA.....	94
JOÃO FRANCISCO PEREIRA NUNES JUNQUEIRA	104
JOSÉ LUCAS ZAFFANI DOS SANTOS	113
LAÍS RODRIGUES ALVES MARTINS	127
LEILA DE ALMEIDA BARROS.....	141
LETÍCIA COLEONE PIRES	152
LIGIA C. F. S. MASSOLI	167
MANOELLE GABRIELLE GUERRA.....	178
MARCELO MACIEL CERIGIOLI	189
MURILO EDUARDO DOS REIS	204
NAIARA SPERETTA GHESSI.....	219
RAFAELLA BERTO PUCCA.....	234
ROSANA LETÍCIA PUGINA.....	244
TACIANA MARTINIANO DE OLIVEIRA.....	260
TAIS MATHEUS DA SILVA	271
THAÍS GONÇALVES DIAS PORTO	280
THEREZINHA MARIA HERNANDES.....	289

VANESSA CEZARIM BERTACINI.....	302
VINICIUS LUCAS DE SOUZA.....	316
VIVIAN GREGORES CARNEIRO LEAO SIMOES	326
DEBATES DE PROJETOS DE PESQUISA.....	334
ADILSON OLIVEIRA DOS SANTOS.....	335
ALEX WAGNER DIAS	343
AMANDA DA SILVEIRA ASSENZA FRATUCCI.....	353
ANA CAROLINA MIGUEL COSTA	361
BRUNA FERNANDA DE SIMONE.....	370
CAMILA GOOS DAMM	379
CARLA ALEXANDRA EZARQUI	386
CLAUDIMAR PEREIRA DA SILVA	395
ELISA DOMINGUES COELHO	405
GABRIEL CAPELOSSI FERRONE	413
GABRIELA CRISTINA BORBOREMA BOZZO	421
GABRIELA BRUSCHINI GRAECCA.....	431
GLENDA VERÔNICA DANADIO.....	439
GUILHERME PINA	446
GUSTAVO DE MELLO SÁ CARVALHO RIBEIRO	452
IGOR IURI DIMITRI NAKAMURA	463
JAQUELINE VANSAN	470
JÉSSICA FRUTUOSO MELLO.....	480
JORGELINA RIVERA.....	488
JULIANA CRISTINA TERRA DE SOUZA.....	500
KARLA CRISTIANE PINTAR.....	511
MAISA DOS SANTOS TREVISOLI	519
MARCELO MACIEL CERIGIOLI	526

MOISÉS HENRIQUE MIETTO ROMÃO.....	531
RAFAELLA BERTO PUCCA.....	542
RENAN AUGUSTO FERREIRA BOLOGNIN	554
RENAN EVERTON PELLEGRINI.....	568
SIRLENE SALES MACIEL	576
STÉFANO STAINLE.....	583
VIVIAN LEME FURLAN.....	596
ÍNDICE DOS AUTORES.....	609

