

O Abismo da Linguagem: O Desejo na Poesia de Conceição Riachos

The Abyss of Language: Desire in Conceição Riacho's Poetry

*Gisele Giandoni Wolkoff**

RESUMO: Ao inserir a obra de Conceição Riachos no rol de reflexões acerca da literatura contemporânea portuguesa, este artigo pretende comentar todo o percurso da poeta até o momento e a sua proposta poética.

PALAVRAS-CHAVE: Conceição Riachos; poesia; literatura contemporânea portuguesa; proposta poética.

Do tanto que tem vindo a ser desenvolvido no âmbito dos estudos em torno de questões sobre identidade, provavelmente, uma única certeza nos atinge: a de que é sobretudo a partir da linguagem que os sujeitos passam a existir. Ser é estar em elocuições, enunciá-las e, assim, dispor, ainda que temporariamente, de máscaras que respondam às dinâmicas sociais em que nos inserimos. Neste sentido, interessa-nos aqui pensar nas traduções plurais que as representações particularmente poéticas têm vindo a acrescentar no âmbito do discurso das mulheres na sociedade portuguesa pós-salazarista.

* Investigadora pós-doutoral no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia de Portugal. Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo.

Ao discorrer sobre a sua proposta da emancipação paradigmática nas sociedades contemporâneas, Boaventura de Sousa Santos acentua a necessidade que temos de “reinventar um mapa emancipatório” em que se conjuguem a reinvenção, também, da “subjetividade coletiva e individual” (1995, p. 478). No caso da produção poética portuguesa que surge a partir das *Novas Cartas Portuguesas* e dos livros de Maria Teresa Horta, Ana Luísa Amaral e tantas outras escritoras mulheres mais ou menos visibilizadas pelos *media*, o caráter marginal do discurso feminino e da própria Poesia tem merecido destaque no rol de preocupações críticas em torno das discussões sobre poesia contemporânea portuguesa, visto que “as formas de opressão e dominação assentes na raça, na etnia, na religião e no sexo afirmaram-se pelo menos tão importantes quanto as assentes na classe”, aponta-nos Boaventura de Sousa Santos (1996, p. 39), o que significa rever, inclusive, as representações da constituição identitária na poesia nacional, para que se configure uma ação de transformação sócio-cultural efetiva. É neste sentido de reinvenção/re-inversão da ordem do centro e da margem e da lógica habitual que perfaz o discurso da *dês-razão* a que pertence a figura feminina na sociedade tradicional que o presente trabalho localiza a obra de Conceição Riachos como parte do eixo impulsionado pela nova poesia portuguesa, que não se restringe ao cânone e que está para além dos muros dos meios académicos, encontra-se nas “quebradas” e nos “submundos” de re-localização da voz silenciada: a mulher na esfera da enunciação e da elocução daquilo que é mais remoto a qualquer possibilidade enunciativa feminina em sociedades tradicionais e tradicionalistas: o desejo.

Relocar o lugar da mulher na nação, requerer o posicionamento tradicionalmente relegado às mulheres, dizer sem temor e, pela palavra, tornar-se, parecem compor o desejo que aqui se lê na obra de Conceição Riachos.

Assim, pode-se dizer que a escrita pelo desejo toma corpo na atitude poética de Conceição Riachos que inicia o seu percurso poético na década de 1960, trabalho que é impulsionado mais adiante pelo grupo Oficina de Poesia¹, o qual passa a integrar em 2000 e que também a impulsionou a desenvolver um trabalho social de notoriedade, nomeadamente, na comunidade infantil abatida pelo cancro. É assim que Riachos passa a escrever e motivar doentes a escrever, o que atestamos em obras como *O livro do Tó João*, em que a personálrica é a voz de uma criança a exprimir a sua latente existência, à beira da vida, constatando que

“No Hospital não há
gatos
mas há bonecos de
farrapos”

(RIACHOS, 1998, p. 21)

A transmissão do desejo da escrita é, pela autora, acompanhada também pelo conhecimento do contexto e da história da literatura portuguesa, na determinação de estabelecer um pertencimento literário, como fica patente no humor arrepiantemente perturbador em:

“Quero ser como
António Aleixo
um poeta bem
famoso que além
de ser inteligente
também é um pouco
famoso.”

(RIACHOS, 1998, p. 29)

¹ A *Oficina de Poesia* é um grupo liderado pela Professora Graça Capinha e por integrantes do Centro de Estudos Sociais e da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e que, nos últimos dez anos, tem se proposto a trazer voz ao silenciamento, na proposta de integrar novos talentos e a literatura considerada de “menor prestígio” ou “marginal” ao centro do diálogo academia-sociedade, indo para além dele.

Assim, enquanto que o trabalho com as letras infantis já atenta a consciência lírica ao desejo de outridade: “Quero ser como/António Aleixo”, que corresponde ao pertencimento nacional e linguístico da poeta, esta mesma consciência extravasará a feminilidade do olhar na lírica madura, nos livros que aparecerão posteriormente, desestabilizando, assim, mais uma vez os conceitos de margem e centro ou, de cânone literário, no que diz respeito à Poesia produzida em Portugal nas últimas décadas.

Desta maneira, *Peregrinação* (2000), que trata de um diálogo entre a musa e a sua produção, a linguagem talhada, no melhor estilo metalinguístico, como se nota nos poemas “Apelo”, que roga por “palavras com sentido”, a tornar lógica a des-razão da Poesia, e “Verbal”, que conclui todas as ações cotidianas naquela que é mais cara ao percurso poético de Conceição Riachos: “escrever/dizer/ser”. O volume também apresenta contradições metafísicas como no poema “Utópico” que é uma antítese da busca desenfreada da felicidade na vida. A musa é identificada com a figura da mulher, em sua plena identidade feminina, como no poema “Ousadia” (RIACHOS, 2000, p. 44) e

“Meditação”
[...]
assumo-me
como um ser
em construção

(RIACHOS, 2000, p. 46)

Se a consciência da fragmentação, do viver em deslocamento, em eterno devir é um topos recorrente na obra de Conceição Riachos, é a viagem ao interior de si mesma e do mergulho na percepção do que está a sua volta que faz da

palavra mais que recurso ao encontro de algum destino incerto,
o devenir que se prolonga vida adentro. O domínio do processo
consciente de sentir em linguagem faz da palavra a própria
salvação. O “Refúgio” ao “Itinerário” da lembrança
circunscreve-se na

“Password”

Primeiro
tirei a pontuação
depois
a preposição

Tudo o que pudesse
fazer ligação

Ficou
o substantivo
desmesurado
de significado
alargado

A palavra só

(RIACHOS, 2000, p.19)

eixo da metalinguagem, quase

“Sem Palavras”

O reencontro
aconteceu
a provar
que a vida
rodopia

sem parar
que o valor
de ontem é actual
que a comunhão
é um bem
claro e real

(RIACHOS, 2000, p. 70)

em que se traça

“O Itinerário”

primeiro
é o esquecimento
de tudo
que temos
dentro

depois
partir
ao encontro
do que em ti
podes unir

Escrito
o livro do abandono
senta-te
a chorar

tudo se desvanece
no ar

(RIACHOS, 2000, p. 39)

afora a “Linguagem”, título de poema que aparece em seu último livro, *A Silhueta Branda Das Veias* (Riachos, 2000, p. 14), obra que encerra o experimentalismo linguístico no campo visual, pela disposição das palavras na página, a revelar um diálogo, ainda que tardio, com a geração de 1970 do experimentalismo português de Ana Hatherly, E. M. Mello e Salete Tavares, e a apontar a fragmentação voco-verbo-visual como metonímica (e, portanto, também, metáfora) da fragmentação maior, metafísica que se nos impõe - a cada e todo o ser:

novo ano
 orgulho

ano novo
 perfil

novo ano
 vocação

ano novo
 acção

novo ano
 fôlego

borda-se a linguagem

(RIACHOS, 2005, p. 55)

Regressando à *Peregrinação*, podemos dizer que a série “Temporal” avança na viagem que não é vertigem do “eu” (*peregrinação, temporal, apontamentos, aguarelas*). A interseção do ser-mulher com a poesia dá-se no *verso clandestino* que

“é a estrada
necessária
à invenção
da entidade viva
que me habita.”

(RIACHOS, 2000, p. 17)

Já a poeta havia se aventurado em odisséia interior ao *eu*, no seu livro *Olhares* (1998). A natureza é componente fundamental da paisagem que se vai pintando ao longo desta viagem, como em livros anteriores e naquele que viria depois, em estrada plana, campo arado, *A Silhueta Branda Das Veias*. Se no nível dos recursos linguísticos, a metalinguagem mostra-se novamente como o elo entre o ser e a poesia, o lirismo se faz na retomada da memória, a lembrança e a recordação como eixos principais de sua estética, como em

“Arrábida”,
[...] quando o sol nascia
as madrugadas
eram furtivas
e rosadas
O céu misturava-se
com a água
e o azul
era gradação
de tons brilhantes
a espalhar alegria
pela manhã
[...]

(RIACHOS, 1998, p. 28)

ou, ainda, quando o “Eufemismo” (1998, p. 25) é o brando discorrer sobre o sentir e o palavrear, a esperança encontra o “Lar” (1998, p. 18), onde se vai “[...] guardar/ a nuvem do desencanto” para poder no “Ano Novo” (1998, p. 16) “saltar/ o tempo atrasado/ e ficar na paz de um presente claro” e poder dizer em “Eufemismo” que

[...]
A esperança
será
presença constante
despenalizada
sem tabus
e a palavra
será estrada
será luz.

(RIACHOS, 1998, p. 25)

mesmo que em *Instantes* (2002), porque há neles

“[...]
encontros e desencontros

Antes do tempo
antes de tudo
a porta
da mágica eternidade”

(RIACHOS, 2002, p. 7)

que o leitor encontra evocada no entrelaçamento da imagem fotográfica de Maria João Baginha que acompanha as páginas de *Instantes* e as imagens todas desvendadas ao longo dos seis “instantâneos” seguintes e outros “desvarios” que perpassam

lugares (como os Açores, a paisagem portuguesa, o inverno, a primavera, e desemboca no “*Onírico*”, poema que alcança a Poesia, novamente salvação:

Fechei os olhos
a imaginar
o que não fui

Capturei
a aurora matinal
soltei ao vento
a mágoa escondida

Descansei
na margem protectora
da poesia

(RIACHOS, 2002, p. 41)

que se segue ao “*Balanço*”, em que o eu-lírico redescobre a importância da sedução: palavras, novamente, a constituir imagens, com elas dialogar e desconstruir o espaço hegemônico do discurso, completá-lo pelas margens, sempre:

Ocupei os dias
a gerir
o quotidiano

Deixei que o tempo
esgotasse a vida

Esqueci
que o conteúdo do viver
é passar além
do que nos detém

Encontrar a luz
que seduz

(RIACHOS, 2002, p. 56)

e ficam vários outros “Modos de ver” para além dos dois que se apresentam nos poemas de mesmos nomes com as fotografias de Maria João Baginha e que os acompanham (p. 66-69). Permanece o trajeto todo estabelecido no diálogo ekphrástico: imagem cantada em palavra visual, canto, luz, ângulo e horizonte, para impor a “Cláusula”:

É preciso
resgatar a ternura
construir
um mundo novo
sem lugares comuns
nem perdas irreparáveis
sem vazios imensos
nem raivas
só a determinação
de abrir a alma
e dar a mão

ao discurso, que inscreve a mulher-poeta, esfinge obtusa, com a escrita como única verdade e única resposta dolorida ao sabor amargo da incomplitude, que continua a ser vibração em “A Silhueta Branda Das Veias”

Queria escrever
Queria escrever sem pudor
a incerteza e a fluidez sentimental
labiríntica da minha singularidade

dizer à lisura do papel a inquietante
estranheza entre o real
matriz entretecida
revelada e oculta na dureza angulosa
da perturbação

acumular fundo as pulsões

num traço arredondar
constelações em intertextualidade evasiva
explícita e concreta

ao cimo da página um soco
no estômago a antecipar
os caminhos
presentidos

(RIACHOS, 2005, p. 15)

Referências Bibliográficas

FREEDMAN, Estelle B. New Words and Images: *Women's Creativity as Feminist Practice*. In: **No Turning Back. The History of Feminism and the Future of Women**. p. 305-325. New York: Ballantine Books, 2003.

KLOBUCKA, Anna M. **O formato mulher. A Emergência da autoria feminina na poesia portuguesa**. Coimbra: Angelus Novus, 2009.

MACEDO, Ana Gabriel A; AMARAL, Ana Luísa. A palavra, a identidade e a cultura translativa. In: **Entre ser e estar. Raízes, percursos e discursos da identidade**. RAMALHO, Maria Irene; RIBEIRO, A. S. (Orgs.). Porto: Edições Afrontamento, 2002. p. 383-408.

RIACHOS, Conceição. **I Coletânea Scriptus – Balaio de Idéias**. Brasil: Editora Novitas, 2009. p. 35-38.

_____. **A silhueta branda das veias**. Coimbra: Pé de Página Editores, 2005.

_____. **Instantes**. Coimbra: Pé de Página Editores, 2002.

_____. **Peregrinação**. Coimbra: Pé de Página Editores, 2000.

_____. **Coletânea de Poesia**. Coimbra: Pé de Página Editores, 2001. p. 20-30

_____. **Ritos de passagem**. Coimbra: Pé de Página Editores, 1998.

_____. **Olhares**. Coimbra: Pé de Página Editores, 1998.

SANTOS, B. de S. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. In: **Língua mar: criações e confrontos em português**. GALANO, Ana Maria G. *et al* (Orgs.). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

SANTOS, B. de S. **Pela Mão de Alice: O Social e Político na Pós-Modernidade**. Porto: Edições Afrontamento, 1996.

SOUSA, C. M.; RIBEIRO, Eunice (Orgs.). **Antologia Da Poesia Experimental Portuguesa Anos 60-Anos 80**. Coimbra: Angelus Novus Editora, 2004.

ABSTRACT: While introducing the work of Conceição Riachos in the realm of reflections upon contemporary Portuguese literature, this article intends to comment the poet's entire poetic journey up to this moment, as well as its poetic proposal.

KEY WORDS: Conceição Riachos; poetry; contemporary Portuguese literature; poetic proposal.

Data de recebimento: 13/10/2010

Data de aprovação: 24/10/2010

Reflexão sobre Espaço e Romance

Reflection on Space and Romance

*Joelma Santana Siqueira**

*Elaine Cavalcante Gomes***

RESUMO: O presente artigo propõe uma reflexão sobre o espaço no romance atendo-se ao conceito de realismo formal como uma convenção literária relacionada às compreensões das realidades sociais.

PALAVRAS-CHAVE: espaço; espaço ficcional; romance; narrativa; realismo formal.

A palavra espaço abarca um amplo leque de referências. Se nos perguntam o que é o espaço, a primeira noção que pode nos ocorrer é a de meio físico que nos envolve, ou seja, a noção de espaço físico. Mas a palavra espaço não se aplica apenas ao espaço físico ou mesmo ao espaço geográfico. Podemos falar de espaço da ciência, espaço filosófico, por exemplo, ou nos reportarmos a espaço social, espaço sideral, espaço urbano etc. Por essa vastidão de sentidos, a palavra espaço requer sempre algo que o delimite a fim de podermos abordá-lo.

* Doutora em Literatura Brasileira pela FFLCH/USP. Professora do Dept. de Letras da UFV.

** Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela FAU/USP. Professora do Dept. de Arquitetura e Urbanismo da UFV.

No que tange ao estudo do espaço na literatura, encontramos-nos diante da mesma sensação de amplidão que a palavra espaço tem em relação ao mundo empírico, posto que a literatura coloca-nos situações do homem no mundo em variadas formas de configuração.

Os escritores, desde o surgimento do romance, buscaram na descrição do espaço físico um dos recursos para assegurar a verossimilhança, muitas vezes, entendendo “verossímil” por “conforme a realidade”, o que, como destacou Todorov (2003, p. 118), é o seu sentido mais ingênuo, já que “há tantos verossímeis quantos gêneros”. Nesse sentido, Todorov observa que a liberdade da narrativa é tolhida pelas exigências internas da obra e por seu pertencimento a um gênero, reconhecendo que há dois níveis essenciais de verossímil: “o verossímil como lei essencial discursiva, absoluta e inevitável; e o verossímil como máscara, como sistema de procedimentos retóricos, que tende a apresentar essas leis como submissões ao referente”.

Em *A ascensão do romance*, Ian Watt (1990, p. 27) considerou que, sem dúvida, a busca da verossimilhança levou Defoe, Richardson e Fielding, escritores ingleses do século XVIII, “a iniciar aquele poder de ‘colocar o homem inteiramente em seu cenário físico’”, e isso, para o crítico Allen Tate, constituía “a característica distintiva do gênero romanesco”. Tratava-se da discussão do realismo formal como premissa que os escritores ingleses aceitaram ao pé da letra, a saber:

A premissa, ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias.

(WATT, 1990, p. 31)

O próprio Ian Watt, porém, alertava sobre o fato de o realismo formal ser uma convenção. Sendo assim, como toda convenção, variável de acordo com as épocas, posto que, assim como se alteram as compreensões das realidades, alteram-se os modos de abordá-las.

O romance brasileiro surge durante o Romantismo, mais precisamente, como informa Candido (2000, p. 100), em fins de 1830, “com algumas novelas pouco apreciáveis e efetivamente pouco apreciadas de Pereira da Silva, toma corpo em 1843 com *O filho do pescador*, de Teixeira e Sousa, e *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, no ano seguinte”.

O Brasil era um país recém independente de Portugal e os escritores sentiam a necessidade de criar uma literatura também independente. Excessivamente presos à cor local, os escritores viram na descrição do espaço geográfico um dos aspectos que os ajudariam a construir a literatura nacional. A descrição da natureza brasileira, portanto, estava relacionado à ideologia nacionalista daquele momento.

Décadas depois, Machado de Assis, no artigo “Notícia da atual literatura brasileira”, de 1873, observando que o apego à cor local permanecia na literatura brasileira, identificando “certo instinto de nacionalidade” nas obras que buscavam “vestir-se com as cores do país”, discorda que o mesmo fosse suficiente para garantir a nacionalidade de uma literatura, pois propunha: “o que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”.

Na literatura brasileira é inegável o apego dos romancistas à descrição do espaço geográfico. A esse respeito, o crítico e historiador Antonio Candido, ao tratar do aparecimento da ficção entre nós, destacou que o romance brasileiro, desde o seu

surgimento, tinha fome de espaço. Mas, apesar de falarmos em “cor local” e apego à descrição do espaço geográfico, é preciso destacar que a figuração do espaço na obra de arte, como a figuração de outros aspectos do mundo empírico, sempre é uma criação, mesmo que os artistas buscam meios de iludir pela imitação, fazendo sua obra aproximar-se o mais próximo possível de algum referente. A capacidade de iludir sobre a realidade, no entanto, está relacionada à possibilidade de artista e público compartilharem gosto, conhecimentos, experiências, visão de mundo, que dá àquela obra um caráter realista em seu tempo.

Um dos aspectos do romance romântico brasileiro, além do apego à cor local, era o respeito à observação do mundo empírico no sentido de imitar a Natureza. Porém, observando que para o artista romântico “imitar a Natureza” não queria dizer simplesmente copiar o visto, mas ser capaz de criar formas como Deus criou a Natureza diversa, deparamo-nos com uma obra como *O Guarani* (1857), de José de Alencar, que, visando fundar o romance nacional, construiu, como percebeu Alfredo Bosi, o “quadro de um Brasil-Colônia criado à imagem e semelhança da comunidade feudal européia”.

O exemplo *d’O Guarani* é interessante para abordarmos o espaço como configuração no romance porque nele a Natureza não é neutra, o que vemos é uma criação da Natureza brasileira à imagem de um mundo medieval. Perceber esse aspecto é fundamental e foi o que fez Alfredo Bosi, detendo-se na análise do solar do personagem português dom Antônio de Mariz, personagem histórico, um dos fundadores da cidade do Rio de Janeiro, observando que, na obra, “a natureza brasileira é posta a serviço do nobre conquistador”:

O solar do fidalgo está solidamente ficando na paisagem que de todos os lados o protege: e, se a muralha não é feita por mão humana, é porque se utilizou a rocha cortada a pique. A

eminência da pedra e o abismo em redor oferecem à casa de dom Antônio segurança digna de um castelo medieval.

(BOSI, 1992, p. 187-8)

Em *O Guarani*, como em *Iracema*, não há oposição índio versus colonizador, nas palavras de Bosi, “o índio entra em íntima comunhão com o colonizador”, mas não são apenas os personagens que são subjugados ao europeu, mais que isso, é a própria Natureza é que dominada, pois

na interação dos caracteres, o princípio que tudo rege é o que faz a natureza subordinar-se à comunidade fidalga, de tal sorte que a nobreza original da primeira saia confirmada pelo valor inerente à última. A transgressão do pacto entre comunidade feudal e ambiente primitivo seria, a rigor, a única fonte de tensão capaz de gerar um dissídio no interior da obra.

(*Idem*, p. 188-9)

No ambiente do romance conjugam-se a imponência de um castelo medieval e a rusticidade da casa-grande, decorada, se assim podemos dizer, com certo luxo que Bosi identificou como “*kitsch* colonial-romântico”. A narrativa harmoniza o colonizador e o índio que, espontaneamente, sacrifica-se ao primeiro. Não ocorrendo dissídio entre o colonizador e o colonizado, nem entre colonizador e Natureza, pois esta é configurada de modo a colaborar com a harmonia idealizada pela pena do escritor romântico, Alencar fundou um mito heróico situando o bom selvagem em um cenário grande e pomposo.

As mudanças históricas e sociais transformam nossas noções do homem e do mundo. O romance é um gênero literário de difícil teorização por situar o homem no mundo dependendo da própria noção de homem e de mundo que é familiar ao escritor.

Erich Auerbach, ao analisar o romance realista do século XIX, ressaltou que na medida em que o realismo moderno sério

não pode representar o homem a não ser engastado numa realidade político-sócio-econômica de conjunto concreta e em constante evolução, Stendhal é o seu fundador. Porém, observando que há pouca influência do historicismo na ideologia com a qual Stendhal apreende o acontecer e procura reproduzir as suas engrenagens, no que tange aos fenômenos sociais, observou que

é sua intenção captar cada uma das nuances; construir com maior exatidão a estrutura individual de cada ambiente, não possui qualquer sistema racionalista preconcebido acerca dos fatores gerais que determinam a vida social, nem uma imagem modelar de como deveria ser a sociedade ideal; mas, em seus pormenores, sua representação dos acontecimentos dirige-se, em tudo de acordo com a psicologia clássica-moral, para uma *analyse du coeur humain*, e não para uma pesquisa ou para um pressentimento de forças históricas; encontram-se nele motivos racionalistas, empíricos, sensualistas, mas dificilmente, motivos romântico-históricos.

(AUERBACH, 2004, p. 414)

Esse realismo moderno de que escreve Auerbach encontramos na obra do escritor brasileiro Machado de Assis, que em 1873, no artigo referido acima, identificava no romance brasileiro ausência de “tendências políticas, e geralmente de todas as questões sociais”, observando que o romance

conserva-se aqui no puro domínio de imaginação, desinteressada dos problemas do dia e do século, alheia às crises sociais e filosóficas. Seus principais elementos são, como disse, a pintura dos costumes, e luta das paixões, os quadros da natureza, alguma vez o estudo dos sentimentos e dos caracteres; com esses elementos, que são fecundíssimos, possuímos já uma galeria numerosa e a muitos respeitos notável¹

O crítico Roberto Schwarz, observando que em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1888), Machado adotava o “arbítrio

¹ ASSIS, Machado de. **Machado de Assis**: crítica, notícia da atual literatura brasileira. São Paulo: Agir, 1959. p. 28 - 34. Acesso em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/assis/massis.pdf>>.

digressivo”, em desobediência aberta ao senso oitocentista da realidade e seu objetivismo, destacou que no romance de Machado

o espírito era incisivamente realista, compenetrado tanto da lógica implacável do social como da tarefa de lhe captar a feição brasileira. E era também pós-realista, interessado em deixar mal a verossimilhança da ordem burguesa, cujo avesso inconfessado abria à visitação, em sintonia com as posições modernas e desmascaradoras do fim-de-século.

(SCHWARZ, 2004, p.17)

No século XX, não foi difícil reconhecermos que mesmo nossa noção de espaço físico é mutável e dependente de nossa percepção. Como escreveu o sociólogo da arte Pierre Francastel (1990, p. 24), o espaço não é uma “realidade em si, da qual somente a representação é variável segundo as épocas. O espaço é a própria experiência do homem”. Daí, embora na narrativa oitocentista, em geral, predominasse a descrição do espaço físico cheio de detalhes que possibilitavam situarmo-nos em seu interior como observadores, ainda assim, estávamos diante do espaço configurado, estilizado e, nas melhores obras, com função que excedia à de pano de fundo dos personagens. Posteriormente, com a narrativa moderna, a noção de espaço físico como espaço dado a priori coexiste ou é totalmente substituída pela noção de um espaço perceptivo, vivido, experimentado, fenomenológico.

O conhecimento de que a noção de espaço é algo variável e de que a concepção de realismo formal do romance oitocentista é uma convenção, porém, nem sempre foram observados com facilidade quando surgiram os primeiros romances modernos. No Brasil, por exemplo, mesmo na década de 1940, é possível observarmos críticos expressarem que os romances da escritora Clarice Lispector eram romances carentes de espaço. O próprio Antonio Candido (1985, p. 128), crítico perspicaz, reconhecendo a importância da narrativa de Clarice Lispector, depois de citar os romances *Perto do coração*

selvagem (1944) e *O Lustre* (1946), acrescentou: “romances fora do espaço, em curiosas encruzilhadas do tempo psicológico”.

Na narrativa clariciana, de fato, não encontramos descrições detalhadas dos espaços físicos, nem narradores que descrevem com objetividade os conteúdos. Há referências a alguns espaços; há o espaço como experiência vivida pelos personagens; e o espaço da folha, como espaço compartilhado por narrador e leitor, um “espaço em obra”, que Alberto Tassinari definiu como espaço no qual algo pronto pode ser visto como ainda se fazendo.

Na obra *Laços de família* (1960)², de Clarice Lispector, há muitas referências a espaços físicos: casa, quarto, Ruas do Rio de Janeiro, Jardim Botânico etc. Nádia Gotlib (1985), estudiosa da narrativa clariciana, observou que há nos contos da obra combinação dos recursos da tradição com os dos novos tempos de modos tais que, às vezes, o modelo tradicional se sobrepõe a procedimentos modernos que merecem análises mais detidas. Como exemplo, destacamos o conto “O jantar”. A narrativa se passa em um restaurante, mas não há descrição desse espaço. O pouco que ficamos sabendo do espaço onde os acontecimentos ocorrem estão postos em frases como “Ele entrou tarde no restaurante”/ “O garçom dispunha os pratos sobre a toalha”. No momento em que o narrador descansa os olhos do seu objeto de observação, um homem desconhecido, lemos: “Nada mais acontecia. O restaurante parecia irradiar-se com dupla força sob o tilintar dos vidros e talheres; na dura coroa brilhante da sala os murmúrios cresciam e se apaziguavam em vaga doce” (LF, p. 90). O que esta passagem do conto “O jantar” nos dá não é a descrição de um espaço físico simplesmente, é mais uma notação sensorial do espaço, comparável ao que Pierre Francastel (1990, p. 228) escreveu sobre o espaço na pintura moderna, ao observar que o sistema de coordenadas na pintura não repousa na quadriculação da

² *Laços de Família* será citado no texto como “LF”.

tela de fundo e “sim em ligações emotivas e associações interiores”. As sensações registradas “não pertencem, em sua totalidade, à visão global do universo dotado *a priori* de coordenadas regulares. A coerência só existe no plano da visão interior, em vez de se realizar no plano da matéria plástica”. A passagem do conto, ao invés de chamar nossa atenção para o espaço físico, desperta-nos para a percepção que o personagem tem do espaço. O narrador-personagem parece sentir-se em um espaço vivo.

Pensamos em muitas reflexões envolvendo espaço e romance, como as que dizem respeito aos estudos sociais sobre os espaços urbanos; aos estudos da percepção ambiental; e aos estudos do espaço nas artes plásticas. A urbanização e o surgimento das metrópoles implicaram em novas formas para a narrativa. Steven Johnson (2009, p. 869), observando que a complexidade do espaço metropolitano não é apenas uma questão de sobrecarga sensorial, pois “há também a concepção da complexidade como sistema que se auto-organiza”, destacou que a cidade

é complexa porque predomina sobre o indivíduo, mas também porque tem personalidade própria, que se organiza a partir de milhões de decisões individuais, uma ordem global que nasce das interações locais. É esta complexidade ‘sistemática’ que Engels viu nas ruelas de Manchester: não a sobrecarga nem a anarquia, mas uma estranha espécie de ordem, um esquema que promovia os valores políticos das elites de Manchester, sem ter sido planejado por ela.

(JOHNSON, 2009, p. 869)

Ressaltando que na cidade de auto-organização é preciso que as ações sejam governadas pelo acaso, em relação à representação da cidade no romance, Johnson considerou que Flaubert lançou-se ao problema do ‘acaso’ e que “o primeiro motor de *A educação sentimental* é a casualidade dos encontros na cidade” (p. 881).

Queremos com os exemplos aqui destacados demonstrar que, por um lado, há muitas formas de abordamos o espaço físico em uma obra literária, e que, por outro, a análise do espaço não está dissociada da análise dos demais elementos constitutivos da narrativa, como personagem, tempo etc.

Para encerrarmos esse texto que se quer apenas uma breve reflexão, vale destacar, ainda, que, seja o espaço físico construído com pretensões à objetividade, visando a ilusão de realidade, seja o espaço sensorial, mais relacionado à sensação e menos a um referente externo, o leitor do romance, como personagem na leitura, se põe dentro do espaço ficcional, adere ao olhar do narrador e pode fruir esse espaço que terá poder de mexer com sua percepção e seus sentimentos. Pensamos que isso se dá com todo leitor em um dado momento de detida concentração no mundo configurado da obra, momento da fruição “do que vemos”. Outro momento, quando a leitura também nos convida à reflexão, nosso olhar de estende um pouco mais além e mais uma fruição se torna possível: a de percebermos o “como” do trabalho criativo do artista, o “como” do mundo configurado.

Há muitas outras coisas para pensarmos sobre espaço e romance, mas, se quisermos exercer as duas formas de fruição, que se complementam na leitura, estaremos sempre exercendo um movimento dialético: interior e exterior; eu e o outro; o mundo da obra e o meu mundo.

Referências Bibliográficas

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BOSI, A. “Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar”. In: **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**. v. 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- FRANCASTEL, P. **Pintura e sociedade**. Trad. Elcio Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- GOTLIB, Nádía Battella. **Clarice Lispector: uma vida que se conta**. São Paulo: Ática, 1995.
- LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. São Paulo: Francisco Alves, 1960.
- JOHNSON, S. Complexidade urbana e enredo romanesco. In: MORETTI, F. (Org.) **A cultura do romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- SCHWARZ, R. A vira volta machadiana. *Novos estudos Cebrap*. São Paulo. n. 69. 2004. p.15-34.
- TASSINARI, A. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- TODOROV, T. **Poética da prosa**. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- WATT, I. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

RÉSUMÉ: Cet article propose une réflexion sur l'espace dans le roman selon la notion de réalisme formel comme une convention littéraire ayant trait à la compréhension des réalités sociales.

MOTS-CLÉS: espace; espace fictionnel; narrative; roman; réalisme formel.

Data de recebimento: 20/10/2010

Data de aprovação: 24/10/2010

Algumas Palavras acerca do Projeto Estético de Guimarães Rosa

A Few Words about Guimarães Rosa's Aesthetic Project

*Leticia Batista da Silva**

*Homero José Vizeu Araújo***

RESUMO: Este trabalho, nascido de uma disciplina cursada durante o mestrado, procura analisar brevemente o projeto estético de João Guimarães Rosa, partindo da palestra proferida em evento por Eduardo Coutinho, e do ensaio “Linguagem e revelação”, do mesmo crítico. Deseja-se com isso trazer à discussão esta outra face do trabalho de Rosa, pouco explorada pela crítica, apesar ser de grande interesse e promover uma chave de leitura diferente para seus textos.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa; projeto estético; Eduardo Coutinho; linguagem e revelação; *Grande Sertão Veredas*.

A lenda conta que João Guimarães Rosa manifestara a seus familiares o desejo – que foi cumprido – de ser enterrado munido de seus óculos, pois mantinha uma ligação muitíssimo forte com a visão. A obra de Rosa, efetivamente, busca um leitor com olhar aguçado, desperto, e que não se deixe

* Mestranda em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

** Professor Doutor do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

apenas levar pela envolvente narrativa. É o que observa Eduardo Coutinho no seminário Machado de Assis e Guimarães Rosa. Neste evento o crítico também teceu comentários acerca do projeto estético idealizado por Guimarães Rosa, argumentando que o mesmo não fora compreendido pela crítica, ocupada com a discussão de outras questões inerentes a sua grandiosa obra.

Atentando-se para as explicações de Coutinho (2009), percebe-se que, muito mais do que uma questão estilística, tanto o léxico quanto a sintaxe, além das próprias escolhas narrativas de Rosa são, em seu cerne, uma provocação ao leitor. Kathrin Rosenfield chama a atenção para o fato de que “[...] Grande Sertão: Veredas força sintaxe e léxico a fim de tirar dos efeitos oximoréticos, dos neologismos, paradoxos e paralogias perspectivas significativas que recortam obliquamente os conceitos e as noções convencionais” (Desveredando, 2006, p. 241). Quer-se dizer com isso que Guimarães Rosa procurara subverter a linguagem não apenas para dar vida ao estilo que o consagrou, mas, sim, para mexer com o brio e, especialmente, com a atenção do leitor, habituado a leituras fluentes e, por consequência, sem muita atenção.

Este ensaio procurará apontar algumas breves características do projeto estético de Guimarães Rosa, tal como enunciado por Coutinho (2006 e 2009), apurando exemplos que sejam relevantes para estes fins em alguns de seus textos, explorando, em especial, Grande Sertão: Veredas, a grande realização de seu projeto.

A Tese

A questão se fundamenta no desejo de Guimarães Rosa de desautomatizar a leitura para, em decorrência, desautomatizar

também o pensamento: “não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito, a todo momento”, escreve Rosa a Harriet de Onis (*apud* MARTINS, 2001).

Segundo ainda os comentários de Coutinho (2009), a tônica da proposta de Rosa é a reflexão: para ele, o importante seria que o leitor refletisse a respeito, e não apenas consumisse sua obra. Contrário à leitura passiva, o escritor desejaria induzir o leitor a pensar quando em contato com seus textos. O crítico comenta ainda que, para Guimarães Rosa, a linguagem corrente seria automatizada, não levando ao raciocínio. Segundo seus critérios seria necessário revitalizar o idioma, renovar a língua, substituir o lugar-comum pelo inusitado.

Estes comentários justificam, então, o espaço todo especial dedicado à linguagem na obra de Guimarães Rosa. Não apenas do ponto de vista de suas aclamadas inovações linguísticas, mas como modo de compreender e conceber o objeto artístico. Dizendo de maneira mais clara, o autor de *Grande Sertão: Veredas*¹ se utiliza de certos procedimentos estilísticos de modo a despertar a atenção do leitor, obrigando-o a uma leitura de tropeções, surpresas e, portanto, mais atenta.

“O processo de revitalização da linguagem empreendido por Guimarães Rosa [...] baseia-se fundamentalmente na utilização do recurso do estranhamento [...], com a conseqüente eliminação de toda conotação desgastada pelo uso, e na exploração das potencialidades da linguagem, da face oculta do signo” (COUTINHO, 2006, p. 163). Um desses procedimentos, conforme Coutinho (2006 e 2009), é a desautomatização de palavras e de expressões que haviam se tornado vagas. Um exemplo é o uso de

¹ A obra de Guimarães Rosa, *Grande Sertão Veredas*, será citada no texto como “GVS”.

vocábulo como “malmente” (GVS, p. 402): a utilização do sufixo “-mente” aparece aqui como reforço ao sentido do advérbio de modo, visto que é tal partícula que identifica a maior parte das palavras pertencentes a essa classe gramatical. Assim, acrescenta o sufixo citado ao vocábulo “mal” de modo a enfatizar a família a qual tal palavra pertence e a razão pela qual é desta forma utilizada. Do mesmo modo, o “processo de transformar-se em demônio”, por assim dizer, recebe o nome de endemoninhamento (GSV, p. 9): um ato até então praticamente inominável, recebe uma denominação através da adição de prefixo “en-“ e sufixos “-nha” e “-mento”, por conta, certamente, de sua alta relevância no contexto de Grande Sertão: Veredas.

O conto “Famigerado”, de Primeiras Estórias, é mais um excelente exemplo da proposta de desconstrução de um significado cristalizado e automatizado (internalizado): o desfecho da história mostra a conotação pejorativa do vocábulo título do texto sendo deixado de lado para que a positiva seja, de algum modo, explorada. Basta atentar-se para o fato de que é visível que, na situação em que se encontrava, o doutor realmente quisesse ser “famigerado – bem famigerado, o mais que pudesse” (p. 13), e não apenas estivesse tentando safar-se de uma reação destemperada do jagunço que o interpelava, na busca de uma resposta que contentasse seu interlocutor. O doutor não está mentindo nem enganando àquele que bate a sua porta, mas está, sim, mostrando ao leitor que naquela realidade a palavra “famigerado” possui toda uma significação que pode, sem sombra de dúvida, tornar-se positiva, por conta de todo um contexto de violência. Quer-se dizer com isso que, naquela realidade, o melhor título deve ser mesmo o de “famigerado”: ilustre, como bem disse o doutor, por ser respeitado, temido por conta de suas enquanto jagunço.

Outro processo utilizado por Guimarães Rosa reside na ruptura na linearidade tradicional. Isso significa que uma

expressão como “menos dia mais dia” (GSV, p. 417), por exemplo, certamente causará espanto no leitor, habituado à forma inversa. Ou seja, Rosa inverte a ordem comumente conhecida da expressão corrente, quebrando toda e qualquer expectativa que se possa vir a ter. Mais do que isso: obriga o leitor a refletir acerca do real significado da expressão, perdido por conta de sua utilização automática. Do mesmo modo, algo como “Será não? Será?” (GSV, p. 10) mostra que, neste caso, a partícula de negação empregada é inútil para diferenciar as duas expressões. Em outras palavras, a utilização de “será não” ou de “será” torna-se indiferente quando empregadas em um contexto como o apresentado: “E, mesmo, quem de si de ser jagunço se entrete, já é por competência entrante do demônio. Será não? Será?”. De acordo com as ideias de Rosa, o leitor comum jamais atentaria para estes fenômenos linguísticos, e nunca pararia para refletir a respeito deste tipo de ocorrência.

A Lógica Aditiva

Há, evidentemente, inúmeros outros exemplos destes tipos de processos em toda a obra de Guimarães Rosa. Porém, acredita-se que os apresentados já são capazes de demonstrar a razão pela qual a leitura de seus textos – em especial Grande Sertão: Veredas – pode se tornar um tanto sôfrega ao leitor desavisado: em um único vocábulo encontram-se vários significados intrínsecos. Tal característica lembra, até mesmo, a noção de ideograma, tão aclamada pelos poetas concretos, declaradamente herdeiros de Rosa². Vide a proposta de interpretação para o nome Diadorim de Coutinho (2009).

² “Os três primeiros escritores brasileiros que foram incorporados ao *paideuma* [“o elenco de autores cujas idéias servem para renovar a tradição”][...]: **João Guimarães Rosa**, João Cabral de Melo Neto e Oswald de Andrade” (AGUILAR, 2005, p. 67, grifo meu).

Segundo o crítico, Diadorim seria uma síntese de opostos: seus olhos são tanto de amor quanto de guerra, por exemplo, como nos informa Riobaldo tantas vezes ao longo da obra. De uma maneira esquemática, teríamos a seguinte proposição:

positivo	negativo
Di Ador im	Dia dor im
Deus (do latim) adorar sufixo	Diabo sofrimento sufixo
masculino	masculino

Como é possível notar, o mesmo nome que invoca a Deus, pode trazer em seu cerne, também, a imagem do “Não-sei-que-diga”. Com isso, percebe-se a natureza inexplicável de Diadorim perante os olhos de Riobaldo: a imagem da “neblina”, que será comentada adiante, seria a melhor síntese para tal personificação. Além disso, fica clara a face ideogrâmica de inúmeras palavras empregadas por Rosa. Mais do que isso: neste caso, não há a mera junção de diversos significados em um só vocábulo. Poderia-se afirmar, então, que Guimarães Rosa, de certo modo, transcende a noção corrente de ideograma ao unir em uma só palavra dois significados opostos, criando um vocábulo paradoxal; e que é, ao mesmo tempo, algo extremamente enriquecedor, seja para a composição da personagem, seja para o contexto da obra como um todo, já que Diadorim é, em boa medida, o motor que dá vida a toda a narrativa de Riobaldo. Em *Grande Sertão: Veredas* “tudo é e não é” (GSV, p. 11), e esta lógica aditiva permeia vários outros aspectos da obra.

Tome-se como exemplo Nhorinhá. A primeira descrição dedicada a ela já mostra a fusão de significados que ela carrega: “Se chamava Nhorinhá. Recebeu meu carinho no cetim do pelo – alegria que foi, feito **casamento esponsal**” (GSV, p. 33, grifo meu). Um comentário desta ordem deixa perplexo o leitor,

informado de que a moça é, na realidade, uma prostituta, por conta da associação com o ato matrimonial. Veja-se, então, a citação encontrada à página 190: “Nhorinhá prostituta, pimenta branca, boca cheirosa, o bafo de **menino-pequeno**” (grifo meu). A moça, reconhecidamente uma meretriz, é aqui identificada com elementos de pureza, de natureza infantil.

Com este tipo de caracterização, Guimarães Rosa consegue criar personagens tão humanos quanto inacreditáveis, por mais paradoxal que pareça a afirmação. O efeito obtido é o de uma grande sensibilização no leitor, no sentido de que a identificação com os personagens é, ao mesmo tempo, inevitável e inconcebível: é difícil de acreditar que haja alguém assim, mas, por outro lado, é absolutamente plausível. Nhorinhá “é e não é”, como todos os demais personagens de Grande Sertão. E esta fusão de sentidos opostos, tão incongruente e, talvez por isso mesmo, tão humana ao mesmo tempo, parece ser o estopim para a confusão instalada na mente do protagonista. A grande questão de Riobaldo, longe de ser meramente certificar-se de que o diabo não existe, como será comentado adiante, reside na procura pelo entendimento: entender seu relacionamento com Diadorim, o funcionamento do mundo, a natureza do ser humano, enfim, o sentido da “Travessia”.

Grande Sertão: O Grande Teste do Leitor (ou a Realização Máxima da Teoria)

De acordo com Coutinho (2009), Grande Sertão: Veredas seria a grande realização do projeto estético de Guimarães Rosa. O retardamento da revelação ao senhor de que Diadorim, na realidade, era uma moça, não é apenas para manter o suspense, o interesse do interlocutor/leitor, mas sim para testar sua percepção.

“Às vezes eu lavava a roupa, nossa; mas quase mais quem fazia isso era Diadorim. Porque eu achava tal serviço o pior de todos, e também Diadorim **praticava com mais jeito, mão melhor**” (GSV, p. 35, grifo meu). Passagens como essa são comuns em Grande Sertão: Veredas. O narrador emprega um jogo em que diz sem estar, aparentemente, dizendo nada de mais. As descrições acerca do comportamento de Diadorim também são bastante interessantes: desaparecia e regressava ao cabo de alguns dias (muito provavelmente, por conta de seu ciclo menstrual), sem maiores explicações, e recusava-se a tomar banho junto aos demais jagunços. Junte-se a isso, ainda, cenas como a da notícia da morte de Joca Ramiro, em que Diadorim repele Riobaldo violentamente, antes que este pudesse lhe despir, no intuito de ajudá-lo a respirar melhor.

Há também as descrições físicas de Reinaldo: a ausência de barba (p. 523), a fina cintura (p. 572), e as “pestanas compridas” (p. 403) são apenas algumas das tantas características tipicamente femininas que o próprio narrador lhe atribui. É verdade que há vários homens que não deixam a barba crescer, ou mesmo que a tem bastante rala; cujas cinturas são realmente delgadas; e que possuem cílios longos. Porém, na teoria de Rosa, o leitor verdadeiramente atento seria capaz de mapear e cruzar estas “pistas” e perceber o que estava acontecendo, ao invés de mergulhar cegamente na sedutora narrativa de Riobaldo – e, com isso, experienciar a sua visão bastante comprometida da história.

O leitmotiv do (não-)pressentimento de Riobaldo ajuda o leitor a compreender a natureza indescritível da situação na qual se encontra o narrador:

Como foi que não tive um pressentimento? O senhor mesmo, o senhor pode imaginar de ver um corpo claro e virgem de moça, morto à mão, esfaqueado, tinto todo de seu sangue, e os lábios da boca descorados no branquiço, os olhos dum terminado estilo, meio abertos meio fechados? E essa moça de quem o

senhor gostou, que era um destino e uma surda esperança em sua vida?! Ah, Diadorim... E tantos anos já se passaram.

(GSV, p. 191)

A necessidade de uma narração desta proporção não reside apenas no fato de que o jagunço Riobaldo precisa garantir a si mesmo que “o diabo não há” e o que “existe é homem humano” (GSV, p. 608). Na verdade, a culpa por não ter enxergado a verdadeira identidade de Diadorim o perturba sobremodo. É imprescindível, então, fazer com que seu interlocutor conheça o tamanho do dilema em que ele se encontrou. Mais do que isso: precisa de sua aprovação, ou melhor, precisa que ele não o condene.

Riobaldo, então, descreve verossimilmente as características do amigo, exatamente do mesmo modo em que tais percepções o alcançaram. A partir deste raciocínio, surgem passagens como a seguinte: “[...] no firme do nuto, nas curvas da boca, em o rir dos olhos, na **fina cintura**; e em peito a torta cruz das cartucheiras” (GSV, p. 572, grifo meu). Certamente, não é a toa que a descrição da cintura de Diadorim encontra-se sucedida por um item tipicamente de guerra: é exatamente assim que Riobaldo o enxergava. E é essa cegueira perante o, aparentemente, óbvio, que o causa tamanha amargura. Tanto é assim que Riobaldo chega a se arrepender verbalmente: “Mas – se eu tivesse permanecido no São Josezinho, e deixado por feliz a chefia em que eu era o Urutú-Branco, quantas coisas terríveis o vento-das-núvens havia de desmanchar, para não sucederem?” (GSV, p. 522).

Em seu favor, o narrador alega que estava tão envolvido com a situação, por ela tão anestesiado, poder-se-ia dizer cego, que a ele seria impossível chegar a tal nível de discernimento. Aparece, então, uma das mais famosas descrições de Diadorim: “[...] mas Diadorim é minha neblina...” (GSV, p. 24). Riobaldo

quer com isso dizer que não encontrara meios de enxergar não somente a identidade feminina de do amigo, mas, muito mais do que isso, lhe escapa a essência se Diadorim: Riobaldo não sabe como apreender todo aquele mistério, toda aquela delicadeza a serviço da guerra. O narrador não é capaz de compreender de modo claro a natureza de seus sentimentos por Reinaldo, e a razão para que tais sentimentos aflorem.

O que se sabe é que, certamente, Riobaldo nutria certa inveja do amigo por conta do respeito de que dispunha perante os demais companheiros, especialmente o chefe Medeiro Vaz:

[...] e, agora aquela hora, eu não apurava vergonha de se me entender um ciúme amargoso. Sendo sabendo que Medeiro Vaz depunha em Diadorim uma confiança muito maior do que em nós outros todos, de formas que com ele externava os assuntos. Essa diferença de regra agora me turvava?

(GSV, p. 36)

Há ainda um declarado ciúme por conta de sua impressionante valentia: “Como era que era: o único homem que a coragem dele nunca piscava; e que, por isso, foi o único cuja toda coragem às vezes eu invejei. Aquilo era de chumbo e ferro“ (GSV, p. 428). Como comenta Rosenfield (Desveredando, 2006, p. 280), Riobaldo encontra-se, perante Diadorim, “abandonado ao fascínio de uma valentia infinitamente bela”.

Atente-se agora para o fato de que tal sujeito respeitado, corajoso, “famigerado”, era, na verdade, uma moça. E não deve ser difícil imaginar o remorso de Riobaldo por, praticamente, levar à morte a donzela que o amava por conta de sua cegueira. E tudo se torna ainda mais trágico quando o narrador percebe que ela o tentou alertar: “Não sabia que nós estávamos desencontrados, por meu castigo. Hoje, eu sei; isto é: padeci. O que era uma estúrdia queixa, e que fosse sobrôssu eu pensei. Assim ele acudia por me avisar de tudo, e eu, em quentes me

regendo, não dei tino” (*GSV*, p. 504). Além disso, há o orgulho masculino ferido: a humilhação de sentir inveja da coragem de uma mulher faz com que toda a fama e poder se tornem um fardo.

Considerações Finais

Um último comentário acerca da revelação proporcionada pelo conhecimento da linguagem na obra de Rosa. O momento de maior tensão de *Grande Sertão: Veredas* ocorre por conta da utilização de uma palavra de gênero diverso daquele que o narrador esperaria: o lamento da mulher de Hermógenes, “a Deus dada. Pobrezinha...” (*GSV*, p. 599) é a chave para toda a dissolução do mistério que cercara Diadorim, pois é a partir da suave desinência de feminino que Riobaldo descobre o grande segredo do amigo: “Eu conheci!” (p. 599). É notável que nem uma outra palavra fez-se necessária em uma cena de tamanha carga emocional. Fica evidente, então, que no caso de Riobaldo a língua teve maior poder do que qualquer outro artifício ou indício que pudesse vir de Diadorim, fosse ele voluntário ou involuntário. Com isso, Riobaldo passa a saber que “Ela era. [...] Moça perfeita” (p. 599) da forma mais inusitada. E, mais do que isso, passa a, então, enxergar tudo o que antes não era capaz – “o que não entendo hoje, naquele tempo eu não sabia” (*GSV*, p. 489) –, como o amor que o amigo nutria por ele, sentimento difícil de nomear naquele contexto. Segundo o comentário de Rosenfield (*Desveredando*, 2006, p. 361), “No final do romance, Riobaldo articulará magnificamente a essência da ficção, a ‘epifania’ do aparecer-da-verdade no desaparecer do nome, do significante dizível”.

Não há surpresa no fato de Guimarães Rosa ter atentado para a “cegueira” comum aos leitores, dada sua visão lúcida e engajada. É notável, porém, que tal projeto artístico tenha

passado despercebido pela crítica em geral. É muito provável que a justificativa para as inovações linguísticas propostas por Rosa tenha sido ofuscada pela magnífica realização das mesmas. Kathrin Rosenfield (Novas Veredas, 2006, p. 3) – assim como Eduardo Coutinho (2006, p. 163) – visualiza uma “chave de leitura” para toda esta proposta: “eu acredito que Rosa teve a esperança de renovar a língua e, com isso, de renovar também o mundo”. Tal observação, além de iluminar a questão, aguça o caráter grandioso do trabalho de Rosa, que ultrapassa os limites do papel e transcende, até mesmo, o conceito de obra aberta: o texto de Guimarães Rosa somente se abre para o leitor se este não se deixar seduzir por seu canto de sereia.

Referências Bibliográficas

AGUILAR, G. **Poesia concreta brasileira**: As vanguardas na Encruzilhada modernista. São Paulo: Edusp, 2005

COUTINHO, E. F. **Linguagem e revelação**: uma poética da busca. In: **O eixo e a roda**: revista de literatura brasileira. Belo Horizonte: UFMG, v. 12, 2006. p. 161-173. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em: 11 fev. 2010.

_____. **Machado de Assis e Guimarães Rosa**: olhares para além de seu tempo. Palestra proferida no 3º Encontro Nacional da Academia Brasileira de Letras, durante a 19ª Jornada nacional de literatura, em Passo Fundo/RS, em 30.10.2009.

MARTINS, Nilce Sant’Anna. **O léxico de João Guimarães Rosa**. São Paulo: Edusp, 2001.

ROSA, J. G. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr Lerrer. **Desveredando Rosa**: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006. 393 p.

_____. Novas veredas no sertão de Rosa. In: **Vila Cultural**, São Paulo. n. 25 (jul. 2006), p. 11-53.

ABSTRACT: This paper, written as a final essay to a discipline, intends to briefly analyze Guimarães Rosa aesthetic project. The starting point to this text is a speech given by Eduardo Coutinho, as well as the essay “Linguagem e revelação”, written by the same critic. The main objective is to bring to discussion the characteristic of Rosa’s work, which is not well explored by his critics, although it is very interesting and promotes a different reading line to his texts.

KEY WORDS: Guimarães Rosa; aesthetic project; Eduardo Coutinho; *Grande Sertão Veredas*.

Data de recebimento: 01/10/2010

Data de aprovação: 24/10/2010

Ironia Dramática e Estruturas Místicas do Imaginário em *El Maleficio de la Mariposa*, de García Lorca

Dramatic Irony and the Imaginary Mystical Structures in *El Maleficio de la Mariposa*, by García Lorca

Sueli Maria de Oliveira Regino*

RESUMO: Este trabalho investiga, por meio da mitocrítica de Gilbert Durand, a forma pela qual a ironia se faz presente em *El maleficio de la mariposa*, um texto dramático de Federico García Lorca. Pretende-se ainda relacionar esse aspecto do texto às estruturas do imaginário noturno místico, especialmente no que diz respeito ao domínio das inversões e das antífrases, que caracterizam as imagens do imaginário noturno.

PALAVRAS-CHAVE: imaginário; mitocrítica; estruturas místicas; Lorca; ironia dramática.

Em março de 1920, foi levada à cena *El maleficio de la mariposa*, de Federico García Lorca, comédia em dois atos, escritos em versos, precedidos por um longo prólogo em forma de prosa poética. No prólogo, a exemplo do que

* Doutora em Letras e Linguística, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (UFG).

acontece em outras obras lorquianas, uma personagem indeterminada se apresenta como autor do texto e faz alguns comentários sobre o que será representado. Dessa forma, o fruidor descobre tratar-se da história de Curianito, um jovem curiano — espécie de barata do campo que vive entre folhas e madeira apodrecida — que se apaixona por uma borboleta de asa quebrada. Mesmo depois de advertido sobre o perigo de seus sentimentos o conduzirem à morte, ele seguirá com sua paixão.

Essa peça é citada por Francisco García Lorca (1981, p. 263) como um texto no qual os desejos de renovação, a inexperiência, a ambição e a adolescência de seu irmão, misturam-se com “toques de ironia e amarga comicidade”. No dia seguinte à estreia da obra em Madri, contudo, nenhum dos críticos fez qualquer referência à ironia ou à comicidade amarga do texto. Nessas resenhas, os itens que garantiram a unanimidade dos comentários foram a inadequação da escolha de insetos repugnantes como personagens e os belos versos do autor.

O objetivo deste trabalho é investigar, por meio da mitocrítica de Gilbert Durand, a forma pela qual a ironia se faz presente em *El maleficio de la mariposa*, um texto dramático que tem seus diálogos assinalados por intenso lirismo. Imagens sugeridas pelos símbolos de inversão, que evidenciam as estruturas do regime noturno sintético, aparecem revelando a ironia lorquiana, que também se evidencia no diálogo intertextual que se estabelece entre esse texto e *Cristo*, peça escrita por Lorca nesse mesmo período e deixada inconclusa.

A classificação para as imagens simbólicas, proposta por Gilbert Durand (1989), apoia-se no princípio de bipartição entre dois regimes simbólicos: o diurno e o noturno. O regime diurno apresenta-se como uma configuração de símbolos regida pela antítese, pela antinomia formada a partir de um dualismo, gerando antagonismos entre imagens, às quais o imaginário

coletivo atribui valores contrários, positivos ou negativos. As imagens do regime noturno, por sua vez, organizam-se em trono de duas grandes vertentes. A primeira, chamada “mística”, reúne símbolos da inversão e da intimidade. A segunda, denominada “sintética” ou “dramática”, organiza-se em torno de dois grandes grupos de símbolos, ativados pelos esquemas cíclicos e rítmicos.

O adjetivo místico é usado por Durand com o significado de “desejo de união”, aliado a “um certo gosto da intimidade secreta” (1989, p. 185). O regime noturno místico da representação, domínio do eufemismo e da antífrase, reúne os símbolos da inversão e da intimidade. As imagens suscitadas por esses símbolos colocam em evidência quatro estruturas. A primeira delas se caracteriza pela tendência ao redobramento dos símbolos e à fidelidade na perseveração. A segunda, consequência da anterior, distingue-se pela viscosidade, pela adesividade do estilo de representação e a recusa em dividir ou separar. A terceira estrutura se revela no aprofundamento em busca do mais íntimo dos seres ou das coisas, pelo realismo sensorial das representações, pela vivacidade das imagens e a exuberância das cores. A quarta estrutura manifesta a grande inversão dos valores e das imagens, assim como a tendência à miniaturização, à minúcia e uma atitude exageradamente detalhista.

Em *El maleficio de la mariposa*, a miniaturização, ou “Gulliverização” é visível no cenário, que reproduz uma pequena aldeia de curianos. Essa estrutura do noturno místico sugere a derrubada de valores como a virilidade e o gigantismo, permitindo uma “reviravolta completa dos valores: o que é inferior toma o lugar do superior” (DURAND, 1989, p. 190). Dessa forma, se estabelece um espaço micro cósmico, domínio de elementos mínimos, como as flores, as folhas de grama e os insetos, no qual se desenvolverá o drama de Curianito, o inseto-poeta que passa seu tempo escrevendo, sonhadamente, sobre uma folha de cortiça.

O apresentador do Prólogo insinua que talvez o inseto tenha lido algum “livro de versos”, abandonado sobre o musgo por um poeta, envenenando-se com as fantasias dos amores impossíveis. E após revelar que a história lhe havia sido contada por um velho silfo do bosque, fugido de um livro de Shakespeare — poeta e dramaturgo cuja obra é assinalada pela ironia dramática —, repete ao público as perguntas que, segundo ele, lhe haviam sido feitas pelo silfo:

¿Por qué os causan repugnancia algunos insectos limpios y brillantes que se mueven graciosamente entre las hierbas? ¿Y por qué a vosotros los hombres, llenos de pecados y de vicios incurables, os inspiran asco los buenos gusanos que se pasean tranquilamente por la pradera tomando el sol en la mañana tibia? ¿Qué motivo tenéis para despreciar lo ínfimo de la Naturaleza?

(GARCÍA LORCA, 1991, II, p. 6).

Os dois títulos inicialmente escolhidos por Lorca para essa obra: *La ínfima comedia* e *La estrella del prado*, foram recusados por Martínez Sierra, diretor do Teatro Eslava, onde a peça foi encenada pela primeira vez. Contudo, o domínio do ínfimo — anunciado no prólogo e no título proposto inicialmente pelo autor — confirma-se no cenário do primeiro ato, descrito como um povoado de pequenas tocas de insetos sob a sombra de um grande cipreste.

Em sua definição mais tradicional, ou seja, “dizer algo que significa exatamente o contrário daquilo que se quer expressar” a ironia se apresenta como uma situação de inversão e, por si só, conduz às estruturas do noturno místico, no qual dominam as antífrases e os eufemismos. Em *El maleficio de la mariposa*, contudo, a ironia lorquiana vai mais longe, estendendo-se à estrutura da peça, que apresenta um prólogo antecedendo os dois atos. O uso de prólogos e epílogos, muito comum no teatro clássico, é uma forma de ironia dramática que foi retomada pelo

simbolismo e pelo expressionismo, pois esses elementos estruturais quebram a ilusão teatral e promovem maior distanciamento.

No prólogo de *El maleficio de la mariposa*, além da proposição de modelos de recepção e da antecipação da intriga, são anunciados ao público alguns dos temas que se entrecruzarão no decorrer do texto como o do amor sem esperanças e o da poesia como fonte de conflitos e sofrimentos. No prólogo dessa obra, portanto, a ironia lorquiana nasce de seu apelo ao espectador e de sua tentativa de quebrar o efeito de ilusão.

Algumas vezes a ironia dramática pode também resultar da cumplicidade, da identificação ou do jogo que se estabelece entre uma personagem ou um grupo de personagens e o público. Outras vezes, a ironia liga-se à situação dramática pelo fato de ser “sentida pelo espectador quando ele percebe elementos da intriga que ficam ocultos à personagem e impedem-na de agir com conhecimento de causa” (PAVIS, 2001, p. 215). No segundo ato, Curianito entra em cena com o corpo amarelo, pintado com pólen de açafraão. Num longo monólogo, confessa à borboleta o seu amor sem esperança, mas ela nada responde, pois está delirante e febril, em estado de semi-inconsciência. Ignorado pela amada, Curianito termina seu solilóquio com perguntas para as quais não encontra resposta:

¿Quién me puso estos ojos que no quiero

Y estas manos que tratan

De prender un amor que no comprendo?

¡Y con mi vida acaba!

¿Quién me pierde entre sombra?

¿Quién me manda sufrir sin tener alas?

(GARCÍA LORCA, 1991, II, p. 57)

Além de impregnar, de forma sutil, o enredo de *El maleficio de la mariposa*, a ironia também pode ser observada

em sua relação de intertextualidade com *Cristo*, uma obra anterior, deixada inacabada pelo poeta. No diálogo entre as personagens das duas peças é possível perceber algumas similaridades. Nos dois textos há um clima de apreensão, devido a sinais avistados no céu. Como José, pai de Jesus, a Curiana Nigromántica vê numa estrela vermelha um sinal de mau augúrio. Esses prenúncios se concretizarão com as mortes de Jesus e dos jovens insetos. Em *Cristo*, Jesus não pode amar Esther porque seu coração está cheio de sementes de estrelas, em *El maleficio de la mariposa*, Curianito não pode amar Curianita Silvia por amar uma “*estrella que parece una flor*” (GARCÍA LORCA, 1991, I, p. 24). O diálogo entre Jesus e Esther é interrompido por crianças, assim como o de Curianito e da Curiana Silvia, quando são abordados por baratinhas meninas. Ao serem rejeitadas, tanto Esther como Silvia choram desconsoladas. Por fim, as idéias do jovem Jesus sobre o deus hebreu são repetidas pela Curiana Santa, que diante das críticas da camponesa ao vagabundear de Curianito, lembra que seu deus, o Gran Cucaracho, valoriza mais aqueles que cantam e brincam, do que os que passam a vida trabalhando.

Quando começou a escrever *Cristo*, Lorca tinha idade próxima à de sua personagem, o jovem Jesus, que vê despertar algo que não pode compreender em sua alma, cheia de inquietude. Assim como Curianito, em *El maleficio de la mariposa*, o jovem Jesus, em *Cristo*, é um adolescente que sonha com caminhos desconhecidos e divide-se, angustiado, diante de duas possibilidades de expressão amorosa. O amor, que Curiana Nigromántica afirma ter sido a causa da morte da borboleta, também o será na paixão e morte de Jesus, cujo sacrifício é realizado em nome do amor à humanidade.

Sobre o conteúdo das críticas que os jornais da época fizeram à estreia de *El maleficio de la mariposa*, (MENARINI *apud* GARCÍA LORCA, 1999, p. 43) comenta ser curioso o fato

de nenhum dos críticos ter se referido à razão pela qual o poeta escolhera propositalmente as baratas como personagens. Também estranha o fato de que todos tivessem falado de alegoria ou de gênero alegórico e que em momento algum houvessem utilizando a palavra metáfora, mais acertada, considerando-se que Lorca vê na barata o homem. Essa circunstância explica, em certa medida, a reação agressiva do público de Madri, obrigado a ver a si próprio, representado em um palco, na pele de insetos que lhes pareciam, certamente, repugnantes.

Escrito originalmente para bonecos, *El maleficio de la mariposa* foi um texto pensado em termos da complexa relação entre autor, personagem e público, que caracteriza todo teatro de animação. A inversão de planos, contudo, revelada pela montagem, com atores representando o papel destinado a bonecos, em vez de bonecos representando o papel de seres humanos, estaria, segundo Francisco Lorca, bem mais ao gosto da sensibilidade de seu irmão. Essa outra forma de ironia parece se intensificar quando *Cristo* e *El maleficio* são cotejados, pois se nesta última as baratas representam a humanidade, Curianito, em seu sacrifício por amor, poderia ser compreendido como um Cristo-inseto.

Nessa obra lírico-dramática de Federico García Lorca, a primeira de suas peças a ser levada à cena, as imagens simbólicas evidenciam as estruturas do regime noturno místico da representação, especialmente a quarta estrutura, a que manifesta a tendência à miniaturização e a inversão dos valores e das imagens. Inicialmente, buscou-se identificar as situações de ironia a partir das inversões que aparecem no texto. Em seguida, outras formas de ironia foram consideradas, tais como o distanciamento promovido pela presença de um prólogo e o intertexto com *Cristo*, uma peça inacabada. Por fim, considerou-se a representação por atores de um texto criado para bonecos como um fator intensificador da ironia nessa obra de juventude

do poeta granadino, que narra o drama de um inseto-poeta que desejou conhecer mais profundamente os mistérios do amor.

Referências Bibliográficas

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Lisboa: Presença, 1989.

GARCÍA LORCA, F. **El maleficio de la mariposa**. Ed. Piero Menarini. Madrid: Cátedra, 1999.

_____. **Obras completas I**. México: Aguilar, 1991.

_____. **Obras completas II**. México: Aguilar, 1991.

LORCA, F. G. **Federico y su mundo**. Madrid: Alianza Tres, 1980.

MENARINI, P. In: GARCÍA LORCA, F. **El maleficio de la mariposa**. Ed. Piero Menarini. Madrid: Cátedra, 1999.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ABSTRACT: This article examines, through the myth criticism of Gilbert Durand, the irony in *El maleficio de la mariposa*, a dramatic text of Federico García Lorca. It also intends to relate this aspect of the text to the structures of the mystical nocturnal imaginarieness, especially with respect to the role of the inversions and antiphrasis, which characterize the images of the nocturnal imaginarieness.

KEY WORDS: imaginarieness; myth criticism; mystical structures; Lorca; dramatic irony.

Data de recebimento: 01/10/2010

Data de aprovação: 24/10/2010

Os Elementos Satíricos nas Obras de Antônio da Fonseca Soares e Gregório de Matos

The Satirical Elements in the Works of Antônio da Fonseca Soares and Gregório de Matos

*Heloiza Brambatti Granjeiro**

*Carlos Eduardo Mendes de Moraes***

RESUMO: Neste trabalho trataremos dos elementos satíricos encontrados nas obras do português Antônio da Fonseca Soares e do brasileiro Gregório de Matos e Guerra, poetas seiscentistas que apresentam aspectos em comum, como o conceptismo e o cultismo, características provindas dos mestres espanhóis Quevedo e Góngora. Os dois poetas aqui estudados utilizam a sátira como uma forma de denúncia das pessoas e da sociedade portuguesa e brasileira da época, pois ambos viveram tanto na metrópole quanto na colônia. Outros aspectos em comum entre eles é que ambos vivenciaram a religiosidade em algum momento de suas vidas.

PALAVRAS-CHAVE: Antônio da Fonseca Soares; Gregório de Matos; sátira; século XVII; poesia.

Este trabalho visa a focar os elementos satíricos em dois poetas seiscentistas, o renomado poeta Gregório

* Mestranda (bolsista FAPESP), Departamento de Linguística, UNESP – Faculdade de Ciências e Letras de Assis.

** Pós-doutor, Programa de Pós Graduação em Letras, Departamento de Linguística, UNESP – Faculdade de Ciências e Letras de Assis.

de Matos, conhecido também como Boca do Inferno e o português Antônio da Fonseca Soares, conhecido também como Frei Antônio das Chagas. Para o princípio de nossos estudos retomaremos alguns elementos do período do século XVII, como a temática da época, a biografia dos poetas estudados, o modo de escrever que o período determinava, partindo assim, para o objeto de nosso estudo que são os aspectos satíricos nas obras de Gregório e Fonseca.

O Barroco, fenômeno europeu que se estendeu à América, possui variantes nacionais. Sua poesia foi herança do maneirismo, período antecedente, o qual se centrou no desengano do mundo, sentimentos de fugacidade da vida, beleza da mulher, navio, morte, *carpe diem*, sensualidade, solidão, sentimento amoroso, padecimento, ausência e etc. Enfim, apresenta temas universais advindos do maneirismo, mas com novas características, como a ostentação, a teatralidade, a pompa, e o convite ou apelo a aproveitar a vida.

Essa tendência de captar a realidade e explorá-la faz os fatos cotidianos serem retratados em suas minúcias e expostos pelos artistas barrocos, transferindo o real para a poesia, modo de demonstrar seu estado de espírito. Como Silva (1971) nos expõe:

[...] com esta tendência, apresenta também a poesia barroca um vigoroso pendor para a captação do real, sobretudo do real cotidiano, analisado e figurado, muitas vezes, com a minudência de uma visão míope. O poeta barroco sente prazer em mergulhar na diversidade do real, nas circunstâncias da vida e do mundo, em recolher traços mais característicos e mais pitorescos, mais sórdidos e mais repulsivos, fazendo deles matéria de criação poética, sem se preocupar com as convenções e os preceitos que dificultassem ou proibissem esse considerável alargamento das fronteiras temáticas da poesia [...].

(SILVA, 1971, p. 433)

O homem passava por conflitos interiores, sendo ora escravo dos gozos terrenos e corporais e ora liberto das servidões e das penitências. E, por isso, os barrocos não detinham o mesmo olhar dos renascentistas em relação à vida e buscaram nos engenhos meios de explorar a visão de mundo e de vida através de figuras que expusessem esse sentimento, como a antítese, a metáfora, a comparação, de modo mais exagerado que os maneiristas, diferenciando assim, sua escrita que apresentava um tom mais realista diante dos fatos triviais e cotidianos como demonstra o fragmento abaixo:

[...] ocorre com frequência um circunstancialismo temático que, em nosso entender, promana não só da tendência realística daquela poesia, mas também da convicção de que a natureza do tema escolhido é relativamente irrelevante, pois o que fundamentalmente importa é o surpreendente e embriagador jogo conceituoso, metafórico e paradoxal que o engenho poderá tecer, tomando como pretexto aquele tema. Realismo e irrealismo conjugam-se e fundem-se continuamente na arte barroca [...] aparecem numerosos poemas inspirados por factos triviais e por episódios da vida quotidiana [...].

(Id. Ib., p. 438)

A poesia de Fonseca e de Gregório faz referência ao estilo satírico, encomiástico, lírico, erótico, religioso formando assim um leque de diversas opções de temas que ambos os poetas utilizaram para descrever as pessoas e a sociedade da época em que viveram.

O poeta Antônio da Fonseca Soares (1631-1682), depois conhecido como Frei Antônio das Chagas, nasceu em Vidigueira, Portugal e morou um tempo no Brasil. Durante sua fase aventureira teve uma vida desregrada e escreveu romances de teor satírico e outros de aguda sensualidade e forte conflito entre a vida monástica e a vida amorosa, caracterizando um eu lírico dividido entre a religião e os prazeres da carne.

Neste contexto de sua vida cometeu alguns excessos fazendo com que viesse para o Brasil fugido em consequência de suas más condutas. Fonseca arrependeu-se de seus atos e voltou a Portugal, onde objetivou se inserir na vida religiosa, à qual passou na condição de adepto da Ordem Franciscana, conhecido, a partir de então, como Frei Antônio das Chagas.

Os poemas do Frei Antônio das Chagas encontram se inserido na linha gongórica e estão disponíveis nos cancioneiros manuscritos barrocos da Fênix Renascida (1746) e o Postilhão de Apolo (2004); entre os poemas heróicos, tem se Mourão Restaurado e Canto Panegírico à Vitória de Elvas. Em geral, a temática de sua obra centra-se na efemeridade da vida, nos desenganos a que estamos sujeitos e em assuntos de circunstâncias.

Já o poeta Gregório de Matos e Guerra nasceu na Bahia em 1633 (ou 1636) e faleceu em 1696. O baiano estudou Direito em Coimbra e escreveu muitas sátiras ganhando a graça do rei D. Pedro II. Voltou para o Brasil aceitando o cargo de vigário-geral e tesoureiro-mór, mas recusou a utilizar as roupas eclesiásticas, fato que levou o Arcebispo Frei João da Madre de Deus desligar suas funções; mas tarde casou-se novamente. Segundo o licenciado Manuel Pereira Rabelo, Gregório de Matos, em um determinado momento de sua vida, abandonou sua casa e o seu cargo para frequentar o povoado lidando diretamente com a população baiana; incrementando assim, sua poesia satírica. Wisnik complementa:

[...] a opção de Gregório de Matos ao desligar-se de seus cargos parece ser a opção da experiência, que é a base do gênero satírico: distanciar-se do teatro ideológico em que vive, para envisgar-se na realidade que, ainda assim, condena. [...] O mundo ao qual o seu senso do concreto adere é, no entanto, o seu inimigo, que lhe nega o poder e prestígio que julga merecer, o mundo trocado que instala a aparência como verdadeira nobreza. Sob o triunfo da ilusão, Gregório enraíza na cidade da Bahia tudo aquilo que leu do pessimismo barroco,

e do já antigo desconcerto do mundo – mundo que tem boas razões para figurar-se-lhe invertido, virado do avesso, engolfando e dilapidando as “essências” no turbilhão das “aparências”, trocando umas pelas outras.

(WINISK, 1989, p. 16)

Nesta fase satírica, Gregório denuncia a corrupção, os desmandos administrativos e tantos outros fatos da política da colônia. Por esta razão passa a ser conhecido como Boca do Inferno, isto lhe valeu a deportação para Angola. Anos mais tarde de volta ao Brasil passa a residir em Pernambuco onde viveu até sua morte.

Tanto na obra de Gregório como na de Fonseca faz-se o uso da agudeza e da temática do seiscentismo, tópicos estudados por vários estudiosos dentre eles Hansen. Este por sua vez é um grande estudioso da poesia de Gregório, que devido às características são muito semelhante ao poeta português Antônio da Fonseca Soares.

Hansen (2004) retrata a Bahia seiscentista e tem como figura central da discussão Gregório de Matos, um dos autores mais célebres de nossa literatura. O teórico discute a sátira e as suas funções e faz analogia entre a sátira e a carta gêneros que questionam a hierarquia, ou seja, o que é mais importante para as pessoas daquela época, no caso a honra que está vinculada aos conflitos de interesse no momento, e, já que a primeira corrige pelo vício em suas várias vozes, a segunda, a carta, pauta-se pela univocidade.

Gregório utiliza-se das antíteses para falar da origem, da pátria, da cidade, do país, da família, do sexo, da educação, de hábitos e nomes da persona satírica. Assim, as ações das personagens retratadas como peripécias têm o sentido de sensibilizar e aguçar a percepção do público, tornando a ação pictórica para a recepção.

Na sátira, a maledicência é um efeito semântico que dramatiza as paixões; o excesso do obsceno e agressivo propõe a desqualificação do satirizado, que nunca está à altura do ideal. As descrições satíricas são produzidas pelas figuras de inversão e exageração que nos fornecem a caricatura da persona satírica. Assim, uma das convenções da sátira é reconhecer o apelo pela caricatura. A metáfora é vista como algo valorativo e referencial, já que Gregório compunha poemas orais longos como na era medieval.

Para Hansen (1995), sátira seiscentista é também metalinguística, pois utiliza a forma para descrever diversos temas. Usa a ironia nos trocadilhos e tem função de ser moralizante, pois pretende corrigir os abusos através da ação generalizada. A honra, a reputação e a reverência são sinônimas e as pessoas zelam por elas. A honra é temida, pois depende da opinião alheia, já que é tida como um juízo do agir bem. Assim, sátira reúne vários gêneros, proporcionando a agudeza jocosa ou maledicente.

O prazer do ornamento torna-se central na poesia barroca, daí a importância para a metáfora e para outras figuras de linguagem que funcionam como ornato dialético do procedimento estrutural da poesia deste século. Esta poesia também consta dos critérios horaciano do *ut pictura poesis*, que faz a sátira ser interessante e complexa pela simultaneidade de ser clara e escura ao mesmo tempo, quando deforma, de maneira que o público observa a contradição entre o conhecimento prévio e o tema e ainda produz deformidades físicas, morais ou cômicas. O efeito grotesco é um recurso para agredir com o riso, ou seja, a sátira afeta a persona ou grupo de forma cômica. A obscenidade é utilizada para ferir o pudor e demonstrar o imoral.

Em Fonseca se pode, mais uma vez, destacar um conjunto de preferências elencadas por Hansen na construção da persona satírica. Alguns desses temas, demonstrados em relação

à obra de Gregório de Matos estão igualmente presentes na sua obra, constituindo, assim, um tipo genérico constante na sátira barroca:

- 1) *habitus corporis* (constituição física): através das metáforas e sinédoques qualificadas ou deformadas, o recurso reproduz a alegoria;
- 2) *genus* (origem): por este tópico, o autor se refere à linhagem da persona, sendo ela boa ou não;
- 3) *sexus* (sexo): a mulher é vista como um ser inferior ao homem já que foi feita da sua costela; também vista como serpente, engano, sedução. O sexo é lícito, mas pode ser considerado *contra naturam* se visto como venal ou promíscuo. O sexo deve servir para a reprodução e nada mais;
- 4) *educatio et disciplina* (educação e instrução) o importante é saber por quem e de que maneira alguém se formou;
- 5) *fortuna*: pode ser vista como a boa sorte das pessoas, ou seja, a linhagem da família se faz presente pela importância sanguínea; e também faz referência ao dinheiro, riqueza e pobreza em que a sátira ataca a ambição e a fidalguia comprada pelo dinheiro e a quebra da hierarquia;
- 6) *conditio* (condição e distância): o louvor e a vituperação devem considerar a distância entre a condição entre o homem ilustre e o homem obscuro;
- 7) *quid affectet* (o que é aparente): o louvor e a vituperação devem considerar o que a pessoa aparenta ser;
- 8) *Sermo - verba peregrina et externa* (língua, termos raros e estrangeiros): o poema deve ser claro e não obscuro;
- 9) *nomen* (nome): é um recurso de amplificação retórica, ironização com o nome, comparação com o nome, trocadilho etc.

Enfim, há vários modos de produzir agudeza. Para o poeta deste tempo é necessário o domínio e conhecimento desses recursos para obter a finalidade que almeja. Assim, tanto Gregório como Fonseca buscaram técnicas e inspiração nas poesias clássicas.

O aspecto satírico é um entre os elementos mais comuns na poesia seiscentista. É utilizada por vários escritores da época. Segundo Hodgart a temática da sátira consiste na condição humana, ou seja, é através do homem que se terá uma amplitude de temas. Como vemos a seguir:

La sátira comienza con una postura mental de crítica y hostilidad, por un estado de irritación causada por los ejemplos inmediatos del vicio y de la estupidez humanos y aunque las ocasiones que se presentan para dar rienda suelta a la sátira son infinitas e inherentes a la condición humana, los impulsos que incitan a ella son básicos de la naturaleza humana.

(HODGART, 1969, p. 10)

Para Fantinatti (1994) o tema da sátira incorpora “temas-tabus” que são ignorados pelos gêneros tradicionais ditos elevados que de acordo com um vocabulário obsceno são interdito, ao contrário da sátira que faz uso desse vocabulário para chamar a atenção do leitor e ao mesmo tempo rebaixar a pessoa satirizada.

O riso por sua vez é um aspecto importante da sátira, pois é através dele que podemos caracterizar a qualidade que ele exprime. Existem inúmeros tipos de riso, e para qualificar o riso da sátira alguns estudiosos consideram o riso zombador como satírico, já que este produz o riso gozador. Como encontramos em Propp:

[...] os possíveis aspectos do riso nós escolheremos apenas um, para começar, e este será o riso de zombaria. Justamente este e, conforme foi visto, apenas este aspecto do riso está permanentemente ligado à esfera do cômico. Basta notar, por exemplo, que todo o vasto campo da sátira baseia-se no riso de zombaria. E é exatamente este tipo de riso o que mais se encontra na vida.

(PROPP, 1976, p. 28)

E para complementar e enfatizar a importância do riso na sátira citamos Hodgart:

La expresión de desprecio, y la risa burlona tienen su origen en esa situación y el impulso satírico está probablemente más íntimamente ligado a este tipo de comportamiento agresivo que al ataque abierto, que es la actitud que los animales adoptan con los de otra especie.

(HODGART, 1969, p. 10)

O humor se diferencia da sátira, porque esta contém o engenho malicioso “En este caso el humor se aleja de la cualidad maliciosa del ingenio; implica una habilidad para ver lo que hay de chistoso en uno mismo y de contemplar el mundo con una especie de amable ironía (Id. Ib., p. 115).

A sátira segundo muitos estudiosos não tem uma forma fixa como os gêneros tradicionais como a tragédia, comédia e a épica, pois estas seguem algumas regras que fazem com que tenham uma denominação e classificação, ao contrário da sátira que nunca sofreu um processo de transformação em sua história e engloba vários sub-gêneros em si. Assim observa Fantinatti (op. cit.) “Os fatores responsáveis por essa preocupação insatisfatória com o fenômeno satírico são de ordem diversa. O primeiro reside no fato de a sátira não estar ligada a uma forma específica” (FANTINATTI apud HANTSCH 5, p. 21) “apresentando-se sempre em simbiose com outras formas e gêneros, cuja orientação interna passa a determinar”

Para Hodgart (1969, p. 11) a sátira é definida como “la actitud del satírico ante la vida y los diferentes medios de que se vale para dar a conocer esta actitud en forma literaria”. E pode ser considerada arte quando faz uso dos recursos retóricos “es la sátira, considerada como un arte cuando se expresa mediante formas especialmente literarias empleando los recursos retóricos

adecuados para poner em ridículo a sus víctimas y provocar la risa destructiva”.

É valido ressaltar ainda os pontos semelhantes que D’Onofrio (1968) faz entre a sátira latina e a diatribe grega, segundo ele “os estudiosos da sátira romana procuraram encontrar semelhanças entre a sátira e a diatribe, chegando muitas vezes, à conclusão de que aquela está diretamente ligada a esta. Influências da literatura filosófico-moralizante grega sobre a sátira latina existem e são inegáveis.” Com relação à temática da sátira, o que interessa ao satírico é o vivo e palpante, ou seja, retrata a sociedade contemporânea fazendo dela seus temas, motivos e expressões. Para complementar D’Onofrio observa:

A sátira, efetivamente, surge da observação dos vícios e das distorções sociais e morais. Ninguém melhor do que o poeta Juvenal soube apontar a causa motivadora do escritor satírico: o indignatio, isto é, a revolta contra o vilipêndio dos princípios sagrados do bem, da justiça, do amor, da pátria, da religião, da família. Numa gama variada de sentimentos, que vai da violência da invectiva até ao fino humorismo, o autor satírico serve-se do ridículo para a finalidade catártica da correção dos costumes. A sátira, portanto, quer pela sua fonte psicológica (a indignação) quer pelo seu meio expressivo (o ridículo) quer pela sua finalidade (a moralização), não pode ser imitação livresca, porque é a imitação da vida contemporânea ao poeta, o retrato de uma sociedade colhida em sua flagrante atualidade, a descrição de vícios e defeitos peculiares aos homens daquele tempo e daquele lugar.

(D’ ONOFRIO, 1968, p. 16)

Para o estudioso Juergen Brummack (apud GERTH, 1977), a sátira contém três elementos fundamentais, sendo eles: o ataque agressivo, a norma e a indireta. O ataque agressivo é resultado do ódio, raiva, agressividade e outros sentimentos provocados por objetos tais como a covardia, a hipocrisia, o vício, a falsidade que transformam a sociedade e o indivíduo em

seres enfermos. Com relação à norma esta é entendida como ideal positivo contraposto à ameaçadora realidade negativa, e por fim a indireta que é a forma como o satirista faz seu ataque agressivo.

A sátira contém alguns elementos importantes para sua definição básica, segundo Hodgart (1969), a técnica básica da sátira é a redução, ou seja, a degradação ou desvalorização da vítima mediante o rebaixamento de sua dignidade e estatura. Hodgart ainda afirma que para se ter uma verdadeira sátira é preciso que esta tenha abstração, engenho, e principalmente o elemento da fantasia. O ataque agressivo e a visão fantástica do mundo transformado são características de uma sátira autêntica.

Assim como Hansen e D'Onofrio, Hodgart ressalta que a função da sátira advoga em favor do arrependimento e mudança de conduta

La sátira en todos sus niveles debe entretener, tanto como tratar de influir en la conducta, y este entretenimiento procede principalmente, según nuestro parecer, del placer que proporciona oír una farsa, una inversión fantástica del mundo real.

(HODGART, 1969, p. 19)

A sátira trata muitas vezes do tema desnudo, pois o corpo humano é idealizado, ao mesmo tempo em que é erótico é heróico na tradição grega, pois para eles existia uma glorificação do corpo humano, o que acontece em dois momentos: o primeiro é no contexto de Eros, ou seja, apropriado para o amor e o segundo para a épica atlética; já quando o homem se vê sem roupa em outra circunstância ele é rebaixado, passando, desta forma, da condição de divino à de animal. O homem colocado nesta situação é visto com maus olhos, pois ele neste contexto se alimenta, defeca, menstrua, fica no cio e morre, ou seja, somente as mazelas do homem são tidas como relevantes.

Tanto a sátira como a comédia são consideradas gêneros baixos, pois estas tratam do realismo da época, ou seja, tiveram como personagens os escravos, as prostitutas, os corruptos, as alcoviteiras. Enfim, toda a camada baixa da população da época esta inserida na literatura através do uso da linguagem à qual estes gêneros podem fazer jus, quais sejam, são as gírias, as palavras obscenas e as palavras de baixo calão, distinto do elevado estilo da epopéia e da tragédia, que para a sua expressão se utilizam de uma linguagem culta, e na qual os personagens são vistos como heróis.

É de suma importância frisar que a poesia do século XVII teve o engenho como elemento de grande preciosidade na poesia. Este elemento está relacionado a este gênero literário até os nossos dias. O engenho, termo já citado por Hansen (2004), refere-se ao modo de escrever e articular as ideias dentro da poesia. Está contido no esconder e revelar das palavras, nas rimas e sons, na forma de colocar as figuras retóricas, enfim, é a arte do escrever bem.

Este aspecto da poesia seiscentista esta incutido nas obras de Fonseca e Gregório, apesar de ambos fazerem uso de linguajar vulgar eles também adotaram técnicas da poesia clássica, assim, podemos notar que ambos os poetas tem uma enorme versatilidade no campo das letras.

Observaremos abaixo um poema de Gregório de Matos e seus aspectos satíricos encontrados nele:

Soneto

A cada canto um grande conselheiro,
Que nos quer governar cabana, e vinha,
Não sabem governar sua cozinha,
E podem governar o mundo inteiro.

Em cada porta um frequentado olheiro,
Que a vida do vizinho, e da vizinha
Pesquisa, escuta, espreita, e esquadrinha,
Para a levar à Praça, e ao Terreiro.

Muitos mulatos desavergonhados,
Trazidos pelos pés os homens nobres,
Posta nas palmas toda a picardia.

Estupendas usuras nos mercados,
Todos, os que não furtam, muito pobres,
E eis aqui a cidade da Bahia.

Os aspectos satíricos encontrados neste poema são a princípio a realidade que a Bahia vivência naquele momento, ou seja, Gregório tem a intenção de relatar o que é a Bahia no século XVII e descrever os habitantes. Neste poema, descreve os mulatos, os governadores, os fofoqueiros. Percebemos o ataque satírico do eu lírico em direção aos personagens do poema: o mulato, o fofoqueiro que vigia o vizinho para depois ir à praça espalhar o que foi visto, critica também os governantes que mal sabem cuidar de seus lares e querem governar a cidade. E por fim trata dos juros que os pobres pagam para conseguir sobreviver na cidade. No fim do soneto, após descrever a realidade da Bahia o poeta termina com o verso “E eis aqui a cidade da Bahia”, ou seja, neste verso o eu lírico faz um resumo de tudo que é a Bahia.

O eu lírico utiliza de vocábulos e figuras de linguagem para construir sua sátira. Assim, recorrendo à retórica consegue atacar suas vítimas, utilizando-se de linguajar elaborado. Assim como Juvenal descrevia a sociedade romana que passava por vários problemas na época, Gregório também faz o mesmo com a Bahia tentando ridicularizar seus personagens apontando seus

vícios e defeitos, aqui a sátira tem a função de registrar os defeitos da sociedade da época que no caso seria a cidade da Bahia.

O elemento de visão fantástica do mundo transformado não existe neste poema de Gregório, mas o ataque agressivo se faz muito presente, por isso, podemos dizer que na poesia de Gregório há elementos satíricos. É válido salientar que o poeta utiliza o soneto, forma classicamente empregada para temas mais nobres. Desta forma, o poeta tenta descrever suas intenções de uma maneira ao mesmo tempo agressiva e pomposa.

Com relação à obra de Antônio da Fonseca Soares, analisaremos o poema 80, o qual trata de um discurso entre duas comadres fofoqueiras que vão à praça demonstrar suas desavenças. As fofoqueiras são o centro da discussão, pois se caracterizam como personagens reais da época e fazem entre si um discurso de ataque pessoal, na expressão de um dos elementos importantes da sátira. O eu lírico se utiliza de vocabulário vulgar para classificá-las, embora mantenha subjacente a qualidade de sua escrita, pois todo o poema está repleto de recursos das preceptivas da boa escrita. O poema não faz referência a qualquer persona denominada. As comadres são o foco, ao contrário de Gregório, que dá enfoque a Bahia e a seus personagens (muitas vezes Gregório personifica a Bahia para julgar seus habitantes). Entretanto há um em dado comum aos os dois poemas: a descrição da fofoca, elemento que funciona como modo de desqualificar o outro e fazer uso do ataque agressivo, direto ou indireto.

No poema 80 as comadres utilizam do ataque pessoal para desqualificar e degradar uma a outra, assim, nesta discussão nenhuma das duas tem a intenção que ficar por baixo e utilizam de todos os seus argumentos para atingir a próxima, mesmo sendo esses elementos de espécie mais baixa colocando o ser humano na condição de animal. As personagens se identificam

pelo xingamento, como puta, bruxa, velhaca, feiticeira para se agredirem. Rematem ao conceito do *habitus corporis*, ao qual Hansen sugere como modelo para a constituição física.

Outro dado apresentado por Hansen é a *educatio et disciplina* (educação e instrução). O importante é saber por quem e de que maneira alguém se formou e a fortuna que ressalta a linhagem da família se faz presente pela importância diversas como está presente nos versos seguintes:

Dos montes! não uereis mana,
a cidadoa tao nobre,
que uejo aqui de galiza,
metedinha em hum Aforje,

Mentes michella que fuy,
ca baptizada em Sao Jorge,
com que que sou filha da praya,
e tu uiestes de Arronches,

Nesse trecho se encontra, na voz de uma das comadres, a tópica da origem: a interlocutora ressalta de onde vem e quem é, tratando assim de um tipo de figura que pode ser explorada na sátira.

No poema de Fonseca as comadres veem apenas suas mazelas, apresentando assim, somente suas falhas em busca de expor uma a outra para que talvez haja o arrependimento e mais tarde a mudança de conduta entre as personagens. Não existe também no poema de Fonseca a característica da visão fantástica de mundo, mas há muito a diatribe entre as personagens, caracterizando assim, a obra como satírica. Uma vez que, o ataque pessoal é um dos elementos principais da sátira podemos classificar as duas obras, tanto a de Gregório quanto a de Fonseca como satíricas, pois apresentam esta característica.

Enfim, ambas as obras podem ser classificadas como satíricas, pois empregam o ataque pessoal, uma das características principais da sátira, e ainda o fazem de forma indireta, maneira usual de se produzir a sátira, com o intuito de demonstrar, no momento histórico, as personae da época, com recurso aos elementos que proporcionam a degradação e a mudança de conduta do satirizado. É importante, por fim, salientar a presença do gongorismo presente nas obras dos dois poetas aqui estudados, uma vez que, eles fazem jus ao jogo de palavras e das figuras de linguagem encontradas em suas poesias.

Os poetas estudados neste trabalho apresentam desde suas vidas até suas obras muitas pinceladas em comum, e com certeza a sátira foi um desses elementos encontrados em suas semelhanças fornecendo para nos estudiosos mais recursos e fontes bibliográficas de pesquisa e de expansão de conhecimento, uma vez que, tanto a metrópole como a colônia fizeram jus de compartilhar de poetas com grande capacidade de escrita.

Por fim, segue-se abaixo o poema 80 do poeta Antônio da Fonseca Soares presente no manuscrito 2998 da Sala de Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

<p>Quem dissera que no dia em que as comadres a noute custumão sempre ajuntarse a fazer [filhos esdoces]</p> <p>Oue duas que fizerão com descompassa das nozes muyta soma de pancadas muyta cateruas de couses</p> <p>Cuydey que por ser entrudo quando mil pulhas se ouuem huma a outra se enpulhaua patentiando seus podres</p> <p>Porem depois que as ouui publicar tao desconformes bem conheçi que ha mulheres, que não prestão para odres</p> <p>Quem dantes uisse a amizade e seus intimos amores diria que uencerião em adoração ao bronze</p> <p>Mas como as mais dellas tem mudança por sobrenome logo se mudão e peleyjão por qualquer palhinha podres</p> <p>Arrenegay da comadre que coze o que bebe, e come num anno, e que so num dia tudo o que coze descoze</p> <p>Que de comadres farião muy esplendidos pagodes ao tempo que estas duas dauão na honrra seus cortes</p> <p>Quantas uezes ambas juntas estando amigas conformes murmurario dos Ricos dizendo as faltas dos pobres</p> <p>Oh quantas de soalheiro de seus agudos estoques da lingoa forao feridas que são feridas de morte</p> <p>Quantas uezes huma a outra melhor que a seus confessores descobrirão alguns segredos que agora quem quer os ouue</p> <p>Eu nunca comadres ui gritarem como em [asougue] e no cabo às espetadas dao bofetadas que chouem</p>	<p>Putas se chamão, e disputão No que sabem quanto podem e sahindo tudo a praça não fica nada no fole</p> <p>Disse huma dize maluada não dissestes que tres noutes para anbruxar hum menino te conuerteste num bode</p> <p>Mentes uelhaca, eu podia dizer te, nem por remoque de mim esse testemunho tu patifaês a que foste</p> <p>Preza pello secular feitiçeira tao enorme que eu teui com estes olhos leuar hum gybao de asoutes</p> <p>Em mim açoutes magana quando na rua das flores hum negro te deu no rabo muytas palmadas e cousses</p> <p>Cousses em mim! tal [mentira] que huma patifa dos montes Que andou sempre a Regalheira me tenha a mim tao gran tosse</p> <p>Dos montes! não uereis mana a cidadoa tao nobre que uejo aqui de galiza metedinha em hum Aforje</p> <p>Mentes michella que fuy ca baptizada em Sao Jorge com que que sou filha da praya e tu uiestes de Arronches</p> <p>Estas e outras palauras que nã he bem que se contem passarão as ditas comadres no dia que he de seu nome</p> <p>Mas que a que não he de essencia que haya comadres, quem foge de tomar algumas, liura de que nenhuma o deshonre</p> <p>Sa a historia foy comprida poque os modernos autores nao não mais larga a hum romançe</p> <p>Que Tres Coplas sobre doze</p> <p>Para lingoão tao comprido duas regrinhas não podem narrar o que entreo os ares com alaridos, e uozes</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Ediouro, [s/d].

CHOCIAY, R. **Os Metros do Boca teoria do verso em Gregório de Matos**. São Paulo: Unesp, 1993.

D'ONOFRIO, S. **Os motivos da sátira romana**. Marília: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, 1968. p. 29-30.

FANTINATI, C. E. **Contribuição à teoria e ao ensino da sátira**. XV Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa e IV Seminário de Estudos Literários: Texto, contexto e intertexto, 1994, Assis. Anais de Estudos Literários — IV. São Paulo: Arte e Cultura, Assis: Faculdade de Ciências e Letras — Unesp, 1994. v. 2. p. 205-10.

GRACIÁN Y MORALES, B. **Agudeza y arte de ingenio**. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1944.

GERTH, K.. Satire. **Praxis Deutsch**, v. 22, p. 83-86, 1977. Trad. Aluizia Hanisch e Alvaro S. Simões Jr.

HANSEN, J. A. **A sátira e o engenho**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *et al.* **Para Segismundo Spina: Língua, Filologia, Literatura**. São Paulo: Edusp, 1995.

HODGART, M. **La sátira** [Satire]. Trad. Angel Guillén. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

_____. Orígenes y principios. In: Idem. **La sátira** [Satire]. Trad. Angel Guillén. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

HORÁCIO. **Arte Poética**. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984.

MUHANA, A. **A epopéia em prosa seiscentista: uma definição de gênero**. São Paulo: Unesp, 1997.

PÉCORRA, A. **Máquina de gêneros**. São Paulo: Editora USP, 2001.

PONTES, M. L. B. **Frei Antônio das Chagas**: um homem e um estilo do séc. XVII. Lisboa: Sa da Costa, 1953.

PROPP, V. **Comicidade e riso** [Problémi Komisma i smiekha]. São Paulo: Ática, 1992.

SALLES, F. T. **Poesia e Protesto em Gregório de Matos**: Um Estudo Crítico e Seleção de Poemas. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.

SILVA, V.M.P.A. **Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1971.

SOARES, A. F. **Poema 80**. Ms. 2998 da Sala de Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Coimbra, s/d.

WISNIK, J. M. **Poemas escolhidos**: Gregório de Matos. São Paulo: Cultrix, 1989.

ABSTRACT: In this paper we will deal with the satirical elements found in the works of the Portuguese Antonio da Fonseca Soares and Brazilian Gregorio de Matos e Guerra, seventeenth-century poets who have common features, such as the fetus and cultism, features originated from Spanish masters Quevedo and Góngora. The two poets studied here use satire as a form of denunciation of the people and the Portuguese and Brazilian society of that time, because they both lived in both the metropolis and in the colony. Other aspects in common between them is that they both experienced religion at some point in their lives.

KEY WORDS: Antonio da Fonseca Soares; Gregorio de Matos; Satire; XVII century; poetry.

Data de recebimento: 15/10/2010

Data de aprovação: 24/10/2010

Quem Cala, Consente? Uma Leitura de “Calúnia” e de *The Handmaid’s Tale* sob a Perspectiva do Silêncio

Is Silence Consent? A Reading of “Calúnia” and *The Handmaid’s Tale* under the Perspective of Silence

*Relines Rufino de Abreu**

*Maria Cristina Pimentel Campos***

RESUMO: Este artigo visa perscrutar o silêncio nas obras *The Handmaid’s Tale* (1985), de Margaret Atwood e “Calúnia” (1981), de Lillian Hellman, como elemento promotor de significação, principalmente no que se refere aos papéis sociais representados pelas personagens. Através das vozes sociais do discurso, observa-se a implantação da política do silêncio por duas vias: o silêncio local e o silêncio constitutivo. Os textos aqui analisados mostram a intersecção dessas duas formas do silêncio ao mesmo tempo em que apresentam diferentes métodos de aplicação dessa política.

PALAVRAS-CHAVE: silêncio; censura; desviante; Margaret Atwood; Lillian Hellman.

“There is a crack in everything
That’s how the light gets in”

Leonard Cohen

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Viçosa.

** Professora Doutora Associada da Universidade Federal de Viçosa.

Leonard Cohen em sua canção “Anthem” (1992) expõe uma forma de viver em que indivíduo destrói a si mesmo e não possui ciência dos danos que causa ao seu próprio mundo. Porém, mesmo em meio ao caos o indivíduo encontra soluções positivas ou negativas para contornar os próprios problemas. Essa temática está presente nas obras que serão analisadas neste estudo, “Calúnia”¹ (1981), peça teatral de Lillian Hellman e *The Handmaid’s Tale* (1985), romance da canadense Margaret Atwood. Sob outra perspectiva, o que Leonard Cohen aponta também pode servir metaforicamente para uma análise estrutural dos discursos presentes nas obras, na medida em que Eni Orlandi em *As formas do silêncio* (1997), afirma que para se compreender o sentido de um discurso deve-se estar atento aos vãos, fragmentos, “cacos”, os quais são também carregados de significados tão importantes quanto aos das palavras. Esses vãos são permeados pelo o que a estudiosa chama de silêncio.

Tanto em “Calúnia” quanto em *The Handmaid’s Tale*, o *modus viventis* escolhidos pelos personagens ou imposto a eles são consequências da busca pela resolução de algum conflito dentro desses microcosmos fictícios. As vozes sociais presentes nesses discursos são carregadas de ideologias advindas de sociedades heterossexistas e totalitárias. A partir disso, o olhar se dirige para a investigação do fator silêncio como promotor de significação em “Calúnia” e *The Handmaid’s Tale*, principalmente no que se refere aos papéis sociais representados pelas personagens. Este estudo visa comparar as duas produções artísticas, tendo em mente os preceitos da Literatura Comparada e, principalmente, estabelecer relações sobre o modo com que a “política do silêncio” se desenvolve nas obras – ponto de intersecção entre os textos.

¹ Fotocópia da tradução pertencente à sede da Sociedade Brasileira de Autores teatrais, na cidade do Rio de Janeiro.

As produções literárias analisadas nesse estudo são manifestações onde o poder da palavra enquanto elemento constituidor de realidades encontra espaço de destaque. A ausência da verbalização atua nas obras pela falta de liberdade de expressão que apaga a identidade do sujeito, ao passo que o ato de se expressar torna-se ferramenta necessária à sobrevivência. Em ambas as produções, existe a necessidade de impedir que a voz do indivíduo desviante se manifeste – assunto discutido sob a luz de Eni Orlandi e Mikhail Bakhtin.

Em *As formas do silêncio*, Orlandi assinala a existência da noção de “pôr em silêncio” e não simplesmente de estar nele. Nessa imposição, o silêncio produz sentido e empata com a incompletude da linguagem, na qual Orlandi afirma “[...] todo dizer é uma relação fundamental com o “não-dizer” (ORLANDI, 1997, p. 12). Em outras palavras, ele aponta para horizontes de significação fora da linguagem. Essas considerações vão corroborar a formação de um princípio fundador de que o silêncio existente nas palavras produz espaço de recuo para que se possa atribuir significado a elas. Nesse sentido, vale a pena lembrar que a transparência não é um aspecto da linguagem. A partir do discurso, revelam-se nela crenças e intenções do indivíduo ou das classes de poder, ou seja, por trás do silenciamento ou do pronunciamento existem intenções e discursos anteriores. Esse aspecto cria um deslocamento do significado de forma que todo discurso se remeta a outro, fornecendo-lhe realidades significativas. Essa característica vai ao encontro do princípio do dialogismo bakhtiniano (1993), segundo o qual o texto é uma teia em que se cruzam diferentes discursos, vozes, as quais entram em convergência ou divergência umas com as outras. Por conseguinte, observa-se que o silêncio possui voz, tendo participação ativa no discurso.

Desse modo, o silêncio vai ser ponto de sustentação das várias formações discursivas, as quais revelam diferentes sujeitos, o lugar da enunciação e construtos ideológicos, produzindo diferentes sentidos. Se os aspectos ideológicos e históricos são de grande valia para que se possa entender toda essa complexidade do “calar-se”, seguem-se nessa esteira considerações a respeito de uma retórica de dominação, neste caso a da opressão, como também a retórica do oprimido. As relações de poder fomentadoras do binarismo opressor/oprimido promovem a ideia de que uma dessas classes recorte o sentido do discurso, já que a fala e o silêncio se completam e, assim, disseminam ideologias – forma que Orlandi nomeia como “política do silêncio” ou silenciamento.

Concatenando essas ideias, as palavras são atravessadas pelo silêncio e o não-dizer transpira da linguagem, uma vez que se pode sempre direcioná-lo a sentidos não expressos anteriormente ou que se fizeram calar. Existe também o espaço da incerteza, onde o vão do silêncio abre um leque de interpretações para os mais diferentes discursos, como em *The Handmaid's Tale* e em “Calúnia”

A partir de uma perspectiva distópica, *The Handmaid's Tale*, publicado em 1985, desenha o sistema ecológico e toda a estrutura de uma nova sociedade, *Gilead*, em um futuro próximo. A narradora, a aia Offred, conta que os Estados Unidos sofreram um grande golpe de Estado, onde foi implantado um regime totalitário teocrático cristão, com o intuito de controlar a fertilidade. Para atingir seus objetivos, este sistema mostra uma intrínseca relação de opressão, onde o oprimido é violentado pelas novas leis de um Estado que impõe um novo estilo de vida. Nesse país, os indivíduos devem seguir rigorosamente as normas sociais sob pena de morte ou de torturas. As questões ideológicas são produtos da máquina capitalista e da Bíblia sagrada, sendo sempre disseminadas de forma violenta. A

censura, então, torna-se ferramenta para que o governo consiga manter a ordem. Qualquer ação desviante dessas normas sociais causará a destruição do indivíduo. Este fato nos leva à “Calúnia”, peça de Lillian Hellman

“Calúnia”² narra a trágica história de duas professoras condenadas por homossexualismo, acusadas falsamente por uma criança, Mary Tilford. A peça se passa na década de 30, tendo como cenário principal um colégio para meninas, “Wright-Dobie”, fundado pelas professoras Karen Wright e Martha Dobie. Mary Tilford, uma das alunas, conta uma mentira para a avó, a influente Amélia Tillford, convencendo-a de que as duas professoras mantinham relações amorosas. As consequências foram desastrosas, pois, o colégio perdeu todas as alunas e sua credibilidade, restando às fundadoras o isolamento e a condenação social.

De acordo com Thomas Adler (1999) os maiores sucessos de Lillian Hellman se concentram em “The Children Hour” (1934) e “Little Foxes” (1939)³. Ademais, a escritora canônica, assim como outros artistas de sua época, lutou contra os preconceitos e perseguições, a ponto de Adler afirmar que “o estilo de Hellman é adaptação de princípios formais que permite a incorporação de elementos políticos, os quais as vezes se elevam e outras emergem” (ADLER, 1999, p. 126).

Essa afirmação está de acordo com o momento histórico presenciado pela escritora, o do “caça às bruxas”, quando qualquer atividade que insinuasse um germe do comunismo era censurada. Muitos diretores e atores de cinema e teatro foram perseguidos e presos em razão da paranoia anticomunista. Esse quadro influenciou diretamente a produção de “Calúnia”. O grupo representante do movimento de esquerda, do qual

² Título original “The Children’s Hour”.

³ Traduzido para o português como “As pequenas raposas” (2004).

Hellman participava, agiu passivamente diante desse processo de perseguição – atitude que a autora condena intensamente. A derrota moral dos liberais é representada pela personagem Sr^a Lilly Mortar, atriz de teatro e tia de Martha, a qual se mostra cúmplice daqueles que perseguem por acusações baseadas em insinuações e, para evitar notoriedade, permanece passivas diante desse quadro. A Sr^a Lilly Mortar sai da cidade em turnê no teatro, e não volta para negar no tribunal as acusações feitas à sobrinha. De acordo com Carl Rollyson, Hellman realiza uma crítica moral e não política, neste aspecto, visto que ficar calado seria “politicamente irresponsável, mas moralmente repreensível” (ROLLYSON *apud* Adler, 1999, p. 134). Dentre os vários significados do silêncio, observa-se que a ausência da personagem Lilly Mortar no tribunal revela significados e ideologias da época. É o silêncio vindo do medo da condenação social, revelador por si só das posições políticas ou morais do indivíduo. Quando indagada sobre sua ausência, Sr^a. Mortar responde:

Eu não me recusei, absolutamente, Martha. Vocês estão dando uma interpretação errada ao que aconteceu. Eu estava numa tournée e não podia me afastar. Era um compromisso moral [...]. Não traria vantagem a nenhuma de nós, aparecer envolvida nesse escândalo tão desagradável.

(HELLMAN, 1934, p. 65).

Embora Hellman tenha sido uma ativista política perseguida, ela usa a arte como forma de expressão de suas concepções morais. Em sintonia com as questões políticas de seu tempo, está também Margaret Atwood. Lorraine York (2006) revela que Graham Huggan dedicou um capítulo de seu *The Post Colonial Exotic* para discorrer sobre a postura de Atwood enquanto escritora. Ele aponta:

Primeiramente, trabalho árduo e produtividade; sua habilidade para funcionar como porta-voz em uma gama de assuntos literários e políticos; a multiplicação de seus vários papéis

públicos como escritora, feminista, nacionalista [...], seu lançamento de ataques subversivos na moral social⁴.

(Huggan *apud* York, 2006, p. 28, tradução nossa)

Relaciona-se a Atwood às questões feministas, ecológicas e nacionalistas, ocupando um lugar especial dentro do âmbito da literatura canadense e da mundial, sempre procurando tratar de questões identitárias e de poder.

Em *The Handmaid's Tale*, a incursão de uma sociedade totalitária desejava de uma reforma social e política, traz necessidade de recriar uma identidade que encaixe nos moldes dessa sociedade. Offred silencia uma série de pensamentos e sentimentos por medo de ser denunciada, tal qual se pode ressaltar os momentos em que as aias saiam da casa do Comandante para fazerem compras. Elas caminham e retornam juntas das compras. No caminho, Offred deseja estabelecer laços de amizade, mas, existe o medo de ser denunciada caso ela exprimissem algo que a outra aia poderia interpretar mal e, logo, ser considerada desviante. Situação similar ocorre no texto de Hellman, porém, as intenções dos “desviantes” ficam mais veladas. Tanto “Calúnia” quanto *The Handmaid's Tale* trazem alertas sobre o poder da sociedade em criar imagens destruidoras do indivíduo.

As construções dessas imagens têm como base fatos não comprovados, mas o poder social de impelir o sujeito à escravidão da conservação dessas imagens é tão forte que aquele que é considerado desviante de suas normas morais recai na morte social. Hellman mostra como uma forte acusação, mesmo feita por uma criança, traz perigosas conseqüências. A

⁴ [...] first and foremost, hard work and productivity; her ability to function as a spokesperson on a wide range of topics both literary and political; the multiplication of her public roles as a writer, feminist, nationalist [...] her launching of subversive attacks on social mores (Huggan *apud* York, 2006, p. 28).

acusadora, Mary Tilford, diz que as amigas viram, através da fechadura da porta, as professores em uma relação amorosa. Como essa porta não apresentava fechaduras, a ironia de ser uma criança a acusadora e a incriminação ser feita mesmo com ausência de provas provoca a reflexão sobre as injustiças sociais que são cometidas quando um país se encontra em estado de alerta.

Eni Orlandi (1997) expõe que a historicidade é também responsável pela formação dos múltiplos discursos, entre eles, a compreensão de desvio as normas sociais – o que resulta na condenação do sujeito muitas vezes ao isolamento, como é o caso de Martha Dobie e Karen Wright. Durante muito tempo, os seres desviantes não possuíram voz ativa, contudo, a sociedade se torna o seu porta-voz. Através da constituição da subjetividade pelo o olhar do Outro, a voz social fala por essas classes desviantes de forma a produzir esteriótipos e estigmas e evitar que outros exemplos apareçam. Essa vertente deságua na construção de sentidos e de discursos que servem para as instituições de poder controlar e exaltar seus valores. A esse respeito, Bakhtin (2006) esclarece que as instituições de poder tentam monologizar o discurso e criar uma noção de verdade única. Como as vozes das classes “desviantes” estão submersas, o que emerge como verdade é o olhar das instituições de poder, a saber, Família, Igreja e Estado, entre outras. Portanto, as questões de dominação ou resistência, pelo viés da historicidade, produzem discursos assinalados pelas produções de sentido que condenam os desviantes ao silêncio.

O temor de que a hierarquia do poder se reverta, ou seja, que seres desviantes subam ao poder é intenso nos países que desejam manter a soberania. Em *O The Handmaid's Tale* essa paranóia esmaga os direitos éticos e morais conquistados até a década de 80, chegando a negar o direito de ler e escrever para as aias, de modo que a liberdade de expressão é totalmente

lesionada por meio da política do silêncio. Utilizando-se de um gravador, Offred narra sua história, transgredindo a política do silêncio e rompendo com o discurso monologizador. É a voz da margem adquirindo altivez e concorrendo com a voz do discurso hegemônico, mostrando ser a linguagem o espaço *par excellence* para a interação e o conflito entre as diferentes vozes. Offred reconhece o poder da escrita:

A caneta entre meus dedos é sensual, quase viva, eu posso sentir o seu poder, o poder das palavras que ela contém. Caneta é Inveja, tia Lydia diria, citando outro lema do Centro, advertindo-nos para ficar longe de tais objetos. Eles estavam certos, é inveja.

(ATWOOD, 1985, p. 95, tradução nossa)⁵

Offred necessita expressar o que se passa em seu interior ao passo que Martha silencia a sua condição sexual para si e para os outros durante a maior parte da peça. Essa duas necessidades estão ligadas à ideia de que a linguagem corrobora a percepção da existência, visto que ao verbalizar algo, a ideologia presente nas palavras remete a imagens já construídas pelo olhar social. Martha quer fugir dessa realidade e Offred precisava recriá-la. Adiante veremos como cada um destes processos ocorre.

A questão da formação da identidade é de supra importância nas obras, principalmente em relação à historicidade, como discorreu Eni Orlandi. Vale a pena ressaltar que a sugestão do desvio é tão acusadora como o desvio em si. O olhar do Outro constrói a subjetividade das professoras a partir de uma diferença amparada pela exclusão. Kathryn Woodward (2009) pontua que as representações sociais

⁵ The pen between my fingers is sensous, alive most, I can feel its power, the power of words that it contains. Pen is Envy, Aunt Lydia would say, quoting another Centre motto, warning us away from such objects. And they were right, it is envy (ATWOOD, 1985, p. 95).

procuram construir uma identidade para todos os cidadãos de forma uniformizada. Quando o sujeito não comunga dos mesmos valores, ele é tido como estranho, e, neste caso, surge a necessidade de excluí-lo daquela sociedade em cujos perfis da normatização sua identidade não se encaixa. A seguir, analisa-se a implantação da política do silêncio.

De acordo com Eni Orlandi, a política do silêncio se refere ao fato de que, ao se pronunciar, o indivíduo elimina outros sentidos possíveis dentro de uma situação discursiva. Esse processo se distribui em duas formas distintas, mas que permanecem ligadas, se relacionando à ideia de “poder-dizer”.

A primeira forma é chamada de “silêncio constitutivo”, representante da produção de sentidos a partir de um efeito de se dizer X para não dizer Y, no intuito de se evitar expor certos significados. O “silêncio local”, por sua vez, liga-se à noção de interdito, como a censura, por exemplo, que vai se estabelecer como uma estratégia política para determinar o proibido. Orlandi argumenta que o sujeito e o sentido se formam ao mesmo tempo no discurso, mas, ao se proibir um tipo de discurso, o sujeito também é impedido de assumir certas “posições” e “lugares”. Segundo a estudiosa, “[...] a censura pode ser compreendida como a interdição da inscrição do sujeito em formações discursivas [...]” (ORLANDI, 1997, p. 84).

Nessa esteira, Bakhtin (2006) aponta que a classe dominante usa a língua como instrumento de poder, visto que a comunicação verbal é a expressão de outras formas de comunicação relacionadas às questões de dominação e resistência. Se a identidade liga-se às formações discursivas, então, ao transformar as construções do discurso, o indivíduo se reconstrói. Essas duas formas de silêncio estão presentes em ambas as obras e, por isso, torna-se relevante analisar mais de perto algumas situações e eventos condescendentes as

manifestações literárias. O diálogo que se fará a seguir intercala momentos das duas obras para que possamos compará-las.

Inicialmente, as duas formas de silêncio agem concomitantemente quando o governo *Gileadiano* estabelece a denominação “*Gilead*” para a nova nação instalada em solo americano a fim de tentar apagar a sociedade anterior e assim reconstruir novas identidades. Isso ocorre também com nomes pessoais,⁶ criados pelo sistema totalitário numa relação clara de posse⁷, que ligam a aia ao Comandante. Orlandi esclarece que “podemos dizer, generalizando, que toda denominação apaga necessariamente outros sentidos possíveis, o que mostra que o dizer e o silenciamento são inseparáveis: contradição inscrita nas próprias palavras” (ORLANDI, 1997, p. 76).

O novo governo luta pela implantação ideologias condenadoras do *modos vivendis* da sociedade anterior, como esta sentença que se refere ao comportamento das mulheres antes da fundação de *Gilead*: “Elas eram mulheres preguiçosas, elas eram sórdidas”⁸(ATWOOD, 1985, p. 152, tradução nossa). As manifestações populares em prol dos direitos das mulheres, os centros de lazer como as boates e bares, entre outros, são absolutamente condenados. Deste modo, apagar os costumes sociais de outrora recai na tentativa de apagar a identidade antes estabelecida e, assim, constituir uma nova.

O mesmo processo ocorre em “Calúnia”, contudo, o silenciamento arrola-se de diversas formas, relacionando o silêncio local ao constitutivo. O não-dizer permeia palavras, pois, se verbalizadas, realidades e identidades poderiam se constituir. Quando Karen diz a Martha que seu casamento com Joe está próximo, Martha afirma: “(NUM TOM DURO E

⁶ Nome do cargo ocupado pelo patriarca das famílias elitistas de *Gilead*.

⁷ O nome da protagonista Offred, remete a junção da preposição designadora de posse “of” com o nome do comandante Fred. Deste modo, Offred.

⁸ “They were lazy woman, they were sluts”⁸(ATWOOD, 1985, p. 152).

AMARGO, SEM SE VIRAR DA JANELA) Na verdade você está se preparando para largar isso aqui, não está?” (HELLMAN, 1934, p. 12). O leitor já teve uma série de pistas de que o casamento de Karen e Joe não é desejado por Martha. Quando esta personagem diz a citação acima, percebe-se um duplo sentido do advérbio “aqui”. Diante do contexto da peça, “aqui” pode tanto se referir à escola quanto a própria Martha. Entretanto, ao ouvir essas palavras, Karen interpreta como se remetesse ao colégio, visto que ela não tem consciência da ambivalência de sentido no pronunciamento de sua amiga. Essa sentença revela o não-dito como representante dos reais sentimentos da professora.

Quando Joe faz a visita na escola, Martha e a Sr^a Mortar tem uma discussão cheia de silêncios, de não-ditos, pois a verbalização dos sentimentos reais da professora necessitaria ser impedida e a discussão se refugia no interdito, no proibido, e nenhuma das pessoas diz ao certo o que está acontecendo, mas ao leitor é permitido recuperar o significado da conversa através por meio de inferências. Na discussão entre Joe e Martha se nota o mesmo processo presente nos excertos anteriores, porém, neste caso, o silêncio é visto como uma necessidade de se evitar a nomeação. Mais tarde ela iria si revelar para a própria Karen, mas neste momento, o leitor observa que ela é consciente dos motivos que a levam a não desejar o casamento. Observe:

JOE

Gosto de você, Martha e sempre pensei que você gostasse de mim. Mas, por que essa hostilidade? Você gosta muito de Karen. Você devia até querer o nosso casamento.

[...]

MARTHA

Vá pro inferno! Eu quero que... (COBRE O ROSTO COM AS MÃOS [...])

(HELLMAN, 1934, p. 19)

Uma das riquezas da leitura do texto teatral é a possibilidade do leitor observar a harmonização entre texto verbal e o não verbal. A performance do ator é de certa forma direcionada pelas rubricas na peça e, neste caso, a rubrica vai ter grande importância, até mesmo a de se tornar um signo teatral dado à força de seu significado. Eni Orlandi atesta: “Também a gestualidade está orientada pela fala. Quando alguém se pega em silêncio, se rearranja, muda a expressão, os gestos. Procura ter uma expressão que fala” (ORLANDI, 1997, p. 36). Ao cobrir o rosto com as mãos, a personagem mostra constrangimento a respeito do desgosto do casamento, entretanto, ao perceber que não poderia revelar-se, ela se esconde, se refugia, se silencia.

No último ato prevalece o tom de confusão acerca dos fatos que ocorreram recentemente, pois as personagens se encontram isoladas na escola, recebendo visitas apenas do carteiro e de Joe – o qual vai ser dispensado por Karen e não voltará a visitá-las. Nesse nível, o silêncio encontra toda a sua força em um leque de significados que caminham juntos. Ressaltam-se dois momentos cruciais em que o silêncio impera na trama.

O primeiro revela-se no apagamento social. As professoras não se constituem mais como seres pertencentes àquela sociedade, elas são absolutamente excluídas de qualquer convívio. A paranoia causada pela condenação social dissemina a ideia de que todas as possíveis escapatórias daquela realidade não são possíveis, o silêncio local impera neste processo, como se observa neste excerto:

MARTHA

Não. Nunca haverá um lugar para onde possamos ir. Somos gente que não presta, gente ruim. Vamos sentar. Vamos ficar sentadas o resto da vida, tentando descobrir o que aconteceu conosco. Você acha este quadro absurdo? Bem, a gente se acostuma, vamos ter tempo para isso [...].

(HELLMAN, 1934, p.74)

Após a tomada de consciência da morte social, ocorre o momento epifânico de Martha, em que ela supera todo o medo e verbaliza os seus sentimentos reais por Karen, confessando: “Porque eu te amo de maneira [...]. Talvez eu te ame da maneira que eles disseram que eu te amo. Eu não sei. Mas escuta.” (HELLMAN, 1934, p. 74). Martha mostra ternura e, ao mesmo tempo, horror diante dessa realidade. Por mais que ela quebre esse silêncio, ainda sim a professora não usa palavras como “lésbica” ou “homossexual”.

Nos momentos finais do terceiro ato, Martha percebe que não poderia denominar seus sentimentos até que os outros o fizessem primeiro. A professora, então, confessa: “Eu venho repetindo isto para mim mesma desde a noite em que ouvi aquela menina nos acusar [...]. Acho que nunca, talvez nunca tenha tido consciência disso” (HELLMAN, 1934, p. 75). À medida que a revelação é feita, Martha começa a quebrar o silêncio por meio de suas declarações, mas instaura outro com o seu suicídio. Matar-se seria a melhor forma de silenciar a ideia de ser homossexual, na perspectiva de Martha. Desse modo, a noção de verdade para Karen toma uma natureza absolutamente construcionista. Saber até que ponto a menina disse a verdade é algo que permanece em silêncio também. Se Martha descobriu o seu verdadeiro “eu”, Karen caminha em um terreno não seguro, onde a verdade que antes parecia incontestável agora se encontra fluida e em processo de construção.

Todo este contexto é produzido dentro de um governo democrático, mas no romance de Atwood a política do silêncio se insere dentro do totalitarismo. No mundo de *Gilead*, temos vários aspectos que comprometem uma natural identificação do ser com o mundo, instaurando, sobretudo, o silêncio local. A questão da identidade do indivíduo fica a mercê da violenta disciplina imposta, a qual tortura os cidadãos com o assolamento dos direitos humanos conquistados, estabelecendo

discursivamente a tensão entre dominação e resistência. Na tentativa de apagamento da identidade do indivíduo, as roupas, as atividades rotineiras, o papel desempenhado na sociedade, tornam-se signos de dominação e resistência. Orlandi diz que nos governos autoritários “não há reversibilidade possível no discurso, isto é, o sujeito não pode ocupar diferentes posições: ele só pode ocupar o ‘lugar’ que lhe é destinado, para atribuir os sentidos que não lhe são proibidos. A censura, afeta, de imediato, a identidade do sujeito” (ORLANDI, 1997, p. 85).

Um recurso político fundamental do romance que instaura o completo silenciamento é a impossibilidade de comunicação. Offred é proibida de interagir com outras pessoas e, portanto, em vários momentos da obra vê-se a personagem dialogar consigo mesma em longos solilóquios, recurso no qual acontece a apropriação da voz da personagem pela autora. Nestes momentos, ela expõe ao leitor a sua condição dentro da sociedade, seus medos, crenças, questionamentos, sempre projetando algum desejo e em seguida refletindo sobre ele como se estivesse dialogando com ela mesma: “Quem tudo economiza tem tudo o que precisa. Não estou sendo desperdiçada. Por que ainda preciso?”⁹ (ATWOOD, 1985, p.17, tradução nossa).

Ademais, “A palavra é o fenômeno ideológico por excelência”, diz Bakhtin (2006, p.36), ela é o material de comunicação das relações sociais e a ferramenta para desenvolvimento da consciência individual, por isso, tão temida dentro de um contexto social como o da obra. Até mesmo um gesto, um toque ou uma palavra pode significar uma ameaça à vida do falante. Offred anseia por algum contato: “Como eu acostumava dispensar uma conversa. Agora eu anseio por isto. Pelo menos era uma conversa. Uma troca, de coisas [...]. Eu

⁹ Waste not want not. I am not being wasted. Why do I want? (ATWOOD, 1985, p. 17).

anseio para cometer o ato do toque”¹⁰ (ATWOOD, 1985, p. 21). Diante desse quadro, as aias buscam alternativas de comunicação e desenvolvem leitura labial, sendo esta a única forma de comunicação entre elas. Entretanto, toda essa falta de liberdade não é reconhecida como algo negativo dentro da ideologia imposta, pois essas ações são justificadas:

Existem mais de uma espécie de liberdade, disse Tia Lydia. Liberdade para e liberdade de. No dias de anarquia, era liberdade para. Agora vocês possuem liberdade de. Não subestimem isso [...] Nós parecíamos ser capazes de escolher. Nós estávamos morrendo, disse Tia Lydia, de muita escolha¹¹.

(ATWOOD, 1985, p. 34, tradução nossa)

Essas justificativas estão sempre presentes no treinamento das aias. O silenciamento das escolhas apontadas por Tia Lydia promove o aparecimento de outras possibilidades de entender o conceito de liberdade, tentativa de implantação das ideologias *Gileadianas*.

Portanto, observa-se que mesmo que as duas sociedades em questões tenham regimes governamentais distintos, a forma de se tratar os desviantes é similar. A morte social do indivíduo e a violência psicológica tornam-se fatores preponderantes para que se mantenha a ordem. Por outra vertente, observa-se que embora o silenciamento seja aplicado de forma semelhante nas obras, o silêncio que pocoa as palavras possui significados distintos. Em “Calúnia” prevalece um silêncio como forma de defesa na primeira parte da peça e depois ocorre como imposição social. No romance de Atwood, o silêncio sacrifica a

¹⁰ How I used to despise such talk. Now I long for it. At least it was talk. An exchange, of sorts [...] I hunger to commit the act of touch” (ATWOOD, 1985, p. 17).

¹¹ There is more than one kind of freedom, said Aunt Lydia. Freedom to and freedom from. In the days of anarchy, it was freedom to. Now you are being given freedom from. Don’t underrate it [...] We seemed to be able to choose, then. We were a society dying, said Aunt Lydia, of too much choice (ATWOOD, 1985, p. 34).

individualidade dos cidadãos de *Gilead* e exalta a necessidade de comunicação. Quando o silêncio é rompido, vemos em *The Handmaid's Tale* a oportunidade da voz marginal ser ouvida. Por outro lado, em “Calúnia”, a voz da margem é apagada pelo suicídio de Martha, assim como pela prostração psicológica e apagamento social de Karen.

Em “Calúnia”, observa-se que a questão da censura fica encoberta no discurso liberal de uma sociedade democrática. Parte-se do pressuposto que todos os cidadãos podem usufruir da liberdade de expressão e de escolha, porém, ao serem estigmatizadas como homossexuais, a censura entra em cena para mostrar que o indivíduo não está no lugar que lhe cabe, portanto, pois ele exhibe uma identidade que não foi a convencionalizada pela sociedade. De forma semelhante, em *The Handmaid's Tale*, negros, judeus e homossexuais, são condenados à morte ou levados para uma espécie de campo de concentração onde morreriam de fome e de doenças. A única saída para eles é ocupar seus lugares de destino dentro de *Gilead*.

Seja a censura implícita ou explícita nas obras, examina-se que ao fixar uma imagem para o sujeito ocorre a necessidade que este dissemine esta imagem. As consequências levam o ser desviante a ser exibido publicamente assim como o sujeito que se encaixa no sistema deve ser exemplo público para todos. Deste modo, na fluidez do silêncio, a “censura é o lugar da negação e ao mesmo tempo em que o da exarcebção do movimento que institui a identidade” (ORLANDI, 1997, p. 84). Em que pese o poder do olhar opressor, as duas obras fomentam reflexões acerca do choque entre os desejos individuais e os deveres sociais, levando o leitor repensar as imagens e as ideologias propagadas. Este exercício demanda que o leitor se submeta a uma profunda reflexão sobre si e sobre os outros, muitas vezes feita em silêncio.

Referências Bibliográficas

- ADLER, T. Lillian Hellman: feminism, formalism and politics. In: **American Women Playwrights**. New York: Cambridge University Press, 1999.
- ATWOOD, Margaret. **The Handmaid's Tale**. Londres: Editora Virago Press, 1985.
- BAKHTIN, M. M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- _____. **Questões de literatura e de estética**. A teoria do romance. 3. ed. São Paulo: Editora UNESP/HUCITEC, 1993.
- COHEN, Leonard. Anthem. In: **The future**. Canada: SonyMusic, 1992.
- HELLMAN, Lillian. **Calúnia**. Trad. Tonia Carreiro do original The Children's Hour. Rio de Janeiro: editado manualmente, ca.1981, 82 p.
- _____. The Children's Hour. In: _____. **Collected plays**. Boston, Toronto: Little, Brown and Company, 1976.
- _____. The Little Foxes. In: _____. **Collected plays**. Boston, Toronto: Little, Brown and Company, 1976.
- FLORES, F. T. **Nem só bem feitas, nem tão melodramáticas: The Children's Hour e The Little Foxes**, de Lillian Hellman. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2008.
- JENSEN, Amy E.; NELSON, B. **The Children's hour**: a study guide. Brigham: BYU Theatre & Media Arts, 2000. Disponível em: <http://74.125.155.132/scholar?q=cache:R5geAC1LZRkJ:scholar.google.com/&hl=pt-BR&as_sdt=200>.
- NOAKES, J. **Margaret Atwood**: the essential guide to contemporary literature. London: Vintage, 2002. 163 p.
- ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio**: No movimento dos sentidos. Campinas: UNICAMP, 1997
- WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: _____. SILVA, Tomaz (Org.) **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Tomaz Tadeu da Silva (org). 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. p. 7-72.
- YORK, Lorraine. Biography/ autobiography. In: HOWELLS, Coral Ann. **The Cambridge Companion to Margaret Atwood**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

ABSTRACT: This article investigates the silence in *The Handmaid's Tale* (1985), by Margaret Atwood and “Calúnia” (1939), by Lillian Hellman, as an element that promotes the significance, mainly in what refers to the social roles represented by the characters. Through the social voices of the discourse, it is observed the political implantation of silence by two manners: local silence and constitutive silence. These literary works expose the intersection between the two forms in

the same way that represent diversified methods of application to the politics.

KEY WORDS: silence; censorship; deviant; Margaret Atwood; Lillian Hellman.

Data de recebimento: 13/10/2010

Data de aprovação: 24/10/2010

Ilhas de Memória: Imaginação e Desejo na (Re)Construção do Lugar de Origem

Islands of Memory: Imagination and Desire in the (Re)Construction of Place of Origin

*Brenda Carlos de Andrade**

*Roland Walter***

RESUMO: O artigo pretende analisar como, nas obras **Passages** de Émile Ollivier e **O Feitiço da Ilha do Pavão**, de João Ubaldo Ribeiro, é relido e reestruturado o mito do paraíso terrestre, caracterizado por uma possível busca infinita do desejo de uma terra que nunca se concretiza. Esse movimento de releitura é marcado por reconfigurações através do movimento da memória, que reelabora o mito a partir de perspectivas diversas. Pretende-se, então, comparar as diferenças e semelhanças nas apropriações desse discurso nas duas obras.

PALAVRAS-CHAVE: paraíso; memória; América; identidade; utopia.

O caminho a ser traçado por esse trabalho será um tanto tortuoso; portanto, desde já se faz necessário pensar alguns elementos chaves de seu título. Primeiramente,

* Professora Mestre de Literatura de Língua Espanhola da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) e doutoranda da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

** Professor Doutor de Literatura de Língua Inglesa e Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Federal de Pernambuco.

volta-se o olhar para a palavra ilha: o que seria uma ilha? Geograficamente, a resposta salta à ponta da língua, definição aprendida na escola: ilha é uma porção de terra cercada de água por todos os lados. Tal definição, um tanto óbvia, ajuda, embora possa não parecer, a transcender o nível da realidade material mais imediata: por ser um nada de terra perdido num mundo de oceano, esse espaço permite um transbordar de significados para além elaborados pela imaginação dos seres humanos. A ilha é o espaço que, geograficamente delimitado, permite um extravasar das forças imaginárias, exatamente por estar isolada do continente, “realidade”, ela se permite ser (re)imaginada e (re)construída de acordo com a imaginação e os desejos do homem. Talvez, por esse motivo, tenha sido o lugar por excelência para se construir **A Utopia**. É importante lembrar que, nesse sentido, a “ilha” de Utopia era, no início, ligada ao continente por um istmo, sendo esse destruído quando se começa o estabelecimento do governo ideal.

Seguindo essa linha de raciocínio, a ilha seria um espaço propício para uma intervenção da memória, segundo elemento do título cuja explicação se faz importante, pensada aqui enquanto desejo de (re)criação de um lugar de origem. Essa (re)criação, ainda que através de estratégias diferentes, é o que se pode observar na presença das ilhas nas obras **Passages**, de Émile Ollivier, e **O Feitiço da Ilha do Pavão**, de João Ubaldo Ribeiro. A memória, entendida como uma relação dinâmica entre lembrança e esquecimento, aparece como forma de expressão vinculada com o ato de forjar identificações. O dois termos parecem compor lados diferentes de um mesmo processo que gera questionamentos em diversas áreas do conhecimento humano. Tenha relação com o coletivo ou com o individual, esse processo se caracteriza, normalmente, por encontrar-se na base para construção de paradigmas identitários e, por isso, abarca os dois movimentos de lembrança e de esquecimento. As

duas práticas são essenciais na formação de modelos de identidades aceitáveis. Esquecer determinados fatos implica uma maior valoração (lembrança) de outros e, o contrário, lembrar-se de algo implica o esquecimento de outra coisa. Considerando esse processo como determinado a partir de um presente, pode-se afirmar que ele projeta, através da imaginação, o desejo de um lugar de origem já reelaborado pela própria imaginação.

Harald Weinrich (2001), em seu livro **Lete**, os toma como processos distintos e excludentes, ao final pregando a arte do esquecimento como a mais adequada e necessária na atualidade. Essa compreensão dos dois em blocos diferentes coaduna-se, de certa maneira, com a concepção clássica de que a memória seria como um bloco para estocagem de dados e o esquecimento seria a perda das lembranças/memórias armazenadas devido à danificação desse banco.

Com uma proposta um pouco mais ousada no que diz respeito à compreensão do que seja memória, Israel Rosenfield (1994) destaca, na área da neurologia, seu caráter mutável como consequência do processo de formação do cérebro. Baseado na teoria de Gerald Edelman sobre a função cerebral e contra a ideia de que a memória seja armazenada no cérebro, Rosenfield argumenta:

Il n'existe pas de souvenirs spécifiques au niveau cérébral; ne s'y trouvent que les moyens nécessaires à la réorganisation d'impressions antérieures, destinées à donner une réalité concrète au monde incohérent et irréel de la mémoire. Les souvenirs ne sont pas immuables mais sont des reconstitutions opérées sur le passé et en perpétuel remaniement, qui nous donnent un sentiment de continuité, la sensation d'exister dans le passé, le présent et le futur. Ce ne sont pas des unités discrètes, se perpétuant à travers le temps, mais un système dynamique.

(ROSENFELD, 1994, p. 87)

Assim, a memória aparece no livro de Rosenfield como produto de estímulos do presente que determinam sua natureza moldando os fatos do passado. A ideia de memória como um sistema dinâmico continuamente criando um presente, recriando um passado e se projetando em um futuro, imaginado de acordo com as categorias e estímulos suscitados em determinado momento, parece, no entanto, não deixar muito espaço para o esquecimento, pois, se a memória é fruto de uma criação do presente com bases em estímulos por nós recebidos, o que seria o esquecimento? Se não existe um estoque de memórias no cérebro, não há nada a esquecer a nível individual, uma vez que não há nada armazenado que se possa esquecer. Dito de outra forma, se cada vez que lembramos alguma coisa, estamos, de fato, criando um novo objeto referencial, não poderíamos, então, considerar o não lembrar, já que se trata de uma criação, algo novo.

No campo coletivo, no entanto, onde se criaram distintas formas de conservação da memória fora do cérebro, é possível que haja uma categoria que se possa chamar de esquecimento. Nesse caso, o esquecimento seria, dito de uma maneira superficial, toda omissão voluntária ou involuntária de um fato acontecido. Em casos de desconhecimento sobre a matéria como, por exemplo, comunidades e/ou tradições sobre as quais já ninguém sabe e que também não tenham deixado marcas no mundo de hoje, poder-se-ia falar, talvez, de perpetuação do esquecimento, já que em determinado momento elas foram omitidas da história. Maurice Halbwachs (2004), em **A Memória Coletiva**, relaciona o esquecimento com a dissolução dos grupos aos quais determinadas memórias eram associadas: “Esquecer um período de sua vida é perder contato com aqueles que então nos rodeavam” (2004, p. 37). Dessa forma, o esquecimento, mais do que uma simples omissão, seria a perda de conexão com o passado ou determinado período do passado,

sendo assim um processo determinado pelo presente ou pelo local ocupado no presente por aquele que recorda.

1 Ilhas Flutuantes

Na obra do haitiano, que passou boa parte de sua vida no Canadá, Émile Ollivier, as ilhas são os lugares de origem das personagens centrais. Haiti, e também Cuba ao menos em um dos casos, representa as origens deixadas pela qual anseiam essas personagens. O livro de Ollivier, pelo próprio título, antecipa, de certa forma, a instabilidade dominante na obra. **Passages** é um registro das constantes passagens de suas personagens contadas em capítulos fragmentados: pequenas passagens. Assim como o livro de Ribeiro, o de Ollivier alterna os pólos de enfoque da história a partir das diferentes personagens, o que divide a obra em dois grupos básicos. O primeiro, localizado no Haiti, revela um agrupamento de pessoas prestes a partir em uma viagem de fuga para os Estados Unidos na busca do sonho de uma vida melhor. O outro foco cobre personagens já exilados que vivem entre o Canadá e os Estados Unidos, sobretudo a personagem Normand. Diferente do primeiro grupo, que busca uma melhoria material, o segundo, depois de anos no exílio e tendo atingido segurança material, vive assombrado pela memória de um espaço perdido, a terra de origem ou país encantado da infância/juventude. O sentimento que vai mover todas as personagens no romance caracteriza bem a angústia latino-americana do duplo espaço provocado pelos dois paradigmas da Idade de Ouro e do Eldorado (AINSA, 1998).

Composto por histórias de exílios e migrações, já realizadas ou em processo de realização, a terra de origem surge como um desejo constante que assombra e define destinos. Duas figuras emblemáticas dessa condição são Normand, jornalista

haitiano refugiado no Canadá, e Amparo, sua amante. Os dois vivem processos semelhantes ao projetar nas memórias do passado o desejo de reencontro com as origens, que são dessa forma transfiguradas por tal desejo. Nos dois esse anseio se materializa pelo movimento incessante, repetitivo e quase que circular. Observe-se a descrição de Amparo:

À Vancouver où elle habite, elle fréquente les eaux de l'émigration latino-américaine. Elle a vécu quelques années avec un Chilien retourné récemment à Santiago. Depuis, elle tourne en rond: pétitions pour le Nicaragua, meetings sur le racisme, manifestations contre les marchands de logements, colloques contre l'utilisation des armes nucléaires. Elle paraît très affairée; en fait, elle tourne en rond.

(OLLIVIER, 1994, p. 42)

A vida de Amparo caracteriza-se por um movimento constante, “les eaux de l'émigration latino-américaine” pressupõem um desejo de comunhão com as origens e, ao mesmo tempo, uma impossibilidade de reencontrá-las, impossibilidade essa expressa pelo “tourner en rond”. A angústia do passado perdido gera, como consequência, o deslocar-se incessante – o deslocar que caracteriza a busca incessante, a ausência de ponto de chegada, visto que o ponto de término se encontra num passado e com o caminhar para um futuro, a cada passo, encontra-se, então, mais distante de seu anseio. É importante remarcar que a loucura do movimento não a impede de lançar-se para mais além, mais adiante. Ela ocupa um espaço que não se configura nem pelo rechaço caracterizado pelo medo/rancor ao estrangeiro nem por uma proximidade pelas redes de familiaridade que caracterizam o elo comum da nacionalidade, das origens. Sua lista de atividades descrita no trecho acima se mostra característica de uma sociedade que passa a se reorganizar em grupos, que se irmanam pela defesa de

interesses comuns, um ideal utópico inserido no contexto da esfera global.

Assim como Amparo, Normand emblemiza um forte desejo das origens, de sua ilha, o Haiti, também transfigurado num movimento incessante. Exilado desde cedo, ele conta mais anos de vida no exterior do que em sua própria ilha tão sonhada. “Envenenado pela obsessão do retorno”, expressão que Leyda, sua esposa, utiliza para caracterizar seus amigos e ele, o deslocar-se de Normand ainda é mais enlouquecedor do que o de Amparo. A sua errância pode ser dividida em dois momentos: o errar pelo mundo no início do exílio e a errância em Montreal, quando, devido a problemas renais, é forçado a um novo exílio circunscrito à cidade canadense: “Il disait qu’à force d’errer dans cette ville, il existait des quadrilatères, des segments entiers dont il connaissait chaque pierre, chaque devanture de maison” (OLLIVIER, 1994, p. 69). Leyda o define bem ao classificá-lo, numa passagem, como pertencente à raça dos homens que se acreditam pólen:

Voyez-vous, le monde est constitué de deux grandes races d’hommes: ceux qui prennent racine, qui tissent un destin minéral dans un rêve de pierre et ceux qui se prennent pour pollen. Adeptes de vaste chevauchées, ils traversent, avec le vent, les grands espaces. Ils sautent dans des voiliers de hasard, empruntent d’aléatoires chemins, sans but, sans trajet préalablement déterminés. Normand était de cette race. Il aimait ces déplacements à tâtons qui se jouent sur surfaces illimitées où départs et retours finissent par se confondre.

(OLLIVIER, 1994, p. 87)

Enquanto homem-pólen se engaja em traslados incessantes a ponto de partidas e chegadas se confundirem neste desenrolar. Os caminhos aleatoriamente empreendidos, sem trajeto determinado, figuram na imaginação como o trajeto de retorno ao Haiti nunca empreendido. A inutilidade do movimento parece estar na consciência de Normand, embora a necessidade de empreender

trajetos seja maior que seu controle. São esses trajetos que, simultaneamente, alimentam e suavizam a angústia de um percurso sem fim, como indica a passagem: “Normand aimait voyager. Avant d’être malade, il avait sillonné une bonne partie de la planète. Il disait toujours, à chacun de ses déplacements, que l’entreprise était vaine puisqu’on s’emportait avec soi où qu’on aille. Elle était néanmoins nécessaire; elle permettait de changer son mal de place” (OLLIVIER, 1994, p. 85).

Assim, tanto Normand quanto Amparo, parecem seguir um destino errante que é consequência da perseguição de um desejo de terra natal recriada pela imaginação e que, portanto, não pode ser no mundo da realidade material. O movimento é, e seguirá sendo, incessante por não haver chegada concreta, só a animação da caminhada pelo desejo. Seus destinos coincidem com o destino do salmão previsto por Ollivier, porém sem o consolo/conforto do ponto final, sempre se morrerá no meio do caminho, já que o caminho não tem fim. “Ils erreront sans fin, animés du même désir fou que celui qui hante le destin implacable des saumons: ils tâtent des fleuves, des océans, pour retrouver à la fin l’eau, même impure, où ils sont nés et y pondre en une seule et brusque poussée, une réplique d’eux-mêmes et mourir” (OLLIVIER, 1994, p. 184).

O elemento que diferenciara a trajetória dos dois é o confronto que Amparo terá entre o desejo da terra de origem e o espaço real que se transforma à revelia de suas lembranças ou se transforma assim como suas lembranças:

Le Cuba auquel elle se référait était un pays lointain, irréel, onirique. Cuba à travers les brumes des réminiscences d’une fillette. Elle regardait un rivage oublié, situé au-delà de l’horizon. Elle regardait au loin, en direction de son île et elle se demandait quand elle pourrait la revoir. [...] Quand elle y était retournée, la ville sentait le canif, une odeur de pourri en suspens dans l’air. Les pierres des statues s’étaient effritées. Tout tenait encore sur pied, très vieux, très fatigué. [...] Même

le plat de riz aux haricots noirs, le moros y cristianos, n'avait plus le même goût.

(OLLIVIER, 1994, p. 43-44)

Antes de entender sua situação, Amparo guardava um estreito laço com a Cuba da sua infância. À Cuba, ela atribuía o seu lugar de origem, cativando a lembrança desse lugar junto com as lembranças de sua infância. Nessa busca incansável por essa identidade/nação por tanto tempo imaginada, acaba decidindo partir para reencontrar o país que cativou sua memória. Essa perspectiva da comparação entre o lugar de origem “real” e o lugar imaginado e fantasiado dá à personagem uma nuance especial, um caráter mesmo da identidade migrante. De todas as personagens da obra, ela é a única que tem a possibilidade de confrontar a terra fantasiada/imaginada com a realidade material da terra e a decepção a faz escolher o lugar da transição, da passagem, ainda que de maneira não muito consciente. Amparo segue um destino errante dos que escolheram habitar a aldeia global. Em nenhum momento se deixa devorar por um passado paralítico. Sua posição é, ao contrário, emblema daqueles que se projetam para um futuro se adaptando às realidades que se apresentam, ainda que essas adaptações levem a caminhadas incessantes pelo mundo.

É claro que, no sentido até agora visto, as ilhas de memórias são criações transfiguradas das reminiscências da terra de origem operadas pela imaginação, são ilhas reais que passam a existir na mente dessas personagens alteradas pelo processo de memória/esquecimento que institui a lembrança enquanto desejo a partir do presente. Num sentido mais amplo, pode-se, no entanto compreender as cinco personagens principais e o narrador enquanto ilhas de memória eles mesmos e, como ilhas de memória significativas, cada um traz em si a memória, o desejo e a imaginação, das identidades/identificações que representam.

Memória aqui, sempre lembrando, não somente enquanto repositório de fatos e lembranças do passado, mas também uma transmutação desses elementos a partir da expressão dos desejos no presente.

As personagens masculinas, Amédée e Normand, representam, de uma certa forma, um ideal tradicional/canônico de nacionalidade, embora mostrem facetas diferentes desse ideal. Amédée é o que vive a terra e na terra, apesar de ter saído algumas vezes do seu país, ele retorna e o elege como seu espaço para viver. No começo do romance, é uma personagem que se vê obrigada a emigrar junto com outros habitantes de Port-à-l'Écu, vilarejo em que vive, devido a ameaças de o governo tomar sua terra. Ele pode ser comparado à própria terra, ao próprio país natal. Observem-se essas descrições:

Homme d'humus et de racines, Amédée connaissait les humidités enfouies. Le spasme des corps exaltés, la jungle des désirs tapageurs constituaient son univers familial. Le tambour et son tam-tam, l'odeur des bois et la montée de leur sève avaient habité l'espace de ses jours. Ses dix carreaux de terre représentaient un lieu polyvalent: chambre d'écho pour la voix des ancêtres, sanctuaire, territoire de labours, de chasses rituelles, zone sacrée.

(OLLIVIER, 1994, p. 19)

Malgré tout cela, Amédée se sentait en accord avec ce pays maudit, placé entre un horizon de rocaïlles et l'appel de la mer. De cette terre, il savait tout, il avait tout vu, tout entendu. Il l'avait foulée en nomade, plante parmi les plantes, bête parmi les bêtes; il avait regardé grandir les cocotiers et les palmiers, il avait écouté les histoires et les légendes. Il l'avait même mangée, cette terre, pour en éprouver le goût noir.

(OLLIVIER, 1994, p. 19)

As descrições de Amédée se confundem com a descrição do país de origem. Terra e homem parecem se unificar numa

simbiose completa. Ele é “*homme d’humus et de racines*”, “*plante parmi les plantes, bête parmi les bêtes*”. É difícil divisar uma fronteira entre o homem e o lugar, a ingestão da terra no final do segundo excerto só comprova uma comunhão entre esses dois entes, que são dois e ao mesmo tempo um. Ele é a identificação completa e já impossível do homem com uma única terra ou, como diria Glissant (2002), seria uma identidade de raiz única. Ele poderia ser compreendido enquanto ilha de memória de uma identificação com essa “raiz única”.

Normand, por sua vez, não partilha de tal simbiose com a terra “real”. Exilado no Canadá por razões políticas, ele conta menos tempo de vida em seu país natal do que no exílio. Carrega consigo, porém, o “fantasma” de sua origem – país/pai. Na infância, Normand vê seu pai sendo assassinado pelo mesmo regime político que, posteriormente, será responsável por sua fuga do país. Essa morte lhe assombrará a vida criando uma relação com o seu país, ao mesmo tempo, de atração e repulsão assim como também fará surgir uma busca por esse país/pai caracterizada pela marcha quase incessante da personagem. Marcado, assim, por uma experiência de exílio enlouquecedora, Normand é incapaz de realizar um processo de luto que lhe permitiria reviver, viver na sua nova condição. As suas caminhadas estão impregnadas de um movimento que o projeta sempre para trás, na busca do país perdido de sua infância e do momento em que perdeu o pai, tentando, talvez, revivê-lo.

Ele não é a personificação da nação ou de uma identidade nacional como Amédée, mas vive a angústia de querer sê-la e já não mais poder. Embora se possa argumentar, voltando-se para a área da psicanálise, que essa é uma força que move todos os seres humanos de maneira geral, é inegável que o caminhar dessa personagem desemboca sempre numa fonte antiga, numa água estagnada que o impede de prosseguir, de enxergar um além, um futuro. Pode-se entendê-lo como o

fracasso do projeto de identidade de raiz única simbolizado por Amédée. O que une em semelhança o destino de Normand e Amédée é esse domínio cegante de uma projeção constante para o passado. Normand tateia pelo mundo na busca de um país que não é nem mais o seu país de origem, mas sim uma criação imaginária, a ilha que ele busca só existe em seus sonhos, a ilha anterior à morte de seu pai, e ele é um repositório dessa ilha de memória. Amédée, por sua vez, havia viajado e conhecido outras terras, mas, ao final, optado por voltar para seu local de origem. Eles emblematizam o movimento de dar a volta sobre si mesmos, a vivência de uma nacionalidade ancorada num passado saudoso, incapazes de se projetar no futuro, é a experiência estagnada da nação enquanto sistema dominante, que impede o desenvolvimento de novas construções e possibilidades.

Um elemento importante é o fato de as duas personagens, Amédée e Normand, só aparecerem enquanto lembrança/memória das três personagens femininas, ou seja, Amédée e Normand existem, assim como o que eles representam, enquanto ideais mortos, possibilidades destruídas e incapazes de serem bem sucedidas dentro da nova organização da sociedade, enquanto representantes de uma ideologia de nação.

As duas personagens masculinas são como modelos de uma identidade nacional, completamente ligadas à terra de onde vieram, completamente dobradas sobre si mesmas e, por isso, impossibilitadas de ocuparem um lugar na “nova” organização da sociedade, caracterizada por uma errância tanto temporal quanto espacial. Os dois, que morrem no romance, já estão mortos desde o princípio: uma morte em vida, a incapacidade de se enxergar e se projetar num futuro. Leyda, Amparo e Brigitte, as personagens femininas do romance, se diferenciam deles principalmente nesse ponto, pois, enquanto Normand e Amédée

só conseguem viver no/um passado, elas representam as possibilidades de construções identitárias de um presente com projeção num futuro. Essa projeção em direção a um futuro está de acordo com o próprio movimento da nação para a sociedade: “With the advent of society in place of the nation, legitimation by the past and therefore by history yields to legitimation by the future” (NORA, 1989, p. 11). Embora Nora tenha mencionado, em seu trabalho, esse movimento de uma maneira não muito positiva, é o movimento para o futuro que permite a sobrevivência das três, que permite, através dessa sobrevivência, uma nova opção de identidade.

Se as três se aproximam por serem capazes de reelaborar suas identidades a partir da experiência do novo num presente em direção a um futuro, vão se diferenciar nas opções tomadas para esse futuro. Leyda, a esposa de Normand, a princípio fadada à mesma sina do seu marido, seguindo-o quase sempre nas suas errâncias, difere dele, porém, por se acostumar com a vida no exílio, tendo no marido o único ponto que ainda a liga à terra natal. A morte de Normand vai lhe desprender do destino de salmão que ele fazia questão de perpetuar, conscientemente ou não. Durante toda a vida no exílio, ela havia sido uma espécie de repouso para o marido, uma certeza de um país que eles compartilhavam, assim como também compartilhavam a possibilidade do retorno. Logo após a morte dele, ela se torna uma espécie de tumba para Normand e para as memórias do país por ele guardadas e por ele simbolizadas. Se a morte do esposo foi um passo para se libertar dessas raízes sufocantes, a visita de Amparo, um ano após o falecimento, vai decretar a verdadeira liberdade. “Leyda venait de donner à Normand sa vrai mort: l’oubli” (OLLIVIER, 1994, p. 246).

Un an après la mort de Normand, la visite d’Amparo venait amnistier le passé. Un moment, elle avait cru que les révélations d’Amparo allaient achever de l’anéantir, tuer en elle ce qui restait de vie. Erreur. Elles lui avaient permis de prendre conscience que

les images du passé, celles de leur adolescence à Normand et à elle, celles des premiers temps de leur mariage, avaient servi de masque aux dernières années de leur vie commune. Elles avaient joué le rôle de remparts pour la protéger de la réalité, elles lui avaient permis de supporter le vide de l'existence après la mort de Normand. Pour croire en leur pérennité, elle avait dû se mentir, ignorer que l'être humain ne cesse de s'inventer. [...] D'un côté, l'attitude qui veille à ce que les blessures gardent le vif du premier jour où elles ont été reçues [Amparo]; de l'autre, de son côté à elle, Leyda, la fin d'une lutte contre soi-même, l'acceptation, enfin, de la perte.

(OLLIVIER, 1994, p. 240)

A visita de Amparo funciona como elemento chave para a superação do luto de Leyda, assim como também a liberta definitivamente para sua integração no país “estrangeiro”. Perdendo-se Normand, perdem-se as raízes profundas que a ligavam à terra natal. Ela faz parte da nova ordem mundial de pessoas que se integraram no sistema e já não trazem consigo energias utópicas de força revolucionária: é o novo enquanto estabilidade.

Se Leyda é um elemento estabilizado da globalização, Amparo (amante de Normand) certamente encarna o caráter utópico desse modelo. Amparo é a nação e a aldeia global; tudo e, por isso, nada; ela é o meio. Símbolo próprio da migração, da cidadania global, não parece ter origens, pelo menos não origens certas e definidas. Com referências que se liquefazem no cadinho estranho das ondas migratórias, ela simboliza a própria identidade em trânsito. A descrição da personagem remete aos mais distintos lugares e diversificadas referências. “Elle s'appelle Amparo Doukara. Elle est cubaine. Non, à la vérité, elle est fille de Syriens émigrés à la Havane il y a de cela deux générations. Elle vit au Canada depuis une dizaine d'années. Ses parents habitent Manhattan” (OLLIVIER, 1994, p. 41).

Ela materializa o meio, uma ilha de memória da identidade da aldeia global. Pensando o trecho citado anteriormente, vê-se o movimento de circulação nas “águas da emigração latino-americana” como uma assimilação da diversidade das culturas das margens vivendo no centro. A decepção com a Cuba da sua “origem”, se se pode falar de origem específica em seu caso, a faz voltar-se para uma comunidade global de exilados e marginalizados, na qual, ao mesmo tempo em que ela mantém, de certa forma, viva a imagem de um sonho idealizado de terra (que pode ser compartilhado com outros migrantes), abre espaço para uma construção nova compartilhada na semelhança pela diferença com os outros na mesma condição – semelhança na situação de migrante, diferença nas origens de cada um. Assim, cria uma rede de relações que excede o local transbordando para uma representação de identificação mais global.

Ao contrário de Amparo, que representa a ilha de memória da identificação com a aldeia global, Brigitte, mulher de Amédée, representa essa ilha de memória da identificação com a nação. Agora não límpida em suas raízes, mas impregnada pela experiência com o Outro. Obrigada a fugir de sua terra junto com seu marido e parte da comunidade, Brigitte vive todos os suplícios que um migrante ilegal pode sofrer. A chegada à terra prometida vem acompanhada de tragédias: um naufrágio perto da costa, a “prisão” numa base militar à espera de uma resolução para aqueles que haviam sobrevivido ao naufrágio e se encontravam em situação ilegal e, por fim, a morte do marido, Amédée, em solo estrangeiro, enterrado como um desconhecido entre aqueles que não eram os seus. A promessa de uma vida melhor se desfaz no embate contra a dura realidade encontrada no país estrangeiro.

O choque maior, entretanto, não é tanto a desilusão com o país em que chegara, mas o desligamento maior que é morrer e

ser enterrado em terra onde não estão enterrados seus ancestrais, ou seja, a separação de suas raízes. Deparada com essa situação “vívuda” por seu próprio marido, ela toma decisão de regressar. Depois da experiência do exílio, decide ser da sua terra. Assume uma “identidade nacional”, talvez melhor uma identificação com sua nacionalidade, a partir da experiência migrante, marca da simbólica dos ideais da aldeia global. Fica claro que essa volta vai estar sempre permeada pela experiência de quem migrou, mas também de quem de livre consciência escolheu ser do seu local de origem, para atuar e projetar sonhos e revoluções. Lembrando Glissant (2002, p. 25), pode-se dizer que nesse ponto a identidade de raiz única dá espaço à identidade enquanto rizoma. No mundo em que, cada vez mais, se apregoa o desaparecimento do nacional, das fronteiras, e sua “inutilidade” diante das novas formas de organização, Brigitte simboliza os grupos que se apegam a um sentido de nacionalidade, ainda que esse sentido seja inapreensível e, talvez, tão problemático quanto o estabelecimento dessas comunidades internacionais, almejando não a nação como ela é hoje, mas como poderia ser, um ideal utópico do sentido de nacionalidade capaz de confrontar a indiferença da “aldeia global” tal como é sentida e vivida hoje: como globalização exclusiva de mercadorias. Talvez, por isso, o nacional, mais que um elemento cognoscível, aparece como um ideal abstrato, muitas vezes inapreensível à razão e a que se pode apelar através de um sentimento de união, de passado e cultura comuns – uma ideia que por sua força congregadora parece tão certa que não precisaria ser definida.

2 Ilha do Pavão: memória do possível

Se as ilhas de **Passages** podem ser entendidas como ilhas de passado, melhor: de desejo de passado, a ilha do Pavão, da

obra de João Ubaldo Ribeiro, pode ser entendida como o desejo de futuro ou do que poderia ter sido, ou ainda do futuro que poderia ter sido. A ilha, localizada na Bahia, funciona como uma réplica miniaturizada da situação/história brasileira com algumas inversões ou alterações claras. Os escravos livres, considerando a época em que está localizada, a da colonização, e o Quilombo, que, na obra, deixa de ser o lugar de acolhimento de negros fugidos, portanto subversivo, para ser uma “ilha” de manutenção de valores da coroa, são esses dois aspectos relativos às inversões e alterações que mais saltam aos olhos. A obra é uma (re)criação do passado que poderia ter sido, projetando suas consequências num futuro possível, segundo esse passado, e desejado. Talvez seja o próprio conteúdo nunca revelado da canastra misteriosa que apontava um futuro promissor em uma de suas obras anteriores, **Viva o povo brasileiro**.

A ilha do Pavão é um sonho desde o princípio e sua própria descrição evidencia essa característica: ela é e não é, existe e não existe: “a ilha do Pavão, pois, como se sabe, ela está ou não está, a depender de quem esteja ou não esteja” (RIBEIRO, 1997, p. 13). O primeiro capítulo do livro dedica-se a dar uma descrição da ilha que, simultaneamente, acurada e duvidosa (como no exemplo acima), parece pôr em cheque a natureza de realidade material da ilha: ela existe porque é sonho e seus detalhes precisos o são porque foram frutos da imaginação. Pode-se estabelecer partindo desse capítulo, de certa forma desestabilizador, uma comparação entre a ilha do Pavão e a ilha Utopia de Tomás Morus. As duas ilhas surgem como um construto imaginário, um sonho ou uma utopia de um mundo melhor, seguindo, porém, cada uma delas uma determinada lógica do seu tempo: enquanto Utopia é um espaço organizado pelo princípio da Razão, a ilha do Pavão se abre no espaço da desrazão, ou da lógica das diversas razões ainda que

contraditórias. É possível, então, ler a **O Feitiço da Ilha do Pavão** também como uma refacção da obra de Morus. No romance de João Ubaldo Ribeiro, a Ilha (do Pavão) parece constituir claramente o próprio espaço do paraíso, um quase paraíso. Toda a narrativa aparece circunscrita a esse espaço geográfico. Um dos motores da obra é a luta para isolar a ilha do resto do mundo de forma a não deixar que ela seja invadida por valores corrompidos, tornando-se um lugar *abençoado*, a própria terra prometida.

Esse estar afastado dos valores corrompidos da sociedade, bem como a vontade de manter esse afastamento parece surgir nas duas obras (de Morus e de Ribeiro). Não que haja a falta de contatos com outros povos, mas há uma relativa vontade de distanciamento no que se refere à contaminação do espaço das ilhas por valores exteriores. Observa-se isso já na própria descrição de tais ilhas, são espaços quase inacessíveis devido à topografia. Seguem-se a passagens:

A entrada do golfo é perigosa por causa dos bancos de areia, de um lado, e dos rochedos, do outro. A meio eleva-se um escolho visível de muito longe e que por esse motivo não oferece perigo algum. Os utopianos construíram aí um forte defendido por adestrada guarnição. Outros rochedos, ocultos sob a toalha de água, constituem inevitáveis armadilhas para os navegadores. Só os habitantes conhecem os passos navegáveis e torna-se desta maneira impossível penetrar no canal sem ter a bordo um piloto utopiano.

(MORUS, 1998, p. 67)

Para quem se abeira pelo mar Oceano, ela avulta ainda bem fora da barra como um paredão alcantilado, penhascos monumentais orlados pelo vôo perpétuo das aves da água. Desde longe, sua feição é a de uma barreira de granito, amalgamada com os contrafortes do Recôncavo e os costados de Itaparica e vedando aos navegantes a entrada da baía e os acessos a seu interior.

(RIBEIRO, 1997, p. 12)

Está claro que as duas ilhas não dependem deste aspecto nos traços de sua semelhança, mas ele é importante, pois cria espaços impenetráveis pelo homem comum no plano da realidade, tornando-os acessíveis simplesmente através do sonho, da imaginação. As duas ilhas, no entanto, se diferenciaram no que diz respeito à concepção de civilização ideal cada uma própria para seu tempo. Como já foi mencionado, Morus cria um espaço de organização impecável ditada pela razão lógica ou pela Razão, um lugar em que o bem comum sobrepuja as afeições, os amores e todas as “pequenezas” a nível individual. Ele cria uma ilha, que, embora imaginária, encontra-se de pleno acordo com a razão iluminista. O governo de Utopia em seus mínimos detalhes realiza-se em prol de um bem comum quase abstrato, ou melhor, impalpável.

Sem dúvida, ao longo dos séculos que se passaram desde que Morus publicou sua obra, a ilha de Utopia, concebida como um ideal de sociedade perfeita e desejável, deixou, de uma certa maneira, de simbolizar um espaço “paradisíaco” a ser habitado. Morus nega, em sua obra, aquilo que se compreende hoje como uma das características mais definidoras do ser humano: as paixões e todas as ligações estabelecidas ou provocadas por elas. Por maior que tenha sido o esforço feito para fomentar nos homens o amor incondicional pelo próximo, é certo que só aqueles a quem se devota uma afeição como amizade, amor (marido, esposa, amante) e família parecem receber esse amor incondicional. A capacidade de paixões, na ilha ideal, e de suas diversidades é que torna a ilha do Pavão um lugar renovado de projeções diferente de Utopia. Naquela as paixões individuais, ainda que de certa maneira preocupadas com o coletivo, movem as personagens, diferente do “relato” de Morus em que não há individualizações e sim um corpo de cidadãos que agem sempre de forma coletiva. Faz-se necessário lembrar que não seria de se esperar personagens plenamente desenvolvidos no trabalho desse autor, não se tratando de uma

“peça literária”, porém é importante perceber o tratamento dado ao povo de Utopia como um organismo único que, embora tenha suas diferenças internas, faz uso delas no trabalho coletivo. Diferentemente, na ilha do Pavão cada um parece estar entregue a suas paixões e atividades individuais, ainda que de uma maneira incerta isso acabe unindo em comunidade os seus habitantes.

Algo que chama atenção para a construção de ilha de Ribeiro é que, aparentemente, nada a distingue de qualquer outro espaço coletivo, como cidades, vilas, estados. Há hierarquias entre os habitantes, há sede de poder, há corrupção, há submissão da parte de uns com relação a outros. O que faz, então, essa ilha ser tão especial ou uma projeção dos desejos humanos de uma realidade possível e melhor? Talvez esses elementos, citados acima como perturbadores da ordem do ideal, causem também questionamentos com relação ao halo de motivos edênicos que circundam a própria formação do Brasil: sendo assim o que ainda garantiria o discurso de terra prometida em nosso país? A resposta dada para ilha do Pavão, e que talvez sirva para os dois casos:

Não sabem a razão por que têm o desejo, sempre lhes ardendo no peito, de ir para a ilha, de onde, ao que tudo indica, é muito difícil voltar. Certamente a maioria nunca reunirá coragem ou condições para ir buscá-la, mas **sentem que nela há talvez uma existência que não viveram e ao mesmo tempo experimentam em suas almas – paisagens adivinhadas, sonhos aos quais dar vida, sensações apenas entrevistas, lembranças vívidas do que não se passou.**

(RIBEIRO, 1997, p. 11-12, grifo meu).

Não se pode negar que a verdade é distinta para cada um e talvez estejam certos os que sustentam que este mundo não passa de miragem e, portanto, pode ser isso ou aquilo, segundo quem olha e pensa. Mas, se alguma coisa mais existe, **também existe por necessidade a ilha do Pavão e a única maneira de desmentir que ela existe é demonstrar que nada existe.**

(RIBEIRO, 1997, p. 12, grifo meu)

A ilha, assim como a eterna promessa “Brasil, país do futuro”, num certo sentido, representa a extensão do desejo e da imaginação operando sobre este desejo. Ela não se traduz pelo que realmente é, se é que ela realmente é, mas por representar um indício do desejo humano de uma realidade diferente, “existe por necessidade a ilha do Pavão”. Necessidade essa de ter um local de projeção, tanto para os seus habitantes quanto para os que só a imaginam e sonham, dos anseios e dos medos; sim, porque a ilha do Pavão também surge como espaço de memória dos medos: “Os que não conseguem suportar pensar nela creem, ou sabem, que lá encontrarão todos os seus medos materializados e empenhados em acozá-los como matilhas de cães enraivecidos” (1997, p. 10). De acordo com a noção de memória de Rosenfield exposta no início, pode-se facilmente entender esse processo. Se a memória é uma (re)criação do passado a partir do presente, fica claro que cada indivíduo vai (re)construir esse local a partir das expectativas presentes que têm.

Pelas passagens até agora citadas, o desejo e suas projeções ficam claros quando se trata de um movimento de fora para dentro, ou seja, daqueles que não são habitantes da ilha e a vêm do exterior. O mesmo processo, de projeção de desejos, se pode observar nos habitantes da ilha do Pavão. Um grupo que chama atenção dentre os habitantes é aquele formado pelo Capitão Cavalo (espécie de autoridade mor da ilha), por Hans (náufrago degredado que chega à ilha fugindo da Inquisição), por Don’Ana ou A Degredada (tida como feiticeira e também fugida da Inquisição) e Crescência (filha de ex-escravos do Capitão Cavalo). O conjunto heterogêneo tem como experiência comum, exceto por Crescência, uma desilusão com o mundo exterior à ilha e sua vontade não tanto de criar um paraíso terrestre, mas de dar liberdade para que a ilha possa se desenvolver sozinha sem interferência exterior, ou melhor, dar a

chance para que os habitantes da ilha possam seguir pelos caminhos optados por eles, sem interferência das vontades exteriores:

Por essa razão, sempre dizia a si mesmo que faria qualquer coisa para evitar que isso acontecesse, em concerto com gente como Capitão Cavalo e a Degredada, com quem muitas vezes comentava a maleficiência do mundo lá fora e também alimentava esperanças, no início de aparência impossível, mas agora cada dia mais fortes, de conservar para sempre a ilha do Pavão, como algo à parte do resto do mundo.

(RIBEIRO, 1997, p. 55)

A ilha do Pavão parece, então, constituir esse espaço que é reservado ao sonho, a uma memória do que pode ser ou do que poderia ter sido, segundo a ótica do observador. É uma ilha de memória de um passado quase futuro, porque ele se projeta para frente na tentativa de construir a memória de um futuro melhor. E, de acordo com o já discutido sobre memória no início, se a memória é um processo contínuo que busca no passado um sentido para o presente e projeta desejos no futuro, então a ilha do Pavão seria um grande símbolo de ilha da memória do futuro, especialmente se pensando num último elemento que aparece já ao final do texto: a esfera ou a toca do tempo. Essa esfera, uma espécie de toca do tempo, é um dos pontos finais que permite ao grupo do Capitão Cavalo realizar seu sonho de impedir que o resto mundo interfira no destino da ilha do Pavão. Ela permite que, ao penetrada, seja escolhido um novo futuro, modificando o presente. É um elemento mágico que surge para deixar a ilha do Pavão envolta numa aura enevoadada de magia, para seguir sua existência entre ilusão e realidade. A ilha em si traz um toque de encantamento sem que necessariamente seus habitantes saibam que magia é essa. A esfera seria uma materialização do toque mágico desse espaço porque “a verdadeira feiticeira é como se fosse a ilha mesmo” (RIBEIRO, 1997, p. 220), esse local

maravilhoso criado e recriado por aqueles que entram na esfera, toca do tempo, e também por aqueles que imaginam, desejando ou repudiando, a ilha do Pavão.

3 Considerações Finais

Pode-se perceber, através das duas obras, que a ilha caracteriza-se como um espaço aberto, disposto a agregar diversos imaginários, representando, esses imaginários, uma memória presente de um passado recriado e um futuro desejado. Mais do que simples ilhotas de imagens cristalizadas do passado, tais espaços se constroem pelo desejo de ser no presente, de se fabricar uma origem passada através dos vestígios desse presente e, como consequência, projetar esses elementos num futuro ansiado, também imaginado e recriado.

Seja voltando-se mais para um passado, seja projetando-se mais num futuro, o que liga essas experiências nas obras de Ollivier e de Ribeiro é uma necessidade de (re) construir locais de origem a partir de uma realidade presente, alterando-a constantemente de acordo com seus desejos. Mesmo sendo (re)construções de naturezas diferentes, as duas se irmanam por darem vazão ao desejo de (re)encontrar a origem transfigurada por um véu de certa forma otimista, ao menos no que se refere à imaginação positiva de tal origem. Em Ollivier é uma criação, a partir de vestígios de uma memória individual, de um anseio individual de reencontrar-se com a terra natal. Em Ribeiro, o que parece animar a obra é um desejo de dar sentido ao discurso promissor sobre o Brasil, dando-lhe assim um futuro condigno com as expectativas que o cercam.

Por esse motivo mesmo, as duas obras retomam diferentemente o conjunto de produções míticas e/ou imaginárias produzidas ao longo dos processos de

descobrimto, conquista e colonização. João Ubaldo Ribeiro faz convergir os dois paradigmas de Ainsa, discutidos em quase todos os capítulos. Da contradição/ambiguidade dos dois pontos, o autor tenta criar uma relação de oposição complementar. A fusão se interpõe como forma de apreender as ambiguidades e como resposta de uma possibilidade coletiva. A ilha do Pavão mostra-se, aos olhos, a partir de uma recriação do mito do paraíso terrestre em novas roupagens, que satisfazem mais o gosto contemporâneo. Da mesma maneira, pode-se falar em diferentes leituras para se consolidar um protótipo do herói brasileiro, à semelhança de Peri e Macunaíma. De tal forma a obra associa-se com um caráter de retomada do mito que bem poderia ser tratada por esse nome. O espaço criado por Ribeiro, ao não repetir a ordem regulamentadora dos “paraísos” das utopias renascentistas, a lógica da razão cristã presente nos modelos de base religiosa tradicional, preenche lacunas que as roupagens anteriores do mito do paraíso não podiam preencher. Perpetua, assim, o desejo de Eldorado e da Idade de Ouro fazendo-os convergir. A ilha do pavão segue alimentando a possibilidade dos desejos que esse par antes alimentava.

Já na obra de Ollivier, essas estruturas paradigmáticas do paraíso americano emergem tais quais fantasmas de um passado ou sonho. Diferentemente da obra de Ribeiro, que tenta dar um caráter coletivo a esse material, o autor haitiano toma as “influências do mito” de maneira mais individual, fazendo com que cada uma de suas personagens traga à tona o fracasso dessa experiência. A busca pela ideia simbólica do Eldorado e da Idade de Ouro (AINSA, 1998) resulta numa ilusão que se desfaz tão logo as personagens se aproximem delas. Tal constatação poderia levar a crer que Ollivier apresenta uma visão pessimista, porém não chega a ser exatamente isso que se vê ao final do livro. A porção de otimismo encontra-se, sim, na influência que tais paradigmas podem causar. No entanto, ela se dá, sobretudo,

após o processo de luto, como uma memória retrabalhada. O mito seria, assim, necessário na medida em que pudesse alimentar a memória de um passado sem torná-la doente com uma presença sufocante.

As ilhas de memória surgem, então, como construtos necessários para constante elaboração não só das origens já perdidas como também das que ainda não se perderam, mas correm o risco de esmaecer. A memória aparece como elemento dinâmico a reviver a origem, seja no espaço geográfico-alegóric da ilha seja, transformando personagens em verdadeiras ilhas de significação. Esse sistema dinâmico se faz imprescindível na estruturação de novos modos de ser na história, construídos a partir de (re)criações do lugar de origem, de utopias. Embora não haja uma clara distinção a respeito do lugar destas utopias nas sociedades atuais, é inegável sua necessidade no desenvolvimento do processo histórico, seja ela uma utopia do global seja uma utopia do nacional, lembrando sempre que esta não traz em si a estagnação nem a lógica racionalista pretensamente homogênea da nação canônica. É a reavaliação do passado a partir do presente e a reinscrição no futuro (processo de memória) que permitem um movimento dinâmico, garantia de sobrevivência e de constante mobilidade na incansável e necessária construção utópica da história.

Referências Bibliográficas

AINSA, F. **De la Edad de Oro a El Dorado: génesis del discurso utópico americano**. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.

GLISSANT, É. **Introducción a una poética de lo diverso**. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

MORUS, T. **A Utopia**. Lisboa: Guimarães Editores, 1998.

NORA, P. Between Memory and History: les lieux de mémoire. **Representations**, Berkley/Los Angeles, v. 26, p. 7-25, 1989.

OLLIVIER, Émile. **Passages**. Paris: Le Serpent a Plumes, 1994.

RIBEIRO, J. U. **O Feitiço da Ilha do Pavão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

ROSENFELD, I. **L'invention de la mémoire**. Manchecourt: Flammarion, 1994.

WEINRICH, H. **Lete: arte e crítica do esquecimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

ABSTRACT: This paper analyzes how the myth of earthly paradise is translated and structured in the novels **Passages** by Émile Ollivier, and **O Feitiço da Ilha do Pavão**, by João Ubaldo Ribeiro, characterized in this sense by an infinite desire for a space that never concretizes itself. This act of actualizing the myth from the past is marked arrangements of memory, which recreates it in different perspectives. The main objective is to compare the differences and similarities of forms of appropriation of this myth in the two mentioned novels.

KEY WORDS: paradise; memory; Americas; identity; utopia.

Data de recebimento: 04/10/2010

Data de aprovação: 24/10/2010

Terras do Sem Fim: Viagens e Identidade

Lands of the Endlessness: Travel and Identity

*Rosângela Cidreira de Jesus**

*Maria de Lourdes Netto Simões***

RESUMO: Este artigo pretende abordar a influência da viagem, enquanto prática transformadora, para a formação do perfil identitário da região cacauêira. Para tanto, utiliza como seu objeto de análise o romance do grapiúna Jorge Amado, *Terras do Sem Fim*. Objetiva-se analisar aqui o referido romance, buscando-se explicitar, por meio da sua narrativa, as transformações culturais ocorridas no Sul da Bahia ou na Região Cacauêira a partir dos deslocamentos vistos como práticas de experiências interculturais.

PALAVRAS-CHAVE: cultura; cacau; identidade; literatura de viagens; mito.

1 Introdução

Como o título deste artigo sinaliza, o objeto deste estudo é o romance *Terras do Sem Fim*, do grapiúna Jorge Amado. Será ele o fio condutor para a discussão que se estabelecerá em torno da identidade grapiúna,

* Mestranda do Programa em Letras: Linguagens e Representações da Universidade Estadual de Santa Cruz.

** Professora orientadora. Pós-doc em Literatura Comparada e Turismo Cultural.

considerando, obviamente, sua expressão cultural, como também, basicamente, conduzirá o discurso sobre literatura de viagens e mito. O conceito de viagem aqui presente considera sua relação com o deslocamento físico, conforme evidencia o verbete elaborado por Seco “[...] informações estas proporcionadas por um deslocamento físico e por um tempo determinado, ou seja, pela viagem”. Não implica empregar, neste artigo, o conceito de viagem enquanto metáfora, ou viagem metafórica, neste sentido “[...] mesmo os que permanecem, que jamais saem do seu lugar, viajam imaginariamente ouvindo histórias, lendo narrativas, vendo coisas, gentes e signos de outro mundo” (IANNI, 2000, p. 14).

Assim, para desenvolver as reflexões pertinentes em torno de cultura, identidade, literatura de viagens e mito, foi necessário repensar definições solidificadas. O conceito de identidade perde um sentido estático e ganha uma dimensão dinâmica e plural (HALL, 2005). Redimensiona-se também o estudo cultural, inserido num espaço regional híbrido, mesclado e miscigenado: a região grapiúna.

Quanto ao mito, no que concerne ao processo de mitificação do cacau, subdivisão desta análise, considera-se primordialmente a idéia de mito enquanto uma narrativa utilizada para explicar, entender, ou ainda justificar determinada realidade. O Mito Fundador é, dessa forma, compreendido como aquele que explica a origem ou a fundação de um determinado povo (CHAUÍ, 2007).

2 A literatura de viagens e o tema viagem na literatura

Para essas considerações, a literatura de viagens constitui-se o espaço literário destinado a representar os encontros culturais a partir dos deslocamentos existentes. A

literatura acima citada ainda se confunde enquanto gênero literário, pois reúne simultaneamente o estilo histórico, literário, ficcional e científico e apresenta também grande diversidade no que se refere às condições de produção. Entretanto, a literatura de viagens apresenta um tipo próprio de escrita e algumas características peculiares. Geralmente está condicionada a alguma viagem realizada ou a algum deslocamento ocorrido; objetiva primordialmente traduzir o “desconhecido” por meio de uma descrição aprimorada a fim de que o leitor entenda melhor a outra realidade observada.

Retomando os primórdios dessa discussão percebe-se, que as experiências relatadas na literatura de viagens provêm das próprias viagens realizadas, embora esses deslocamentos tenham ocorrido devido a interesses diversos. Segundo Seco (2006):

Muitos desses viajantes iniciaram seus escritos com o intuito de informar sobre negócios políticos e financeiros, sobre as riquezas naturais, a flora e a fauna brasileiras. Mas, baseados em farta documentação e informações, passaram a escrever uma obra que relatava suas experiências e suas impressões sobre o povo, os hábitos e costumes, a religião, a alimentação e a habitação e, também, como alguns fizeram, sobre a educação e a moral, além de deixarem rico material iconográfico.

Durante a Idade Média, a sociedade organizava-se em torno da terra, o mundo era essencialmente agrário. Assim sendo, as pessoas fixavam-se à terra para seu cultivo e pouco transitavam. Os deslocamentos existentes eram raros e limitados e, quando ocorriam, destinavam-se à participação nas guerras, para a realização de trocas comerciais e nas peregrinações. Transitar, viajar, naquela época, era uma forma de protestar contra a servidão à gleba. As populações viviam sujeitas à terra, o deslocamento libertava o trabalhador. Em seguida, durante a Idade Moderna, com o declínio da economia rural, as pessoas,

que até então viviam no interior do feudo, passaram a viajar mais, buscando novas rotas e desafiando limites territoriais a fim de encontrar melhores condições para a comercialização de seus produtos. Percebe-se, então, que os objetivos da viagem mudaram com o tempo. Mesmo apresentando objetivos diferentes, a literatura de viagens se apropria dos relatos e os registra, de forma a eternizá-los. A *Carta de Pero Vaz de Caminha*, por exemplo, é fruto das viagens marítimas portuguesas. Assim, os registros são feitos a partir do olhar europeu:

O primeiro texto sobre o Brasil é um relato de viagens e, ao longo de sua história, esse gênero que, mais do que simplesmente “literário”, também é científico, político, econômico e moral representa uma boa parte das chamadas “fontes primárias”, que documentam visões de época que trazem, além dos testemunhos, imagens não somente coloniais, mas colonizadoras, produzidas a partir de uma impressão e de um interesse externos.

(Carneiro, 2001, p. 233)

Antes da chegada dos viajantes europeus, existia aqui uma terra ainda não vista e um povo até então desconhecido. O Brasil foi criado inicialmente por conquistadores europeus. Trata-se de uma invenção histórica e uma construção cultural, não uma “descoberta”. Portanto, segundo uma classificação feita por Sacramento (2006), *A Carta de Pero Vaz de Caminha* é uma narrativa hegemônica, visto que valoriza a chegada dos viajantes ao Novo Mundo. Para a autora:

As contra-hegemônicas, por sua vez, como Serafim Ponte Grande de Oswald de Andrade, Macunaíma de Mário de Andrade e Terras do Sem Fim de Jorge Amado, para ficarmos só com essas obras, vêem a viagem como busca das próprias origens, para entendê-las, aceitá-las tal como se apresentam.

(SACRAMENTO, 2006, p. 9)

Em *Terras do Sem Fim*, as viagens ocorrem enquanto busca da construção de um perfil identitário centrado na própria brasilidade, valorizando as referências do brasileiro. Por sua vez, na *Carta de Caminha* e em outras narrativas hegemônicas, o olhar do colonizador vê sempre o habitante da terra paradisíaca como o exótico, o diferente, o incompleto.

Diante de tudo que foi sumariamente exposto, observa-se que a literatura de viagens consolidou-se basicamente durante os descobrimentos marítimos portugueses e da necessidade de se registrar as informações das viagens realizadas. O tema viagem está presente na literatura desde a Antiguidade, consolidando-se ainda mais depois da expansão da cartografia planetária no início da Idade Moderna.

3 As viagens em *Terras do Sem Fim*

Jorge Amado (1912 – 2001), um dos mais famosos e traduzidos escritores brasileiros, autor de *Terras do Sem Fim*, representa, por meio da sua literatura, o regionalismo do Sul da Bahia. Romance publicado em 1943, *Terras do Sem Fim* narra a história que se passa no começo do século XX, no Sul da Bahia, por ocasião do desbravamento das matas para plantio do cacau nas regiões próximas ao povoado de Tabocas, atualmente município de Itabuna.

Essa obra mostra a cobiça despertada pelo cacau, que atraiu trabalhadores e jagunços para o sul da Bahia. Seu fruto – amarelo como ouro – produziu fortunas como a dos coronéis Horácio e Teodoro das Baraúnas e a dos Badarós, que se engalfinharam numa luta sem fim, pela posse da terra.

(CARDOSO, 2006, p.151)

O primeiro capítulo do romance *Terras do Sem Fim* narra a viagem dos trabalhadores para as terras do sem fim do Sul da Bahia. Viajavam no navio e, nele, todos conversavam e

partilhavam suas respectivas esperanças. “O Navio”, título do capítulo, servia para levar todos aqueles que sonhavam com melhores condições de vida.

Homens escreviam, homens que haviam ido antes, e contavam que o dinheiro era fácil, que era fácil também conseguir um pedaço grande de terra e plantá-la com uma árvore que se chamava cacauero e dava frutos cor de ouro que valiam mais que o próprio ouro.

(AMADO, 1969, p. 29)

Percebe-se, no decorrer da leitura do referido romance, que os deslocamentos dos personagens, suas idas e vindas encontram-se presentes em toda a narrativa, não apenas no primeiro capítulo. Nos seguintes: *A Mata, Geração de Cidades, O Mar, A Luta e o Progresso*, o homem, nas terras grapiúnas, continua se deslocando. Assim, ele continua vivendo e conhecendo o Sul da Bahia, movido pela curiosidade sobre as terras não conhecidas, sobre o conhecimento do diferente, o conhecimento do outro. Em *A Mata*, segundo capítulo do livro, ao adentrar a floresta virgem, o homem viajante que chega, ainda se assusta com o grito dos corujões. Em busca da fortuna prometida pelo *fruto de ouro*, os desbravadores e viajantes desconhecidos chegavam nas terras grapiúnas e contribuía também com a *Geração de cidades*, terceiro capítulo do livro *Terras do Sem Fim*. “Por vezes, rompendo a mata, chegavam viajantes de Itapira, da Barra do Rio de Contas, que era o outro lado das terras do cacau” (AMADO, 1969, p. 135). Eles chegavam às cidades grapiúnas em busca de oportunidades que tanto procuravam. Assim, como João Magalhães, personagem de *Terras do Sem Fim*, eles chegavam à procura de dinheiro, mas de dinheiro grande. Quem chegava, vinha pelo mar ou pela floresta e contribuía para a formação da nação grapiúna. O trecho seguinte foi extraído do quarto capítulo do romance, *O Mar*:

Homens de repetição a tiracolo atravessavam a cidade sob a indiferença dos moradores. Apesar do que já existia de assentado, de definitivo, em Ilhéus, os grandes sobrados, as ruas calçadas, as casas de pedra e cal, ainda assim restava na cidade um certo ar de acampamento.

(AMADO, 1969, p. 193)

A sociedade grapiúna era uma sociedade de luta. *A Luta*, título do penúltimo capítulo deste romance de Jorge Amado, marcava presença constante numa sociedade em que havia a ruptura do acesso igualitário aos bens da civilização. Em meio a essa luta, os coronéis do cacau viveram e viajaram, com seus jagunços e aliados.

Atrás de si, Sinhô Badaró ouvia o trotar dos burros onde vinham os capangas. Eram três: o mulato Viriato, Telmo, alto e magro, de tiro certo e voz efeminada, e Costinha, o que matara o coronel Jacinto. Vinham conversando entre si, a brisa da noite trazia até Sinhô Badaró uns restos de diálogo:

- O homem meteu a mão na porta, foi um alvoroço...
- Atirou?
- Não deu tempo...

(AMADO, 1969, p. 214)

A nação grapiúna chega ao *Progresso*, título do último capítulo do romance *Terras do Sem Fim*. Mesmo num período próspero, as pessoas sentem a necessidade de transitar. Elas se deslocam por razões econômicas ou simplesmente para conhecer novas culturas. Não se pode, entretanto, desmerecer que as pessoas que aqui chegaram interferiram com a formação da identidade, impactando o local positiva ou negativamente.

O navio começou a cruzar a barra, vinha embandeirado, apitou longamente. Foguetes espoucaram no ar, na Ilha do Pontal. Os soldados disparavam seus fuzis, num arremedo de salva. Os padres, o Prefeito, os coronéis e as freiras, os comerciantes ricos também se adiantavam pela ponte. O navio atracou entre

vivas, os foguetes subiam, explodiam por cima da cidade. Os sinos badalavam, o Bispo desceu, era um homem baixo e gordo. Dr. Jessé iniciou seu discurso de boas-vindas.

(AMADO, 1969, p. 285)

As viagens possibilitaram o encontro com o outro, a aprendizagem do diferente e, conseqüentemente, abalaram as identidades culturais, ou os aspectos identitários que surgem do “pertencimento” a culturas étnicas, raciais, religiosas e nacionais. Assim, a identidade torna-se descentrada, deslocada ou fragmentada e o sujeito não pode ser mais visto como um ser unificado.

4 A formação do perfil identitário da região grapiúna

A estrutura social e a organização econômica da região *grapiúna* nasceram e cresceram em função do cacau. Conforme dito anteriormente, as pessoas que na região Sul da Bahia chegavam, buscavam emprego, terra, oportunidade e dinheiro... muito dinheiro. Seus costumes e hábitos culturais integravam-se aos costumes regionais locais. Tais trânsitos foram delineando o perfil identitário da região. A referida sociedade, portanto, não se isolou da comunidade baiana, como também não se isolou do Brasil. Muitos vieram do próprio estado da Bahia, outros vieram de Sergipe, do estado do Ceará e também de outros países, tendo contribuído direta ou indiretamente para a formação da sociedade cacauera.

Mas, sendo principalmente baiano e sergipano, e na penetração que de algum modo foi um povoamento, não faltou a participação estrangeira. Sobrenomes de famílias, tradicionalmente incorporadas à região do cacau – Berbert, Lavine, Kruscchewsky, Lavrinsky, Schaun, Holhenwerger –, demonstram como foi ampla aquela penetração estrangeira. E,

porque simples colonos na maioria, reafirmam a identificação com os brasileiros no sentido das origens humildes.

(AGUIAR FILHO, 1976, p. 68)

Em *Terras do Sem fim*, Jorge Amado evidencia em sua narrativa a contribuição de elementos humanos de outros estados, pertencentes a outras culturas, para a formação da identidade cacaueteira.

Por vezes, quando chegavam os navios abarrotados de emigrantes vindos do sertão, de Sergipe e do Ceará, quando as pensões de perto da estação não tinham mais lugar de tão cheias, então barracas eram armadas na frente do porto.

(AMADO, 1969, p. 193)

Percebe-se, pelo que foi até aqui sucintamente apresentado, que a sociedade grapiúna foi formada a partir dos diversos deslocamentos culturais. A viagem aqui é tida enquanto deslocamento físico, assim “no curso da viagem há sempre alguma transfiguração, de tal modo que aquele que parte não é nunca o mesmo que regressa” (IANNI, 2000, p. 31), e aquele que estava e aqui permanece também se transforma. Não se pode, a partir do exposto, acreditar que um conceito estável de identidade atenda ao estudo do perfil desta região. Pensar na questão identitária necessariamente implica questionamentos diversos, já que o próprio conceito de identidade é complexo e muitas vezes discutível. Conforme afirma Hall (2005, p. 13):

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.

Conforme o entendimento de Simões (2008), os deslocamentos instigam a formação cultural, provocando impacto na economia, no desenvolvimento das localidades e na formação da identidade regional. Assim, a região é vista como um espaço de cruzamentos, a cultura hibridiza-se (CANCLINI, 1997) enriquecendo locais e modificando identidades.¹ Nesse contexto de mesclas e misturas culturais, a experiência de um entendimento cultural e, conseqüentemente, identitário, assemelha-se “mais a entender um provérbio, captar uma alusão, perceber uma piada (ou [...] ler um poema) do que alcançar uma comunhão” (BHABHA, 1998, p. 96).

Não se permite, a partir do exposto, pensar na homogeneização e delineamento identitário definitivo da região cacaueira. O próprio espaço religioso referenciado na obra traça um retrato do sincretismo que caracteriza a sociedade baiana.

Aquele fogo que corria sobre os mais altos galhos saía sem
dúvida das narinas do
boitatá . E o tropel amedrontador que era senão a corrida
através da floresta da
mula-de-padre, antes linda donzela que se entregou, numa ânsia
de amor, aos braços
sacrílegos de um sacerdote?

(AMADO, 1969, p. 51)

A denominada “Região Cacaueira” evidenciava uma distribuição desigual das oportunidades sociais. Neste sentido, Jorge Amado, a partir da sua arte ficcional, pinta essa realidade desigual no romance *Terras do Sem Fim*. Figuras que identificam a região estão presentes em sua obra: os coronéis e

¹ O termo *híbrido* é utilizado preferencialmente aos termos *mestiçagem* ou *sincretismo*, pois, segundo Canclini (1997), a mestiçagem estaria, sobretudo associada à mistura de raças no sentido, portanto, de miscigenação, enquanto a palavra sincretismo associar-se-ia à mistura de diferentes credos.

os jagunços. Constata-se aqui que o ficcionista não fez um retrato vazio do mundo baiano, transpôs artisticamente o mundo empírico para o seu mundo ficcional.

5 O processo de mitificação do cacau

A Bahia serviu de inspiração aos relatos dos viajantes europeus e, mais especificamente, o sul da Bahia tem servido de inspiração a Jorge Amado e a outros ficcionistas a narrar a história desta região, descrevendo o aspecto social e também econômico. A partir do surgimento do cacau, a história da Região Sul da Bahia se confunde com a história do “fruto de ouro”, que determinou a criação da sua própria civilização. O cacau tem sua origem nas nascentes dos rios Amazonas e Orinoco; na Bahia, o cacauzeiro foi introduzido em 1746, na fazenda Cubílo, às margens do rio Pardo, atual município de Canavieiras. Depois de algum tempo, o cacau se solidificou enquanto produto econômico e, devido aos altos preços, transformou rapidamente todo o espaço social e cultural da região, passando essa a apresentar características peculiares.

A estrutura social e a organização econômica – sempre resultantes do cacau – a completam como fornecedoras de normas, convivências, identidades e fins que assegurem regionalmente a integração. É através dessa integração responsável pela civilização em processo de permanente mudança que as contribuições culturais se inserem como valores definitivos.

(AGUIAR FILHO, 1976, p. 17)

O cacau criou seu povo, sua cultura, sua civilização. Portanto, sua própria lei. Tornou-se uma fruta sagrada, respeitada e valorizada por todos aqueles que a conheciam e, direta ou indiretamente, dela dependiam. A região grapiúna,

assim como o Brasil, não é uma “descoberta”, pois ela não estava aqui à espera de que alguém a encontrasse; trata-se de uma construção histórica e cultural. “É essa construção que estamos designando como mito fundador” (CHAUÍ, 2007, p. 58). O cacau, na região grapiúna, tinha poder de lei:

Concluiu de um modo definitivo:

– Vou hoje a Ferradas... Se tiver tempo morrerei como manda a lei daqui, a lei do cacau, levando comigo... Não é assim mesmo?

(AMADO, 1969, p. 282)

Conforme estudo feito por Chauí (2007), há três elementos para a construção de um Mito Fundador, ou Mito do Paraíso:

O primeiro constituinte é, para usarmos a clássica expressão de Sérgio Buarque de Holanda, a “visão do paraíso” e o que chamaremos aqui de elaboração mítica do símbolo “oriental”. O segundo é oferecido, de um lado, pela história teológica providencial, e elaborada pela ortodoxia teológica cristã, e, de outro, pela história profética herética cristã, ou seja, o milenarismo de Joaquim de Fiori. O terceiro é proveniente da elaboração jurídico-teocêntrica da figura do governante como rei pela graça de Deus, a partir da teoria medieval do direito natural objetivo e do direito natural subjetivo e de sua interpretação pelos teólogos e juristas de Coimbra para os fundamentos das monarquias absolutas ibéricas.

(CHAUÍ, 2007, p. 58)

Sobre este primeiro componente do mito paradisíaco, “a sagração da natureza”, ou a “visão do paraíso” vale salientar, mais uma vez, que o cacau era tido como um fruto sagrado, “o fruto cor de ouro”. Assim, o paraíso grapiúna, local onde está plantado o cacau, é associado ao paraíso terrestre de que fala o livro de Gênesis, terra de leite e mel, cortada por rios cujos leitos são de ouro e prata, safiras e rubis. Uma terra sem males e sem escravidão. Além disso, o próprio desbravador grapiúna não dispôs do trabalho escravo para a exploração da terra.

A *Carta de Pero Vaz de Caminha*, assim como textos de outros navegantes, estão carregados de imagens paradisíacas. Muitos navegantes, inclusive o próprio Caminha, viajaram para encontrar no *novo* mundo riquezas. Assim também, em relação ao paraíso grapiúna, muitos viajaram para lá a fim de encontrar a riqueza oriunda do cacau.

Os homens viajavam quase todos, raros voltavam. Mas esses que voltavam – e voltavam sempre numa rápida visita – vinham irreconhecíveis após os anos de ausência. Porque vinham ricos, de anelões nos dedos, relógio de ouro, pérolas nas gravatas [...] “Voltou rico”, era só o que se ouvia dizer na cidade.

(AMADO, 1969, p. 29)

A sagração da história, ou a “história teológica ou providencialista, isto é, da história como realização do plano de Deus ou da vontade divina” (CHAUÍ, 2007, p. 70), é o segundo componente para a construção do Mito Fundador. O terceiro e último componente necessário para a construção do Mito Fundador, ou Mito do Paraíso, é a sagração do governante. Nesse sentido, predomina na região grapiúna a figura do coronel. Quem era o coronel do cacau? Geralmente, este tinha sido um trabalhador de origem humilde que evoluiu econômica e socialmente. Entretanto, devido ao seu poder econômico, funda e recria cidades, tornando-se merecedor de todo respeito por parte do povo da sua região. A sua palavra tem poder de lei nas terras do sem fim do Sul da Bahia.

6 Considerações Finais

A viagem, enquanto deslocamento físico, muito contribuiu para a chegada de diversos imigrantes à região grapiúna. Geralmente, eles buscavam o enriquecimento

proveniente do cacau e, ao chegar à região, contribuíam direta ou indiretamente com a transformação da cultura cacaueteira e, conseqüentemente, com a construção do seu perfil identitário.

Assim, apresentando uma cultura híbrida, tendo como constituintes pessoas oriundas de diversas regiões e nacionalidades, a região grapiúna se identifica enquanto espaço resultante de diversos processos de *hibridação*, abrangendo, dessa forma, várias mesclas interculturais.

O cacau era a lei da região das terras do sem fim da Bahia. Quem o possuía, fruto sagrado da cor de ouro, detinha o comando da cidade e até da região. Tudo podia e fazia. Surge, então, a figura do coronel: proprietário de muitos cacaueteiros, detentor de um poder sagrado. Entretanto, na atualidade, o cacau perdeu seu vigor econômico do passado e sua civilização, devido também ao processo de globalização, está se perdendo na história e no espaço mundial. Estudar a região do cacau, repensando suas características e processos específicos de hibridação, é uma forma de permitir sua existência nas descontinuidades da vida pós-moderna.

Referências Bibliográficas

AGUIAR FILHO, Adonias. **Sul da Bahia**: chão de cacau (uma civilização regional). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

AMADO, J. **Terras do Sem Fim**. 21. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1969.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

CARDOSO, J. B. **Literatura do cacau:** Ficção, ideologia e realidade em Adonias Filho, Euclides Neto, James Amado, Jorge Amado. Ilhéus-Ba: Editus, 2006.

CARNEIRO, H. S. O Múltiplo Imaginário das Viagens Modernas: Ciência, Literatura e Turismo. **História: Questões e Debates.** Curitiba, UFPR, n. 35, p. 227-247, 2001.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil:** mito fundador e sociedade autoritária. 5. ed. São Paulo: Fundação Perseu; Abramo, 2007 (Coleção História do Povo Brasileiro).

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 10. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2005.

IANNI, O. A metáfora da viagem. In: _____. **Enigmas da modernidade-mundo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 11-31.

SACRAMENTO, Sandra Maria Pereira do. Viagem e Turismo Cultural. **Revista Urutágua,** n. 6. Maringá. Disponível em: <<http://www.uem.br/urutagua/006/06sacramento.htm>>.

SECO, Ana Paula. Livros de Viagens ou literatural de viagens. **Glossário L. História, Sociedade e Educação no Brasil.** HISTEDBR – Faculdade de Educação, UNICAMP. Campinas, 2006. Disponível em: <http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/glossario/verb_c_livros_de_viagens_ou_literatura_de_viagem.htm>.

SIMÕES, M. L. N. **Identidade cultural e turismo:** a literatura como agenciadora de trânsitos e possível elemento de sustentabilidade. Ilhéus-Ba: Editus, 2008. No prelo.

ABSTRACT: This article intends to approach the influence of the trip, as a means of transformation, for the formation of the identity profile of the Cacaueira area. In such case, it uses the novel “Terras do Sem Fim” by Jorge Amado as the analysis object. . We aim to analyze such novel, based on his narrative, the cultural transformations that occurred in the South of Bahia

or in the Cacaueira area and also through the displacements seen as practices of intercultural experiences.

KEY WORDS: culture; cocoa; identity; literature of trips; myth.

Data de recebimento: 15/10/2010

Data de aprovação: 24/10/2010

Crítica Literária: A Possível Relação entre os Estudos Genéticos e a “Rusticidade” da Literatura Popular Brasileira

Literary Criticism: a Possible Relationship between Genetical Studies and the “Rustics” in Brazilian Popular Literature

Raphaela Cristina Maximiano Pereira *

Eliana da Conceição Tolentino **

REUSMO: Este trabalho visa discutir algumas questões referentes à literatura oral e às suas recorrências no cenário brasileiro, como pode ser identificado a partir das características da literatura de cordel no Brasil. Busca-se, também, estabelecer possíveis diálogos entre a rusticidade presente nesse tipo de literatura não-canônica e os estudos propiciados pela Crítica Genética, a qual busca revelar, nos manuscritos espontâneos e pouco lapidados dos autores, um caráter biográfico e essencial à gênese de duas obras. Procura-se, portanto, evidenciar o fato de o caráter rústico e mais natural dos versos das poesias orais corresponderem a uma espécie de manuscrito, assemelhando-os ao objeto de estudo principal da Crítica Genética. Este trabalho corresponde a um artigo de revisão que, a partir das teorias referentes aos temas aqui apresentados, busca encontrar aspectos

* Mestranda em Teoria Literária e Crítica da Cultura – Departamento de Letras, Artes e Cultura – Universidade Federal de São João del-Rei/MG. E-mail: rcmp.jf@gmail.com

** Professora Doutora, Orientadora no Programa do Mestrado em Teoria Literária e Crítica da Cultura da Universidade Federal de São João Del-Rei/MG. E-mail: elianat@ufsj.edu.br

que possam aproximar certas características comuns a cada um desses.

PALAVRAS-CHAVE: literatura oral; literatura de cordel; crítica genética; manuscritos; rusticidade.

1 Introdução: Notas sobre a literatura popular

Ao estudarmos a literatura oral, logo de início, nos deparamos com um número relevante de questões que se encontram sob uma tênue linha de definição e limitação. Os enfoques mais contemporâneos dados à literatura oral e à cultura popular, no meio acadêmico, têm resultado em opiniões diversas e, até mesmo, contrastantes. Em seu ensaio intitulado *Notas sobre a desconstrução do popular*, Stuart Hall (2009) alerta o leitor sobre a dificuldade em se lidar com o termo “popular” que, ultimamente, tem se tornado tão complexo de ser definido quanto o termo “cultura”. Assim como Hall, Zumthor (1997) confirma a ideia de que os termos “folclore” e “cultura popular” são bastante vagos e possuem mais de um significado, podendo até se tornarem contraditórios. De modo mais sucinto e até mais simplório, Proença (1979) coloca que há, basicamente, duas maneiras de ser da literatura oral; a popular, que “embora apresente características de poesia folclórica, é normalmente impressa, é moda, e não anônima. E a realmente folclórica, que independe de moda e já é anônima, caiu no patrimônio coletivo por esquecimento do nome de seus autores” (p. 37). Sobre essa questão de definição, principalmente no que tange, especificamente, a manifestação da literatura oral no Brasil, Cascudo afirma que:

A literatura que chamamos oficial, pela sua obediência aos ritos modernos ou antigos de escolas ou predileções individuais, expressa uma ação refletida e puramente intelectual. A sua irmã

mais velha, a outra, bem velha e popular, age falando, cantando, representando, dançando no meio do povo [...] ao ar livre, solta, álcere, sacudida, ao alcance de todas as críticas de uma assistência que entende, letra e música, todas as gradações e mudanças do folguedo.

(CASCUDO, 1984, p. 27)

Já Proença (1979) atenta para os paradoxos existentes entre os termos “literatura” e “oral” quando são direcionados à poesia popular em verso e ressalta que “no folclore existe uma parte que é chamada literatura oral. Um paradoxo, porque literatura subentende letra, e oral é justamente o que não tem letra (p. 23)”. De forma similar ao que foi defendido por Proença, Martín-Barbero (2008) define o assunto aqui em destaque da seguinte maneira:

Há uma literatura que, ausente por inteiro das bibliotecas e livrarias de seu tempo, foi contudo a que tornou possível para as classes populares o trânsito do oral ao escrito, e na qual se produz a transformação do folclórico em popular. [...] Literaturas que inauguram uma outra função para a linguagem: a daqueles que, sem saber escrever, sabem contudo ler. Escritura portanto paradoxal, escritura com estrutura oral.

(MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 148)

Diante de distintas e inúmeras constatações realizadas acerca dessas definições, os conceitos referentes às categorias de literatura oral e popular vêm sendo redefinidos e reorganizados, com o intuito de constituírem um campo de discurso menos conflituoso e mais harmônico. Torna-se relevante enfatizar que não é intuito primordial desse trabalho focar as distintas formas de significação para os termos aqui utilizados, uma vez que lidar com essas diferenças resultaria em uma árdua tarefa e se distanciaria da abordagem aqui proposta. Portanto, embora seja possível traçar vários comentários acerca das questões que envolvem e as que são envolvidas pela literatura oral, é

imprescindível estudá-la a partir das tradições orais que todos os povos possuem e que, ao serem disseminadas com o passar dos anos, vão se modificando, de acordo com as diferentes sociedades e épocas das quais passam fazer a parte.

Pode-se considerar a literatura popular como uma forma de se conhecer e de se refletir sobre a identidade nacional, a qual é construída através de características populares. Portanto, a literatura oral, que “[...] reúne todas as manifestações da recreação popular, mantidas pela tradição” (CASCUDO, 1984, p. 29), pode ser caracterizada como toda e qualquer manifestação cultural que existe do povo e para o povo. Esse tipo de produção cultural, a qual não fica restrita somente à voz poética, é composta por provérbios, adivinhações, contos, frases-feitas, orações, cantos, cantigas de roda, jogos infantis entre outras diversas fontes de expressão sociocultural. A poesia popular, por sua vez, como uma das manifestações da cultura oral, exige que o posicionamento do intérprete, a receptividade do público e o baú de memórias e tradições envolvidos no seu contexto sejam peças fundamentais para a construção da interpretação do poema. Como uma prática que nunca poderá ser totalmente reiterável, a poesia oral se destaca por constituir um ato único; isto é, a mensagem poética, o público e todo o contexto do qual é produto nunca são repetidos identicamente pelo simples fato de esse conjunto se submeter, completamente, às “imprecisões” e espaços abertos fornecidos pela oralidade.

A poesia popular e toda a complexidade que a constitui são, constantemente, revisitadas por aqueles que se interessam pelas mais diversas formas de folclore, cultura, tradições e memórias nela expostas. Mesmo assim, a literatura brasileira de cunho marcadamente popular, embora seja muito conhecida em várias partes do mundo – basta ver os estudos do suíço Paul Zumthor, do holandês Joseph M. Luyten, do francês Raymond Cantel, entre outros – ainda é pouco estudada no meio

acadêmico de nosso país. Algumas universidades, como as federais dos Estados do Nordeste do Brasil, inseriram, nos currículos dos cursos de Letras, disciplinas que tratam da importância de se conhecer as especificidades desses textos que são formulados e compostos, na maioria das situações, de forma quase alheia (embora, como em toda regra, possa haver exceções) aos grandes cânones literários.

2 A presença da Literatura Oral no Brasil

Apesar dos equívocos que sua existência ainda provoca a certos “defensores” absolutos dos cânones e de algumas crises enfrentadas por ela, a arte popular brasileira vigora de forma autêntica e contínua por muitos anos. Como é colocado por Ariano Suassuna em seu ensaio de 1969, intitulado “A arte popular no Brasil” e inserido em seu Almanaque Armorial compilado em 2008, “a literatura popular brasileira também existe, bastando o fato de possuímos, nos folhetos, o maior e mais variado Romanceiro vivo do mundo” (p. 152). Os preconceitos e as complexidades que circundam os estudos da literatura popular podem ser explicados de várias formas, mas é compatível com o que está sendo aqui exposto resumi-lo a algumas palavras do próprio Suassuna (2008):

Nós, aqui no Brasil, temos, à mão, um material muito mais vasto, rico e variado do que o Romanceiro ibérico [...]. Por causa da injusta discriminação a que já me referi, o Romanceiro Popular do Nordeste é deixado de banda nos estudos literários universitários do Brasil. Aqui, são criadas essas discriminações contra grandes artistas e escritores que, somente por não terem tido formação universitária ou informações e participação sobre ‘as conquistas da civilização industrial’, ficaram como que estigmatizados e relegados a posições secundárias.

(SUASSUNA, 2008, p. 152)

Baseando-nos nas precisas palavras de Suassuna (2008), escancara-se a latente despreocupação da literatura popular, que a essa é peculiar, com o rigor técnico comumente imbuído em obras canônicas. Porém, apesar de a literatura de cordel¹ não ter uma preocupação excessiva com certo padrão de rigor técnico comum a famosas obras canônicas, ela também possui um conjunto de marcas, como a métrica e as rimas; ou seja, um “compromisso” com determinados padrões específicos que a identificam como popular. Diferentemente do que ainda é escrito sobre ela, a literatura popular não se limita, somente, a evidenciar o fantástico, o imaginativo, o mágico; ela também se mostra atenta aos comentários críticos da vida cotidiana, às observações que são julgadas relevantes para serem passadas aos leitores².

Os primórdios da literatura de cordel são inteiramente ligados à divulgação de histórias tradicionais e narrativas de velhas épocas, conservadas e transmitidas pela memória popular com o passar dos anos. Concomitantemente a esse desejo de se conservar os aspectos mais tradicionais e seculares relacionados a diferentes culturas, também passou a surgir nesse tipo de poesia a necessidade de se transmitir fatos recentes e acontecimentos sociais que prendiam a atenção do povo. Como é afirmado por Diégues Jr (1986), “antes que o jornal se

¹ A literatura de cordel é uma das mais recorrentes representações do gênero da literatura oral no Brasil e se caracteriza, principalmente, por conter aspectos da espontaneidade contidos nas comunicações orais, constituindo-se, basicamente, como uma escrita com essência de linguagem oral.

² Segundo Roberto Benjamin (*apud* Luyten, 1992), “o público principal da literatura de cordel é ainda o seu público tradicional” (p. 67), o que corresponde dizer que os consumidores mais fiéis dos folhetos ainda é o povo que frequenta feiras de pequenas e médias cidades do interior do Nordeste, migrantes nordestinos e analfabetos, a quem as histórias são passadas oralmente. No entanto, o público do cordel vem se modificando desde o momento em os folhetos entraram em salas de aulas de colégios e universidades, fazendo com que estudantes também tornassem parte da nova clientela do cordel, além de turistas que demonstram interesse em conhecer a cultura à qual o folheto está vinculado.

espalhasse, a literatura de cordel era a fonte de informação” (p. 31). Como um dos intuitos primeiros dos folhetos de cordel, a poesia como fonte de informação se popularizou rapidamente entre uma grande parte da população que não era alfabetizada e dependia da leitura de outras pessoas para tomarem parte dos fatos referentes ao Brasil e ao mundo.

A presença desses folhetos no Nordeste possui raízes lusitanas, uma vez que esse tipo de literatura chegou até nós por volta dos séculos XVI e XVII a partir da vinda dos colonos portugueses, estando ligada ao romanceiro popular peninsular, o qual influenciou não só o Brasil, e também outros países latino-americanos. O hábito dos serões familiares noturnos e as condições sociais da região Nordeste, como a organização da sociedade patriarcal, as secas periódicas que levavam a um profundo desequilíbrio econômico, aparecimentos de bandos de cangaceiros e bandidos, entre outros possibilitaram o surgimento de grupos de cantadores que se manifestavam como um reflexo de uma coletividade e da memória popular (DIÉGUES JR, 1986).

A transmissão de velhas narrativas ou de acontecimentos recentes é incorporada à memória popular, tornando-se marca peculiar do espírito da sociedade. Como é explorado pelo ponto de vista de Diégues Jr (1986), na literatura de cordel do Nordeste pode ser verificada a manifestação da própria sociedade na poesia e é devido a isso que a memória popular conserva os fatos narrados, acrescentando a eles os mais recentes, que também traduzem as características essenciais e particulares desse povo. Vale ressaltar que todos os tipos de histórias, tanto as recentes e as antigas, quanto as mais locais e as universais, têm seu espaço reservado no âmbito da poesia oral folclórica, pois, como afirma Cascudo (1984), todos os demais gêneros da literatura oral se encontram entre o plano da tradição e o da novidade.

O texto escrito é dotado de uma maior “estagnação”, ao passo que o oral está sujeito a constantes modificações provocadas pela intensa e imprescindível participação do público no processo de leitura da poesia. A partir do que nos mostra Zumthor (1997), ao traçar diferenças entre os textos oral e escrito, pode-se entender que o primeiro é marcado por uma instantaneidade e espontaneidade maior que o do segundo. O objetivo primordial da poesia oral é o funcionamento de seu discurso e a clareza dos pensamentos difundidos por ela, e não sua estética, sua beleza, sua forma ou padronização. Zumthor (1997) completa seu pensamento afirmando que “a frase poética se enuncia no imperativo, o poeta comanda o tempo, fala ao passado do futuro; seu lugar é o berço de seu povo” (p. 136), pois o indivíduo que tem o poder de propagar essa voz poética carrega consigo a responsabilidade de levar seu ouvinte a transitar entre diferentes tempos e espaços.

Há diferenças entre as formas das narrativas oral e escrita, mas quanto ao teor cultural que está impregnado em cada uma não há diferenças significativas. Correspondem a duas formas de literatura (oral e escrita), e não a duas espécies distintas de cultura. A poesia narrativa oral exerce influência sob a narrativa escrita, por constituir a origem da literatura. No que tange às semelhanças entre poesia oral e escrita, torna-se relevante ressaltar que:

Poesia oral e escrita usam uma linguagem idêntica: mesmas estruturas gramaticais, mesmas regras sintáticas, mesmo vocabulário de base. Entretanto, nem a distribuição dos empregos nem as estratégias de expressão são as mesmas. A oralidade comporta, a este respeito, tendências próprias, que somos levados a presumir como universais.

(ZUMTHOR, 1997, p. 143)

O que se pode apreender do que foi dito é que tanto na literatura popular quanto na erudita existem semelhanças, como

a necessidade de se recorrer às tradições, que não as tornam tão díspares uma da outra, como é constantemente salientado por certos autores. Como é colocado por Benjamin (1994), “as melhores narrativas escritas são as que menos se distinguem das orais” (p. 198). O autor também ressalta o fato de que as tradições escritas podem ser tão longevas quanto as orais; o que as difere é que estas são mais livres que as primeiras e se aderem muito mais à existência coletiva. Embora as sociedades contemporâneas tenham exigido menos presença da voz, caracterizando uma espécie de fixação pela escrita, essa não finda o poder da oralidade, de modo que certas práticas culturais e até mesmo o poder da autoridade recaiam sobre a voz. De fato, a oralidade e a escritura não precisam se anular; é possível que convivam harmonicamente uma com a outra, cada uma com suas peculiaridades, respectivos usos e importâncias, como nos garante Zumthor (1997, p. 37): “em cada época, coexistem e colaboram homens da oralidade e homens da escrita”.

Já se tratando de culturas de pura oralidade, pode-se dizer que essas possuem a memória como único fator de coerência, a qual perde a sua importância social à medida que aumenta o uso da escrita. De tal modo, é inevitável afirmar que a memória é fator essencial para a propagação da poesia oral. O texto literário oral encontra-se, na maior parte das vezes, inserido em um discurso ou situação, diferenciando-se, assim, do texto escrito, que pode ser encontrado isoladamente. O discurso é feito num grupo social, em que é conferida ao texto a ideia de coletividade. Este permite que seja realizada uma leitura cultural a partir do que é abordado e, em textos que efetuam um discurso sobre o passado, a memória cultural pode ser fundada e desenvolvida. Com relação ao aspecto memorial imbuído em textos, principalmente, populares, Fares (2008) afirma que:

Nas narrativas orais, a alternância das histórias através de gerações também e perde. A versão contada hoje parece ser a mesma e assim sucessivamente. Sem registro, pouco se reconhece o processo de mudança, obliterando na transmissão oral do conto, que apaga suas próprias pegadas. As superposições textuais fazem esquecer a ocorrência do progresso e a fala originária, o último sempre parece mais vivo.

(FARES, 2008, p. 10)

A poesia popular e a memória andam juntos com o esquecimento, pois a lembrança intensa e permanente de raízes antigas e tradicionais também proporciona a natural falha da memória. Nos contos orais e nos folhetos populares, o esquecimento do cantor e/ou compositor pode se misturar ao enredo e proporcionar novos rumos à história, fazendo com que esses se perpetuem e sejam amplamente difundidos, de modo que se percam as versões anteriores às dessas modificações. Fica fácil afirmar que “todo texto contribui tanto para a memória como para o esquecimento” (FERREIRA, 2004, p. 78), uma vez que o texto não deve ser entendido como uma realidade, e sim uma das formas possíveis para reconstruí-la, contando tanto com a lembrança quanto com os modos fornecidos pelo esquecimento.

As “normas” ou, simplesmente, as características constituintes da poesia oral, variam de acordo com o seu objetivo, público e autor da mensagem, ou seja, com a performance do discurso. Essas convenções são compatíveis com o tempo, o lugar e os participantes da narrativa oral. A oralidade está presente na ação da voz e na expansão do corpo; os movimentos do corpo são integrados à poética. A expressão corporal é extremamente relevante, já que são os gestos que modalizam todo o discurso. Portanto, levando em consideração a questão dos gestos corporais, pode-se afirmar que na prática da poesia oral, quem a executa ocupa uma melhor posição do que

quem a “compõe”. A qualidade da performance é completamente vinculada à efetiva interação entre texto, intérprete e ouvinte. Zumthor (1997) nos chama a atenção para o fato de que o ouvinte faz parte da performance e ocupa um papel tão importante quanto o do intérprete. Além de receptor, ele assume a postura de coautor, uma vez que sua interpretação passa a ser essencial para a construção no texto, interferindo ativamente no instante da apreensão do conteúdo. O ouvinte contribui, portanto, com a produção da obra na performance.

A performance consiste, logo, em um diálogo entre os participantes da ação, em que esses exercem papéis de mesma relevância; como é defendido por Zumthor: “diálogo sem dominante nem dominado, livre troca” (1993, p. 222). Segundo o medievalista suíço, o todo da performance é capaz de formar o locus emocional da obra, tornando-a arte e constituindo-a como obra viva. É possível constatar, então, que a comunicação oral não deve ser considerada um monólogo puro, pois o verbo poético exige o “calor do contato”, mesmo que esse coautor da obra se reduza a um papel silencioso, de simples observação. Ainda sobre a obra poética como arte, ele reitera suas afirmações dizendo que “uma arte, tomando forma e vida social por meio da voz humana, só tem eficácia caso se estabeleça uma relação bastante estreita entre intérprete e auditório” (ZUMTHOR, 1993, p. 227).

A memorização é o meio natural de conversação da poesia oral e fator essencial para a sua propagação. A história da poesia oral pode ser considerada mais rica que a da escrita, pois aquela, a cada performance, sempre recupera as nostalgias e experiências já vividas. Considera-se a ideia de que as narrativas poéticas podem ser corrompidas (modificadas, transformadas, alteradas) no seu curso de transmissão oral, uma vez que suscitando novas interpretações de diferentes intérpretes, todo o enredo pode ser alterado. O poema, na verdade, é aperfeiçoado

através da experiência de cada cantador ou intérprete que, como coloca Zumthor (1997), “é o indivíduo de que se percebe, na performance, a voz e o gesto, pelo ouvido e pela vista” (p. 225). E na prática da poesia oral, quem a executa passa a ocupar melhor posição do que quem a compõe, uma vez que a performance, ou seja, as características envolvidas no momento em que a poesia é lida e recebida, é mais importante do que o próprio conteúdo do texto.

Embora existam muitas pessoas, seja no mundo acadêmico ou no universo dos leitores, que se interessam em conservar as características tradicionais e da literatura de cordel, não se pode falar que, hoje em dia, ela se mantém fiel aos aspectos mais tradicionais ligados aos seus primórdios. Pode-se afirmar que, apesar da tentativa de manter esse tipo de literatura popular aos propósitos iniciais por ele compostos, sua “descaracterização” foi inevitável. Obviamente, há fatores naturais provenientes do passar dos anos que acarretam profundas modificações nos intuitos primeiros de quaisquer ciências e teorias, pois, segundo Martín-Barbero (apud Gernt et al 2009, p. 6) “se já não se escreve nem se lê como antes é porque tampouco se pode ver nem se expressar como antes”.

Uma das mais notáveis alterações sofridas nos pontos que englobam a literatura popular, focando-nos, principalmente, na sua propagação brasileira, diz respeito ao modo de transmissão dessas poesias. Em seu início, na transição do século XIX para o XX, a literatura de cordel era produzida para ser lida, pois seu contexto de produção e circulação demandava o predomínio da audição em detrimento da leitura. De acordo com o que já foi dito anteriormente, as condições sociais, econômicas e culturais da região Nordeste do Brasil propiciaram maiores condições para a perpetuação dessa forma de literatura. É importante considerar que, como uma grande parte da população, por volta dos primeiros anos do século XX, era

analfabeta e os serões familiares constituíam uma prática comum nos povoados, a prática da cantoria ou declamação de poesias se fixou entre os que tinham necessidade de se instruírem, se informarem e se divertirem com o que estava lhe sendo cantado; reitera-se, por sua vez, a afirmação feita por Antonio Candido (apud Luyten 1992, p. 18) “a nossa literatura é mais para ser ouvida do que lida: o Brasil é um grande auditório. [...] A literatura de cordel, embora impressa, é literatura oral”. As constantes marcas da oralidade representadas pela linguagem simplória dos folhetos evidenciam a não prioridade dos autores na conversão de seus poemas para a escrita, comprovando a ideia de que a publicação dos folhetos não era a primeira intenção desses poetas. Sobre algumas das alterações ocorridas na literatura de cordel, Luyten (2005) explica, com clareza:

Essa poesia, a literatura de cordel, ao longo dos anos, sofreu uma mudança, não na sua estrutura, mas na sua essência. Antigamente, era portadora de anseios de paz, de tradição, e veículo único de lazer e informação. Hoje é portadora, entre outras coisas, de reivindicações de cunho social e político. Não somente para os nordestinos e descendentes, mas para todos os habitantes do Brasil. Por isso ela continua importante, pois os poetas populares, por meio dela, mostram a verdadeira situação do homem do povo.

(LUYTEN, 2005, p. 70)

Quanto ao público da literatura de cordel, também são completamente perceptíveis as diferenças ocorridas ao longo dos anos. Se esse tipo de poesia exige a viva atuação do ouvinte, colocando-o no lugar de coautor, é de compreender que as modificações ocorridas na classe dos ouvintes e leitores alterem o todo da constituição poética. As inovações tecnológicas e mudanças nos contextos sociais, econômicos e culturais propiciaram drásticas e consideráveis mudanças no público desse tipo de literatura. Além disso, o fato de os cordéis serem publicados em editoras e organizados em antologias faz com que

pessoas que não pertençam ao universo onde são produzidos os cordéis também tenham acesso a eles. Gilmar de Carvalho (2007), ao afirmar que “selecionar é tomar um partido” (p. 9), defende a postura ideológica contida na, aparentemente, simplória ação de se selecionar textos de outrem. Até mesmo o olhar do acadêmico sobre seu objeto de estudo o caracteriza como um outro tipo de público, tão diferenciado das classes analfabetas que constituíram os primeiros grandes e assíduos ouvintes das poesias. Como é citado por Roberto Benjamin apud Luyten (1992):

O público principal da literatura de cordel é ainda o seu público tradicional. A gente do povo que frequenta feiras das pequenas e médias cidades do interior do Nordeste e os moradores dos subúrbios. [...] O interesse despertado pelos estudos sobre a literatura de cordel e as numerosas reportagens culturais, em suplementos dos grandes jornais do País, filmes curtos e reportagens pra televisão vêm formando um novo público para os folhetos populares, constituído por estudantes universitários e profissionais liberais de classe média (p. 68).

Apesar de o homem do povo ainda ser o maior consumidor e apreciador da literatura oral, outras classes, como a de estudantes e a de turistas, também passaram a ser influenciadas por esse espírito ora regional, ora global descrito nos versos populares. Além do mais, atualmente, as informações percorrem uma via quase imediata de apreensão de seus receptores, não mais delegando à literatura de cordel a função jornalística, embora os folhetos tenham sido, por muito tempo, a principal fonte de informação do povo. Fala-se que, no dia da morte de Getúlio Vargas, em agosto de 1954, os cordéis sobre o assunto chegaram às feiras nordestinas apenas quatro horas depois do acontecido, se fixando, assim, como o principal meio pelo qual se tornou possível apreender o fato. A fim de confirmar essa constatação, Suassuna (2008, p. 158) diz: “Quando os astronautas americanos chegaram à Lua, a única

coisa realmente boa como Literatura que li foi um folheto nordestino publicado sobre o assunto: o resto eram as coisas mais convencionais e sem imaginação que já vi”.

3 Crítica Genética e Literatura Oral: possíveis diálogos

A partir de tudo que já foi dito aqui, torna-se perceptível comprovar os aspectos mais rústicos característicos da poesia oral. Ao afirmar que “toda oralidade nos aparece mais ou menos como sobrevivência, reemergência de um antes, de um início, de uma origem” (1997, p. 27), Zumthor confirma a noção de voz poética como algo relativamente primitivo (no sentido de se referir aos primórdios, às origens) que ainda não foi totalmente lapidado; como uma espécie de um produto meramente artesanal, a poesia oral é simplória, um tanto quanto arcaica e rudimentar. O mesmo nos afirma Benjamin (1994, p. 205) quando diz que “a narrativa é uma forma artesanal de comunicação”, pois o poeta se assemelha ao artesão na arte de construir, moldar, remodelar e, mesmo depois de todo o processo de produção, correr o risco de expor a poesia ainda em seu aspecto mais bruto. A evidente não obrigatoriedade quanto à gramática e a formas previamente estabelecidas reforçam o aspecto de maior liberdade dos versos quanto aos assuntos neles retratados e quanto à erudição, presente em outras formas literárias.

Outro aspecto de grande importância do cordel e um dos pontos que mais chamam a atenção dos leitores é, sem dúvida, a xilogravura de suas capas. A xilogravura, de provável origem chinesa, é a arte de gravar em madeira e “responde a um desejo de ilustrar os folhetos” (LUYTEN, 2005, p. 56). Na maioria das vezes, essas imagens são relacionadas com o conteúdo dos folhetos e estão presentes em praticamente todos os folhetos. Embora muitas pessoas acreditem que a xilogravura sempre

existiu no universo da literatura de cordel, foi só a partir da década de 1930 que surgiram folhetos trazendo nas capas clichês de artistas de cinema, fotos de postais ou retratos de Padre Cícero e Lampião. A aceitação do público com essa nova arte foi imediata e pode-se dizer que essa é considerada uma modalidade artística popular muito forte e um dos itens mais importantes da exportação brasileira. Sobre a relação entre figuras e textos, o gravurista Gilvan Samico apud Luyten (1982) enfatiza que:

[...] admirou a genuína expressão da criatividade do nosso artista primitivo: as soluções plásticas sintéticas, o traço forte, incisivo, a rude e bela expressividade dos desenhos, o mundo fantástico dos seres míticos e mágicos das concepções ingênuas. Ao lado de sua literatura, essas xilogravuras do cordel refletiam ideais, anseios e sonhos do homem nordestino (p. 262).

É possível afirmar que, ao lado de sua literatura, essas xilogravuras dos cordéis refletem o modo de ser do homem nordestino e, como não pode deixar de notar, são tão rústicas e artesanais quanto o teor dos próprios versos ali compostos. A latente identificação entre a capa e a poesia é inevitável, possibilitando considerar uma como extensão da outra.

Ainda com base na descaracterização dos poemas populares sofrida com o passar dos anos, é possível destacarmos os crivos pelos quais alguns poemas passam antes de serem publicados. Respeitando uma máxima que diz que “na fala, tudo é válido”, a escrita aparece como um modo de correção das marcas da simplicidade de poetas e intérpretes que, obviamente, não compuseram suas poesias com a finalidade de publicá-las. Embora algumas editoras ainda mantenham as incoerências gramaticais da maioria dos poetas, hoje é possível encontrar, infelizmente, poesias populares grafadas corretamente, escondendo, potencialmente, a marca dos que realmente as

construíram, com muito esmero e quase que manualmente. A naturalidade desses versos também se mostra opaca a partir do momento em que se organizam antologias para serem publicadas; a seleção deixa de ser algo natural simplesmente pelo fato de não ser realizada por quem a escreveu e que, possivelmente, teria mais know how para fazer as separações e organizações mais compatíveis com o seu gosto e com a sua obra.

As questões referentes à seleção, à organização e à disposição dos textos de um determinado autor para que esses façam parte de uma antologia não correspondem a uma simples tarefa. Carvalho (2007), na tentativa de organizar uma antologia do cordelista nordestino Patativa do Assaré³ que fosse capaz de condizer com a importância atribuída à obra deixada pelo autor, na introdução do livro dedicado a ele, expõe a dificuldade de se rearranjar seus poemas, atentando para os critérios pouco esclarecedores definidores de uma antologia: “O que se entende mesmo por uma antologia? Que critérios podem ser adotados para uma recolha de poemas que faça jus ao conjunto da obra?” (p. 9). Evidenciando a problemática envolvida na organização das antologias, Carvalho (2007) ainda coloca que é “impossível condensar a poesia de uma vida inteira em uma antologia. As lacunas seriam inevitáveis e as tensões por demais latentes” (p. 9), pois, a partir do momento em que o autor deixa de ter o total domínio da publicação e divulgação de sua obra, podem surgir comentários e considerações, por parte dos leitores, diferentes

³ Antônio Gonçalves da Silva, conhecido como Patativa do Assaré, nasceu em Serra de Santana, município de Assaré, no sul do Ceará, em 5 de março de 1909. Ao perder o pai aos oito anos, começou a trabalhar no meio rural. Estudou por apenas seis meses e passou a se apresentar como cantador de poesias populares aos 16 anos. Compôs músicas e poemas que foram fontes de inspiração para grandes nomes da música popular nordestina, como Luiz Gonzaga e Fagner. Morreu aos 93 anos, em 2002, deixando a seus fiéis seguidores a beleza e grandeza de seus versos. Em decorrência de suas composições e interpretações, ainda é considerado o maior cordelista e poeta popular do país.

das que surgiriam caso o próprio autor ainda tivesse sob o controle.

Quanto à rusticidade⁴ e informalidade dos poemas orais, podemos traçar comparações desses com os estudos da crítica genética. A crítica genética nasceu, no final da década de 1960, da necessidade de se pesquisar a importância sobre a origem, a nascente, a gênese dos textos, isto é, os pré-textos, e não, apenas, os escritos “acabados” propriamente ditos. Com esses estudos, ativa-se nos pesquisadores, a curiosidade pelas operações iniciais dos textos com os quais estão lidando. Os manuscritos dos autores lidam com fragmentos de ideias, o efêmero e o essencial; os acontecimentos corriqueiros acabam misturados a projetos literários que, um dia, serão remodelados e transformados em grandes textos. Hay define o lugar dos acúmulos de pensamentos e esboços dos autores como um em que “acontecimentos cotidianos, ideias, textos aí se misturam da mesma maneira e desenham a trama cruzada do olhar e do pensamento, do vivido e da criação” (2007, p. 216).

Baseando-nos no enfoque desse trabalho dado à literatura popular, podemos afirmar que a poesia oral é, na maioria das vezes, anônima; já a performance nunca é anônima. Assim, os discursos não têm uma autoridade própria de quem os compôs, possuindo a do indivíduo que os pronuncia. A essa característica se assemelha um aspecto estudado pela crítica genética; Lebrave (s/d) afirma que “para os manuscritos antigos e medievais, a personalidade daquele que produziu a cópia desaparece atrás da grandeza do texto copiado”, o que comprova a ideia de que, como o teor da poesia oral pode ser

⁴ As palavras “rústico” e “rusticidade” aparecem aqui, com o sentido de designar algo que é feito sem muitos cuidados com os detalhes, sem acabamento. A literatura de cordel (assim como a maioria das outras manifestações da literatura oral) é caracterizada por ser produzida sem uma demasiada preocupação com a ortografia de palavras e erudição de certos termos, fazendo com que seja considerada uma expressão literária menos formal; isto é, mais natural e rústica.

alterada por quem não a produziu, os manuscritos também podem conferir a seus “copiadores” uma maior importância do que a dada aos seus produtores. Segundo Souza (2009), a crítica genética pode ser definida da seguinte forma:

Os bastidores da criação, as experiências vividas pelos autores ligadas à produção literária e existencial, constituem lugares ainda desconhecidos pela crítica, e que deverão ser levados ao conhecimento público. A página de rascunho, metaforicamente considerada o jardim íntimo do escritor, revela o que o texto definitivo não consegue transmitir: a imaginação sem limites, os recuos da escrita, os borrões, o espaço no qual a face escondida da criação deixa transparecer o fulgor e a paixão da obra em processo.

(SOUZA, 2009, p. 139)

Conforme foi exposto, a crítica genética lida, principalmente, com o acesso ao universo pessoal do autor, o qual oferece um grande observatório do cotidiano do escritor e possibilita que seus leitores o vejam de uma maneira diferente à proporcionada pela leitura direta das obras. Ao ser exposto aos receptores as “primeiras sensações, suas reações com o lápis na mão” (HAY, 2007, p. 215) dos autores, àqueles passa a ser permitido adentrar em um território pouco conhecido, ainda obscuro e até mesmo confuso, que faz parte do processo enorme e trabalhoso da composição das obras, embora o problema da destinação seja uma das grandes questões dos estudos genéticos. Relacionando esse universo do manuscrito do autor aos versos de cordel, é cabível compararmos os poemas orais a um estado primeiro de formulação; a poesia oral, com sua espontaneidade marcadamente notória e explícita, representa um primeiro contato com o texto, sem muitos ajustes e correções, como se a poesia estivesse no seu estado bruto. Do modo como é ressaltado por Souza (2009):

A crítica genética, responsável pela elucidação da gênese da escrita, participa ainda do aparato biográfico, considerando ser importante processar o cotejo entre manuscrito e texto definitivo dos autores, ao lado da trajetória literária do escritor, sua relação com os instrumentos de escrita, assim como do lugar escolhido para exercer seu ofício: no próprio escritório, nos deslocamentos e viagens, no ambiente boêmio dos bares, dos cafés, e assim por diante.

(SOUZA, 2009, p. 140)

Entende-se, portanto, que a crítica genética, ao lidar com os aspectos ligados à gênese e ao processo de construção dos textos, constitui-se como uma importante ferramenta para a compreensão da biografia desse autor, tendo em vista que esses fatores que se encontram “por trás dos bastidores” da escrita tida como pronta, ao exporem situações e circunstâncias não-explicadas nas obras, se transformam em relevantes dados intimamente biográficos. Além do fator biográfico, de acordo com o que afirma Hay (2007), nos pré-textos dos autores, há uma ideia de modernidade contida na não preocupação com a forma e com a estética, optando pelo uso mais conciso, econômico e até mais transgressor das palavras. Nesse tipo de textos em sua gênese, a língua pode até se encontrar em sua nudez, uma vez que as palavras aparecem jogadas, sem, aparentemente, um fio condutor que as liga. Mas, em outros casos, as formas espontâneas dão lugar a verdadeiros projetos estéticos, elaborados, preocupados com a forma, pois os manuscritos representam um lugar temporário, que se tornará uma permanência a partir do instante em que forem lapidados. A maior naturalidade presente nos pré-textos possui um ritmo que fala ao leitor, suscitando uma leitura mais espontânea.

Segundo os estudos genéticos, há a importância de tratar esses textos como literatura a partir do momento em que se saiba que pode haver a possibilidade de publicá-los. Os leitores que apreciam o gosto pelo texto aberto, mais espontâneo, sem

censura, em oposição à fixidez e fechamento dos textos nas obras, se interessam por esse outro lado não tão evidente do processo de composição textual. A naturalidade e a leveza do cordel se assemelham a esses textos, mas, divergem quanto ao fator da publicação, pois, como já foi dito, os cordéis, até metade do século XX, não possuíam intenção de serem publicados. O estilo quase sem correções dos versos populares pode ser identificado em poesias como essa, do cordelista nordestino Patativa do Assaré:

Poeta niversitario,
Poeta de cademia,
De rico vocabularo
Cheio de mitologia,
Tarvez este meu livrinho
Não vá recebê carinho,
Nem lugio e nem istima,
Mas garanto sê fié
E não istruí papé
Com poesia sem rima.

Cheio de rima e sintindo
Quero iscrevê meu volume,
Pra não ficá parecido
Com a fulô sem perfume;
A poesia sem rima,
Bastante me disanima
E alegria não me dá;
Não tem sabô a leitura,
Parece uma noite iscura
Sem istrela e sem luá.

[...]

Sou um caboco rocêro,

Sem letra e sem instrução;
O meu verso tem o chêro
Da poêra do sertão;
Vivo nesta solidade
Bem distante da cidade
Onde a ciência governa.
Tudo meu é naturá,
Não sou capaz de gostá
Da poesia moderna.

(ASSARÉ, Patativa. Aos poetas clássicos)

Para finalizar o presente trabalho, é importante complementar que os estudos genéticos ajudam os leitores a conhecerem seus autores e o mesmo pode ser aplicado à literatura de cordel; é através de seus versos que se conhecem as trajetórias dos poetas na carreira literária e até mesmo um pouco de suas vidas, o que afeta, diretamente, a compreensão dos receptores no momento da leitura. A importância dos estudos genéticos para o estudo da crítica literária se mostra imprescindível para que se desmembre os textos, se viaje a fundo no que foi escrito para que assim consigamos nos posicionar como leitores de uma forma mais efetiva, completa. A partir dos estudos da literatura popular surge a capacidade de se estudar em outras ciências e questões imbuídas nela, como a questão da identidade cultural do povo retratado nos poemas, a memória coletiva, a tradição, a história, entre outros. A cultura popular e a riqueza cultural embutida nela nos levam a tomar conhecimento de áreas que não chegariam a nós de outras formas. É viável apreendermos tudo isso a partir do estudo das críticas literárias, que se mostram essenciais no processo de interligação entre os aspectos literários e os outros relacionados

a eles. É através dos estudos transdisciplinares⁵ que se torna possível, por exemplo, relacionar as poesias a um objeto não literário, como as xilogravuras, o que acrescenta muito à compreensão dos assuntos referentes a ambos os vieses. Assim, torna-se necessário encerrar as questões aqui basicamente desenvolvidas, afirmando que a literatura e cultura populares abrangem campos muito vastos e ricos, o que permite que os estudos transdisciplinares sejam igualmente ricos, válidos e imprescindíveis para uma aquisição de conhecimentos mais ampla da crítica literária.

Referências Bibliográficas

ASSARÉ, P. *Inspiração Nordestina*. São Paulo: Hedra, 2003.

_____. *Antologia poética*. CARVALHO, G. de (Org.). 5. ed. Fortaleza: Ed. Demócrito Rocha, 2007.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

BENJAMIN, W. *O narrador: Considerações sobre Nikolai Leskov*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CASCUDO, L. da C. *Literatura Oral no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1984.

DIÉGUES JÚNIOR, M. et al. *Literatura popular em verso: estudos*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

⁵ Definição da palavra “transdisciplinaridade” encontrada na Wikipédia: “A **transdisciplinaridade** é uma abordagem científica que visa a unidade do conhecimento. Desta forma, procura estimular uma nova compreensão da realidade articulando elementos que passam entre, além e através das disciplinas, numa busca de compreensão da complexidade”. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Transdisciplinaridade>>. Acesso em: 13 out. 2010. A transdisciplinaridade ocorre no momento em que se pode identificar um pensamento organizador que ultrapassa as disciplinas as quais estão sendo relacionadas. A crítica literária permite esse tipo de estudo transdisciplinar a partir do momento em que possibilita um nexo entre disciplinas que, a princípio, não pertencem e uma mesma área, mas que se conjugam.

FARES, J. A. Memórias, cultura é memória. *Revista Intermídias*. Serra/ES, v. 8, p. 1-12, 2008.

FERREIRA, J. P. O universo conceitual de Paul Zumthor no Brasil. *Revista do IEB*. São Paulo, n.45, p. 141-152, 2007.

GERNT, R. P.; TORRES M. O. Do popular ao massivo: análise da cultura em tempos contemporâneos. X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. Blumenau, p. 1-15, 2009.

HALL, S. Notas sobre a desconstrução do popular . In:_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine LaGuardia Rezende. 1. ed. atualizada. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

HAY, L. A literatura dos escritores: questões de crítica genética. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

LEBRAVE, J.L. A crítica genética: uma disciplina nova ou um avatar moderno da filologia? Trad. Maria Antônia da Costa Lobo. *Revista Philologus*. Rio de Janeiro, v. 3, n. 7, s/d. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/revista/artigo/3%287%293-15.html>>. Acesso em: 12 out. 2010.

LUYTEN, J. M. A notícia na literatura de cordel. São Paulo: Estação Liberdade, 1992.

_____. O que é literatura de cordel. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. A xilogravura popular brasileira e suas evoluções. In: PELLEGRINI FILHO, A. *Antologia do Folclore Brasileiro*. São Paulo: EDART, 1982. p. 255-271.

PROENÇA, I. C. A ideologia do cordel. Rio de Janeiro: Ed. Imago; Brasília: Ed. INL, 1979.

SOUZA, E. M. de. Crítica Genética e Crítica Biográfica. *Patrimônio e Memória*. São Paulo, v. 4, n. 2, p. 137-146, 2009.

SUASSUNA, A. A Arte Popular no Brasil. _____. *Almanaque Armorial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

ZUMTHOR, P. A letra e a voz: A Literatura Medieval. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. Introdução à poesia oral. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

ABSTRACT: This study aims to discuss some issues related to oral literature and their recurrence in the Brazilian scene, as can be identified by the characteristics of the Cordel literature in

Brazil. It also aims to establish possible dialogues between the roughness present in this type of non-canonical literature and studies propitiated by Genetic Criticism, which aims to reveal, on the spontaneous and less polished manuscripts of authors, a biographical and essential character to the genesis of two works. We intend, therefore, to highlight the fact that the most natural and rustic aspect of the verses of oral poetry correspond to a kind of manuscript, similar to the main object of study of Genetic Criticism. This work is a review article that, from the theories regarding the issues presented here, seeks to find aspects that can approximate certain characteristics common to each.

KEY WORDS: oral literature; cordel literature; criticism genetics; manuscripts; rusticity.

Data de recebimento: 14/10/2010

Data de aprovação: 24/10/2010

Análise Semiótica do Conto *Passeio Noturno I*, de Rubem Fonseca

Semiotic Analysis of the Short Story *Passeio Noturno I*, by Rubem Fonseca

Rosalina Brites de Assunção *

Maria Helena de Moura Neves **

RESUMO: Este trabalho apresenta a análise do conto *Passeio Noturno I*, de Rubens Fonseca, a partir do percurso gerativo do sentido, orientado pelos postulados da semiótica greimasiana. Para a semiótica, o discurso apresenta-se “como uma superposição de níveis de profundidade diferente, que se articulam segundo um percurso que vai do abstrato ao mais concreto” (BARROS, 2001). Assim, de acordo com a noção de percurso gerativo a análise do conto desenvolveu-se em três etapas: o nível das estruturas fundamentais, o nível das estruturas narrativas e o nível das estruturas discursivas. A temática que subjaz à estrutura do conto é uma crítica à violência presente na sociedade capitalista onde convivem as “vozes da cultura” e as “vozes da barbárie”.

* Professora assistente do Departamento de Letras do *Campus* de Aquidauana da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul e doutoranda em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie.

** Doutora em Letras Clássicas (Grego) pela Universidade de São Paulo (1978) e livre-docente (Língua Portuguesa) na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho (1984). É bolsista de Produtividade em Pesquisa - nível IA do CNPq. Atualmente é professora da Universidade Presbiteriana Mackenzie e UNESP - Araraquara, atuando na Pós-Graduação em Letras.

PALAVRAS-CHAVE: análise semiótica; percurso gerativo; discurso; narrativa; sujeito do discurso.

Introdução

O conto *Passeio Noturno I*, de Rubem Fonseca, faz parte de seu conhecido livro *Feliz Ano Novo*, publicado em 1975. É um texto antológico, que normalmente consta de livros didáticos, sobretudo, dos compêndios de literatura do Ensino Médio, para ilustrar a prosa contemporânea.

Sobre seus contos disse Boris Schnaiderman: “quando surgiram, causaram impacto com a brutalidade do submundo que expressavam. [...] Distingo (neles) vozes de barbárie e vozes de cultura” (1994, p. 773) e continua o autor: “A mistura de barbárie e humanidade no íntimo de uma pessoa é uma constante nestes contos. [...] A barbárie está muitas vezes presentes nas atividades que por definição, pertencem à esfera da cultura” (1994, p. 775).

É a forma como essa barbárie está posta na sociedade, inclusive entre a “gente de bem”, que chama a atenção nesse conto de Rubem Fonseca. A barbárie é colocada de uma forma tão sutil que o leitor, ao concluir sua leitura, fica estupefato diante de tanta falta de humanidade. É isso que fascina neste conto, a maneira artilosa como o autor construiu o percurso narrativo do texto, que só no final, nos revela um ser desalmado, que mata por prazer.

Desenvolvimento

Propomo-nos analisar este conto, através do percurso gerativo do sentido, orientando-nos pelos postulados da

semiótica greimasiana, expressos por Diana Luz Pessoa de Barros em *Teoria do Discurso: fundamentos semióticos*.

Segundo Barros (2001, p. 14), o objeto da semiótica é explicar a organização do texto como uma totalidade de sentido e determinar o modo de produção desse sentido, isto é, “como diz o que diz”. Na semiótica, o discurso é encarado como uma superposição de níveis de profundidade diferente, que se articulam segundo um percurso, que vai do abstrato ao mais concreto (GREIMAS; COURTÉS *apud* BARROS, 2001, p. 15).

A noção de percurso gerativo é fundamental para a teoria semiótica e comporta três etapas: 1ª) a das estruturas fundamentais, instância mais profunda, nele surge a significação como uma oposição semântica mínima; 2ª) a das estruturas narrativas em que se organiza a narrativa, do ponto de vista de um sujeito; 3ª) a das estruturas discursivas em que a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação.

Iniciamos a análise do conto pela 2ª etapa do percurso gerativo, onde ocorre a conversão das estruturas profundas em estruturas narrativas. A sintaxe narrativa deve ser pensada como o simulacro do fazer do homem que transforma o mundo, isto é, simula uma história da busca de valores, da procura de sentido. Um dos princípios semióticos de organização da narrativa é o enunciado elementar que se caracteriza pela relação de transitividade entre dois actantes: o sujeito e o objeto. Essa relação pode ter uma função de junção ou de transformação o que define duas formas de enunciados: o “de estado” e o “de fazer”.

No início do conto, temos o enunciado de estado em que o sujeito encontra-se em estado disjuntivo com os objetos “trabalho, família, tensão” representado como S U O.

Cheguei em casa carregando a pasta cheia de papéis, relatórios, estudos, pesquisas, propostas, contratos. Minha mulher, jogando paciência na cama, um copo de uísque na mesa de

cabeceira, disse, sem tirar os olhos das cartas, você está com um ar cansado. Os sons da casa: minha filha no quarto dela treinando imitação de voz, a música quadrifônica do quarto do meu filho. Você não vai largar essa mala?, perguntou minha mulher, tira essa roupa, bebe um uisquinho, você precisa aprender a relaxar.

(FONSECA, 1994, p. 396)¹

A partir do 5º parágrafo do texto, o sujeito sofre uma transformação e passa para um estado conjuntivo com esses objetos, pois consegue relaxar e voltar ao estado de satisfação interior, temos então $S \cap O$, o sujeito em conjunção com seus objetos de valores.

No programa narrativo, o sujeito adquire competência e opera a passagem de um estado disjuntivo para um estado conjuntivo com seu objeto de desejo (não stress). Para realizar a performance o sujeito é investido dos valores modais:

- 1- **querer/fazer** (precisa relaxar, quer sair à noite, matar uma pessoa),
- 2- **poder/fazer** (tem um carro com motor possante, pára-choques salientes, reforço espacial duplo de aço cromado, a rua deserta),
- 3- **saber/fazer** (tem habilidade para dirigir o carro e atropelar sem deixar vestígios, tem grande dose de perícia).

Considerando-se que o sujeito de estado e o sujeito de fazer são assumidos por um mesmo ator, tem-se a seguinte representação do programa da performance.

$$PN = F [S_1 \rightarrow (S_2 \cup O_v)] \quad S_1 = S_2$$

¹ O conto analisado consta do livro **Contos Reunidos**, de Rubem Fonseca, organizado por Boris Schnaiderman e publicado em 1994, p. 396-397.

A transformação operada é descrita como uma apropriação de valores: ao matar o sujeito se apropria da vida da mulher desconhecida, consegue relaxar e voltar realizado para casa, para sua família e para seu trabalho. Dessa forma, concretiza-se o programa de base da narrativa.

Analisando a narrativa como sucessão de estabelecimento e de ruptura de contratos, tem-se no conto a sociedade capitalista como o destinador manipulador, que leva o sujeito a querer trabalhar excessivamente, para acumular riquezas e prestígio, o que o leva a ficar estressado. O destinador-manipulador (a sociedade) transforma a competência modal do destinatário (o empresário) ao colocá-lo em posição de faltas e em posição de desejar o relaxamento, o “não stress”. Vejamos a seguir quais as faltas que a sociedade, enquanto sujeito manipulador, impõe ao rico empresário:

*1-Falta liberdade, tempo para o lazer
atenção, carinho da família*

-cheguei carregando a pasta cheia
disse sem tirar os olhos da carta

de papéis, relatórios, estudos pes-
quarta dela treinando

quisas, propostas, contratos.

quadrifônica do quarto do meu filho

- Você está com ar cansado
onde eu gostava de ficar isolado

- Você não vai largar essa mala?
pesquisa, não via as letras e

- Você precisa aprender a relaxar.
esperava apenas.

2 - Falta de

- minha mulher

- minha filha no

- a música

- lugar da casa

- abri o volume de

números, eu

-Você não pára de trabalhar, aposto mais calmo?, perguntou minha que teus sócios não trabalham nem a metade e ganham a mesma coisa... - [...] agora está mulher, deitada no sofá, *olhando fixamente o vídeo*.

Todos esses enunciados constroem a modalização do SER do destinatário que passa como verdade a sua imagem de homem trabalhador, honesto, provedor de uma família parasita. É a manifestação de um sujeito da razão, que parece ser apenas um sujeito ambicioso e pragmático. Partindo, então, desse nível do Parecer da manifestação é que o narrador constrói depois o SER da imanência, que pode ser representado:

NIVEL do PARECER VS NIVEL do SER

(sujeito da razão, pragmático) vs (sujeito da paixão, cruel, bárbaro)

Há portanto, um percurso passional marcado por determinações modais, que produz os efeitos passionais que conduzem o sujeito destinatário de um estado de tensão para o estado de relaxamento. O percurso patêmico do sujeito, o rico empresário, fixa-se através de alguns elementos discursivos instalados no discurso. Pode-se observar que é a partir do quinto parágrafo que se constrói essa mudança de estado do sujeito com uma descrição minuciosa das suas ações desde a saída de casa até conseguir seu objetivo.

Os carros dos meninos bloqueavam a porta da garagem, impedindo que eu tirasse o meu. Tirei os carros dos dois, botei na rua, tirei o meu, botei na rua, coloquei os dois carros novamente na garagem, fechei a porta, essas manobras todas me deixaram levemente irritado, mas ao ver os pára-choques salientes do meu carro, o reforço especial duplo de aço cromado, senti o coração bater apressado de euforia. Enfie a

chave na ignição, era um motor poderoso que gerava a sua força em silêncio, escondido no capô aerodinâmico. Saí, como sempre sem saber para onde ir, tinha que ser uma rua deserta, nesta cidade que tem mais gente do que moscas. Na avenida Brasil, ali não podia ser, muito movimento. Cheguei numa rua mal iluminada, cheia de árvores escuras, o lugar ideal.

Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões, dei uma guinada rápida para a esquerda, passei como um foguete rente a uma das árvores e deslizei com os pneus cantando, de volta para o asfalto. Motor bom, o meu, ia de zero a cem quilômetros em nove segundos. Ainda deu para ver que o corpo todo desengonçado da mulher havia ido parar, colorido de sangue, em cima de um muro, desses baixinhos de casa de subúrbio.

(FONSECA, 1994, p. 396-7)

Ao fazer as manobras para retirar seu carro da garagem sente-se irritado. Essa irritação, que o faz desejar vingar-se em alguém, logo é atenuada pela euforia, manifestada pelo bater apressado do coração. Pode-se sintetizar assim o percurso passional do sujeito.

- 1- A irritação com as manobras para retirar o carro da garagem: “Os carros dos meninos bloqueavam a porta [...] essas manobras todas me deixaram *levemente irritado...*”
- 2- A euforia diante do poder material do carro: “pára-choques salientes, o reforço especial duplo de aço cromado, (*sentí o coração bater forte de euforia*) [...] era um motor poderoso” [...]. Essas características do carro, o tornam- um *objeto modal*, símbolo do poder-fazer.

- 3- O encontro de um espaço adequado: “[...] tinha que ser uma rua deserta, [...] Cheguei numa rua mal iluminada, cheia de árvores escuras, o lugar ideal.”
- 4- A realização do seu plano: “[...] comecei a ficar tenso, isso sempre acontecia, eu até gostava, *o alívio era maior*. Então vi a mulher, [...] ainda que mulher fosse menos emocionante. Apaguei a luz do carro e acelerei [...] Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas [...]”.
- 5- O prazer estético com a morte da mulher: “um golpe perfeito. [...] deu para ver o corpo da mulher [...]colorido de sangue, em cima de um muro [...]”. “Corri orgulhosamente a mão pelos pára-lamas, os pára-choques sem marcas.”
- 6- O relaxamento, sujeito realizado: “Vou dormir. Boa noite para todos, amanhã vou ter um dia terrível na companhia”

A partir desses enunciados do conto o leitor já vislumbra um outro sujeito. Não mais o *sujeito pragmático* que encarna a figura do marido/pai provedor, mas o *sujeito passional* que para se livrar do sentimento de indiferença da família, do “stress” e do tédio da vida cotidiana, experimenta um momento de tensão, seguido de um crime, que lhe causa um prazer estético momentâneo. Segundo Teixeira (2002), esse prazer estético é explicado por Greimas em seu livro *Da Imperfeição*, onde o autor analisa diferentes obras literárias e “aponta a ruptura da dimensão cotidiana como quebra que instaura o acontecimento estético. Isso se dá pela observação de um corpo sensível, de um corpo que é tocado por visões, odores, sensações táteis e auditivas” (TEIXEIRA, 2002, p. 258).

De fato, o sujeito patêmico experimenta esse acontecimento estético através do conjunto dos canais

sensoriais: *audição* > “ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões” – *visão* > “deu para ver que o corpo todo desengonçado da mulher havia ido parar, colorido de sangue, em cima de um muro [...]” – *tato* > “Corri orgulhosamente a mão de leve pelos pára-lamas, os pára-choques sem marcas”.

Greimas chama a esse prazer estético momentâneo de “deslumbramento: uma espécie de relâmpago passageiro que perturba a visão, permitindo ver de outro modo o que sempre lá esteve, no mesmo lugar que agora é outro” (TEIXEIRA, 2002, p. 259). Certamente, um atropelamento seguido de morte tão brutal, em outras circunstâncias, não teriam sobre esse sujeito o mesmo efeito. Mas ao penetrar na história, vivenciando-a, interferindo em seu desenlace, o sujeito enunciador permite que a narrativa se faça sob a promessa de desfazer-se, sob o aviso do inusitado, do inesperado, do surpreendente.

Segundo Greimas e Fontanille (1993, p. 60), o destinador pode instaurar paixões no sujeito e às vezes “tal como o monstro de Frankenstein, o sujeito apaixonado escapa ao controle de seu destinador, substituindo o mandar/fazer do destinador por uma disposição passional”. Pode-se afirmar que é isto o que ocorre no conto. A sociedade capitalista propõe ao sujeito um contrato: dedicação incondicional ao trabalho em troca de riquezas, luxo para a família, prestígio social e observâncias aos valores sociais e morais. Mas o sujeito foge ao seu controle, pois à noite em segredo, sem que alguém o veja, viola as normas de não matar, da não violência, enfim infringe as leis dessa sociedade.

Na 3ª etapa, as estruturas narrativas convertem-se em estruturas discursivas quando *assumidas* pelo sujeito da enunciação. A enunciação, instância da produção do enunciado, projeta para fora de si os actantes, e as coordenadas espaço-temporais do discurso. “Essa operação chama-se desembreagem que permite explorar as categorias de pessoas, tempo e lugar” (BARROS, 2001, p. 74).

No conto, o sujeito da enunciação delega a voz a um narrador de 1ª pessoa, que relata os fatos vividos em uma noite de tensão. O narrador tem uma manifestação explícita no discurso, produzindo um efeito de subjetividade. Tem-se, portanto, uma desembreagem enunciativa marcada no enunciado pelos pronomes de 1ª pessoa: eu, me, meu, minha e pelos verbos em 1ª pessoa. Ex: *Eu esperava apenas, Eu e minha mulher estávamos gordos. Meu filho me pediu dinheiro [...]. Cheguei em casa... Fui para a biblioteca... Abri o livro.... Tirei o carro, botei na rua etc...* A esse tipo de desembreagem actorial enunciativa Greimas chama de enunciação-enunciada. “Na enunciação-enunciada, o sujeito que diz *eu* denomina-se narrador, e o *tu*, por ele instalado *narratário*” (BARROS, 2001, p. 75).

O narrador instala o leitor como o narratário e cede a voz para um interlocutor, a sua mulher, que por seis vezes no texto lhe dirige a palavra, mas ele não responde. No nível do enunciado ou do discurso, o rico empresário é o ator (personagem) principal, contracenando com um ator secundário, “minha mulher”, e com os atores de fundo: “minha filha”, “meu filho”, a copeira, a mulher de saia e blusa que mais tarde ele atropela.

Temos então um actante, que no nível da enunciação é o narrador e no nível do enunciado é o ator/protagonista, o rico empresário. O narrador se coloca como um sujeito frio que narra de forma objetiva os fatos que se sucedem com um rico empresário e sua família. O ator/protagonista é apresentado ao leitor como sujeito bom, honesto e trabalhador pela visão de outra personagem, a sua mulher, que várias vezes no enunciado lhe dirige a palavra: *Você está com ar cansado. Você não para de trabalhar [...] Você não larga essa mala [...] Não sei que graça você acha em passear de carro todas as noites. [...] Deu sua voltinha, agora está mais calmo?*

É através da fala da mulher que o leitor se convence de que o ator/personagem trabalha demais, está estressado e precisa relaxar, isto é, o narrador busca o efeito de verdade, utilizando o recurso da proximidade e autoridade da enunciação. Esse recurso de dar a palavra a uma personagem, a sua mulher, é para produzir o efeito de realidade, ou como diz Greimas é a “veredicação discursiva”. Isso é construído na narrativa por meio do percurso temático. A respeito disso esclarece Barros (2001, p. 115), ‘os valores assumidos pelo sujeito da narrativa são no nível do discurso, disseminados sob a forma de percursos temáticos e recebem investimentos figurativos. São dois os procedimentos semânticos do discurso, a tematização e a figurativização”.

Para Bertrand (2003, p. 213), a tematização é uma operação que consiste em reconhecer uma isotopia mais abstrata, subjacente aos conteúdos figurativos cuja significação global ela condensa e orienta. Dessa forma, uma seqüência figurativa pode ser assumida por um tema que dá sentido e valor às figuras.

O discurso do ator/narrador na segunda metade do quinto parágrafo revela a sua real identidade ou o outro lado do SER. Podemos distinguir três conteúdos qualificativos nesse conjunto enunciativo que conduzem à tematização desse discurso.

a) a sensação do prazer – (“Então vi a mulher [...] ainda que mulher fosse menos emocionante”).

b) a satisfação de um “fazer” perfeito – (“Peguei a mulher acima dos joelhos”, “um golpe perfeito”, “dei uma guinada rápida”, “passei como um foguete”, “motor bom, o meu”).

c) a barbárie sanguinária – (“o corpo desengonçado da mulher [...] colorido de sangue em cima do muro”).

Esses três percursos temáticos apresentam de forma contundente a ideologia do sistema capitalista, de que o dinheiro traz poder, riquezas, mas também produz a barbárie.

No conto *Passeio Noturno* o tema da *desumanidade, da barbárie* perceptível até mesmo numa leitura referencial, não se articula apenas à crueldade do ator/narrador do discurso, mas pode ser transposto para o próprio sistema capitalista selvagem que massacra e oprime os homens de modo geral, produzindo monstros.

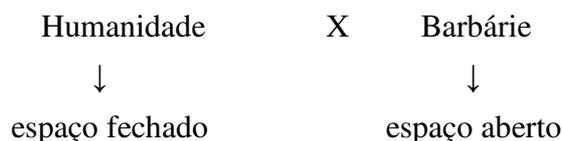
Esse tema da desumanidade é figurativizado pelas ações do sujeito: “chegar em casa com a pasta de trabalho”, “ficar isolado”, “sair de casa à noite”, “atropelar uma mulher”, “sentir-se orgulhoso com a ação praticada”. O tema da valorização da riqueza é representado pelos “requintes da casa”, “copo de uísque”, “os sons da casa”, “jantar à francesa”, “biblioteca em casa”, “carros na garagem”.

Também o espaço e o tempo são determinados sob a forma de figuras: na primeira parte do texto, onde se instala o sujeito da razão, no nível do parecer, temos um espaço fechado, o interior da casa, que imprime os valores da cultura a serem seguidos pelo sujeito. Na segunda parte do texto, precisamente no 5º parágrafo, as figuras que instalam e determinam a isotopia espacial são poucas: “tinha que ser uma rua deserta”, “Cheguei numa rua mal iluminada, cheia de árvores escuras”, mas permite delinear um *espaço aberto*, que pode projetar a idéia de natureza, onde se instala o *sujeito da paixão*, que dá vazão ao seu instinto de animal felino em busca de uma presa para a sua sobrevivência na companhia onde trabalha.

O tempo é determinado como uma noite, entre o chegar do trabalho e o horário de ir dormir: “já posso mandar servir o jantar”; “Não sei que graça você acha em passear de carro todas as noites”; “Vou dormir, boa noite para todos”.

Um aspecto interessante no nível do discurso do conto é a questão da espaço que referenda a oposição entre o *sujeito da razão*, (o pai honesto, trabalhador, provedor) e o *sujeito da paixão* (impiedoso, cruel, assassino).

Assim, coexistem na disposição do espaço duas forças contraditórias que moldam o sujeito: o fechado que está para a humanidade e o aberto para a barbárie. Podemos assim representá-la:



Na terceira parte do texto, o desfecho do conto, o sujeito já realizado, pois obteve o seu objeto de desejo (o relaxamento), volta para o espaço fechado, o seu lar, onde encontra a família reunida e assume o seu papel de *sujeito da razão*.

Examinei o carro na garagem. Corri orgulhosamente a mão de leve pelos pára-lamas, os pára-choques sem marca. Poucas pessoas, no mundo inteiro, igualavam a minha habilidade no uso daquelas máquinas.

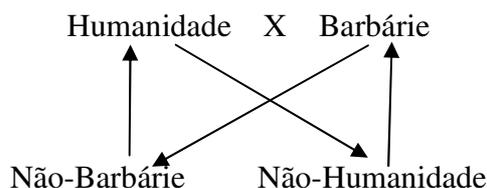
A família estava vendo televisão. Deu a sua voltinha, agora está mais calmo?, perguntou minha mulher, deitada no sofá, olhando fixamente o vídeo. Vou dormir, boa noite para todos, respondi, amanhã vou ter um dia terrível na companhia.

(FONSECA, 1994, p. 397)

Na primeira etapa do percurso gerativo de sentidos, o nível das estruturas fundamentais, pode-se perceber uma ruptura no modo de ser do sujeito narrador do discurso. O sentido do texto nasce dessa ruptura, da percepção da diferença no modo de ser do sujeito em relação aos valores preservados pela sociedade (trabalho, lar, família, valores morais, etc.)

Tem-se, dessa forma a oposição entre a significação da humanidade (lar, família, trabalho, valores sociais) e da barbárie (instinto animal, desprendimento dos valores sociais). A categoria semântica do texto é definida tal como afirma Bóris Schnaiderman (1994, p. 775).

“A mistura de barbárie e humanidade no íntimo de uma pessoa é uma constante nesses contos”. A organização da estrutura elementar do texto defini-se, portanto, como a relação que se estabelece entre esses dois termos Humanidade X Barbárie que manifestam respectivamente a disjunção e a conjunção do sujeito com o seu objeto de desejo. Essa estrutura elementar pode ser representada e interpretada através de um modelo lógico que traduz essas relações de oposição: o quadrado semiótico. Temos então a seguinte categoria semântica do conto:



As operações realizadas no quadrado semiótico negam os valores presentes na Humanidade e afirmam os da Barbárie. Essa relação de oposição manifesta-se de forma explícita em várias partes do texto, como já demonstramos na análise da estrutura da narrativa.

Conclusão

Fiorin, em *As astúcias da enunciação*, afirma que quando o sujeito da enunciação põe a linguagem em funcionamento, isto é, quando se designa como **eu** e se apropria da linguagem inteira, ele, “como diz Greimas, *constrói o mundo enquanto objeto, ao mesmo tempo que se constrói a si mesmo*” (Greimas; Courtés, 1979 *apud* FIORIN, 1996, p. 42).

É o que acontece com o sujeito narrador do conto “Passeio Noturno”. Ele se constrói como um sujeito cruel, sanguinário para construir a realidade, o mundo atual da sociedade capitalista, onde estão presentes as “vozes da cultura” e as “vozes da barbárie”.

De modo geral os contos de Rubem Fonseca, sobretudo os que fazem parte do livro *Feliz ano novo*, deixam explícitos que a brutalidade, a crueldade presentes nas narrativas fazem parte do cotidiano da nossa sociedade. Para Schnaiderman (1994), os costumes bárbaros não são privilégio do submundo, mas expressam-se inclusive entre “gente de bem”.

A temática que subjaz à estrutura do conto *Passeio Noturno* – barbárie/desumanidade- revela bem essa violência praticada pelas pessoas de modo frio calculista, sem remorsos. O crime acontece de forma camuflada, sem que ninguém saiba, e o rico empresário volta intacto para o seio da sociedade, usando a sua máscara de homem bom e trabalhador.

Referências Bibliográficas

- BARROS, Diana Luz de Barros. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.
- _____. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo: Ática, 1990.
- BERTRAND, D. **Caminhos da Semiótica literária**. Bauru: EDUSC, 2003.
- FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Ática, 1996.
- FONSECA, R. **Contos Reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GREIMA, A. J. FONTANILLE J. **Semiótica das Paixões**. Trad. Maria José Rodrigues Coracine. São Paulo: Ática, 1993.

SCHNAIDERMAN, B. Vozes de barbárie, vozes de cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. In: FONSECA, R. **Contos Reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

TEIXEIRA, Lúcia. **Da Imperfeição**: um marco nos estudos semióticos. **Revista Galáxia**. n. 4, 2002, p. 257-261.

ABSTRACT: This paper presents an analysis of the short story *Passeio Noturno I*, by Rubens Fonseca, from the gerative way of sense, oriented by Greimas' postulations of generative semiotics. For the semiotics, discourse is conceived as a superposition of levels of different depth which are articulated according to a way which goes from the abstract to the concrete (BARROS, 2001). Following the notion of gerative way, the analysis of the short story is three folded: the level of fundamental structures, the level of the narrative structures and the level of the discursive structures. The subject matter that underlies the structure of the short story refers to a critique of the violence present in capitalist society in which "voices of culture" coexist with "voices of barbarie".

KEY WORDS: semiotic analysis; gerative way; discourse; narrative; discourse subject.

Data de recebimento: 05/10/2010

Data de aprovação: 24/10/2010

Infância e Memorialismo Poético em Carlos Drummond de Andrade

Childhood and Poetic Memorialism in Carlos Drummond de Andrade

*Thereza da Conceição Aparecida Domingues**

*Cíntia Cordovil de Souza***

RESUMO: No texto que se segue, pretende-se comentar alguns aspectos sobre o poema “Infância”, de Carlos Drummond de Andrade, dando enfoque especial ao memorialismo, um dos temas de sua poesia. Através da memória pessoal, notadamente a memória da infância, o poeta *gauche* tenta recapturar o tempo pretérito para que possa recompor a si mesmo por meio de sua criação poética.

PALAVRAS-CHAVE: lírica moderna; memória; infância; imaginação; Carlos Drummond de Andrade.

Este artigo aborda a influência da memória, presente no poema “Infância”, de Carlos Drummond de Andrade, além do papel do memorialismo poético do autor como elemento reconstrutor do passado. Analisa como ocorre a

* Doutora em Ciências da Literatura. Professora do Programa de Pós-Graduação e Mestrado e Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF).

** Mestranda em Letras no Programa de Mestrado do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF).

recuperação dos temas do passado e da infância na poética do autor mineiro.

Pode-se associar a imaginação infantil ao processo da criação literária, apresentando ambas uma intensa fantasia. O elemento onírico aparece em boa parte dos poemas de Carlos Drummond de Andrade, pois se confunde com o próprio elemento poético:

Sentimental

Ponho-me a escrever teu nome
com letras de macarrão
No prato, a sopa esfria, cheia de escamas
e debruçados na mesa todos contemplam
esse romântico trabalho.

Desgraçadamente falta uma letra,
uma letra somente
para acabar teu nome!

— Está sonhando? Olhe que a sopa esfria!

Eu estava sonhando...
E há em todas as consciências um cartaz amarelo:
“Neste país é proibido sonhar.”

(DRUMMOND, 2009, p. 22)

As brincadeiras infantis também podem ser associadas ao comportamento do poeta, pois este cria um mundo próprio e o reorganiza, joga com as palavras, como as crianças.

Segundo Walter Benjamin (2009, p. 85), em artigo que reflete sobre velhos brinquedos e o ato de brincar,

não se trata de uma regressão maciça à vida infantil quando o adulto se vê tomado por um tal ímpeto de brincar. Não há dúvida que brincar significa sempre libertação. Rodeadas por um mundo de gigantes, as crianças criam para si, brincando, o pequeno mundo próprio; mas o adulto, que se vê acossado por uma realidade ameaçadora, sem perspectivas de solução, liberta-se dos horrores do real mediante a sua reprodução miniaturizada.

A partir de um conhecimento mais profundo da obra poética de Drummond, principalmente no que se refere à temática sobre a infância no poema estudado, espera-se ampliar horizontes acerca dessa fase da vida, uma vez que a literatura, ao mesmo tempo em que causa deleite, concorre para o autoconhecimento e formação dos seres humanos.

O poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade, nascido em 31 de outubro de 1902, na cidade de Itabira do Mato Dentro (MG), famosa por seu minério de ferro, foi o nono filho de uma família de fazendeiros em decadência. Sua poesia ocupa posição de destaque no cenário da produção poética brasileira há décadas.

Gauche, desajustado, sob seu ponto de vista melancólico e cético, aborda, de forma contraditória, temas como: a passagem do tempo, vida e morte, o amor, terra natal, memória familiar. Este último, tão presente em seus poemas, chega a ser considerado por alguns críticos como responsável por um novo gênero poético no Brasil – o memorialismo poético:

Duas linhas se desenham nítidas nos seus seis livros mais recentes: uma que reconquista o tempo de Minas, [...] outra que prolonga os temas universais. Duas linhas que retomam e confirmam a dialética em que se formou a sua personalidade literária: um olhar modernista para dentro de si mesmo e para a sua terra e família, [...] e, ao mesmo tempo, um olhar filosófico sobre os acontecimentos, os amigos e sobre o amor e a morte. O certo, porém, é que essas duas linhas às vezes se misturam, soprando aquele “vento mineiro” sobre os temas da humanidade.

Em relação à primeira linha, referimo-nos a um memorialismo poético que, embora matéria comum à poesia, adquire características especiais na obra de Drummond, a ponto de se poder falar em um novo gênero literário, tal a constância e a coerência estilística com que o poeta tem tratado de suas reminiscências [...].

(TELES, 1996. p. 317)

Busca, nas suas memórias, inspiração para escrever, lembrando-se de sua infância na tentativa de resgatar um tempo perdido. Sua criação poética apresenta uma diversidade de poemas que aludem ao mundo infantil, às raízes itabiranas, à tradição familiar, resgatando personagens, ambientes e cenas da infância. Sua memória possibilita a reconstrução de seu passado. E, torturado pelo passado, assombrado com o futuro, tenta se salvar através da poesia, sendo esta uma forma de mediação entre o poeta e seu mundo.

O poeta reconstrói liricamente seu tempo de meninice, quando morava no campo e ficava em companhia dos livros sob a sombra das mangueiras, enquanto observava solitariamente o cotidiano de sua vida familiar.

Em artigo que reflete sobre a visão do livro infantil, Walter Benjamin (2009, p. 69), detendo-se em observações sobre o ser criança, afirma que:

não são as coisas que saltam das páginas em direção à criança que as vai imaginando – a própria criança penetra nas coisas durante o contemplar, como nuvem que se impregna do esplendor colorido desse mundo pictórico.

Para o filósofo e crítico,

Nesse mundo permeável, adornado de cores, em que a cada passo as coisas mudam de lugar, a criança é recebida como participante. Fantasiada com todas as cores que capta lendo e contemplando, a criança se vê em meio a uma mascarada e

participa dela. Lendo – pois se encontraram as palavras apropriadas a esse baile de máscaras, palavras que revolteiam confusamente no meio da brincadeira como sonoros flocos de neve.

(BENJAMIM, 2009. p. 70)

No poema “Infância” (2009, p. 10), Drummond deixa marcas evidentes da lírica contemporânea. Sua poesia fala intencionalmente de maneira enigmática e obscura: para ela, o sentido da palavra está nas suas nuances (metáforas...). Nunca está nela própria, mas em suas sombras. Esta obscuridade na maneira de expressar fascina o leitor, na mesma medida em que o desconcerta, o que causa inquietude. Desta forma, a linguagem tem o efeito dissonante de atrair e, ao mesmo tempo, perturbar.

A memória, como tentativa de resgatar um tempo passado, também é característica marcante na lírica moderna e está presente no lirismo de Drummond, que é considerado por muitos um poeta de memória

Memória

Amar o perdido
deixa confundido
este coração.

Nada pode o olvido
contra o sem sentido
apelo do Não.

As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão.

Mas as coisas findas,

muito mais que lindas,
essas ficarão.’’

(2009, p. 310)

No que se refere à “Infância” (2009, p. 10), uma nostalgia envolve o poema: o poeta lembra como forma de recuperar o perdido, como que para dizer que não o perdeu. O poeta se recorda de maneira positiva de sua infância: há inexperiência de sofrimento, o “eu” lírico deleita-se ingenuamente com o cotidiano; porém, sua emoção é contida, equilibrada. A figura do pai, nesta obra, embora distante, é abordada com um caráter positivo pelo poeta. O pai é um homem admirado, visto como um herói: “Lá longe meu pai campeava / No mato sem fim da fazenda” (p. 10).

É interessante ressaltar, ainda, a questão da tradição e da moral familiar, tão presentes na obra drummondiana. A obra possui um fundo cultural, e o universo é o rural brasileiro. Podemos estabelecer uma comparação do poema “Infância” (2009, p. 10) com o poema “Família” (2009, p. 34), que se passa nesse mesmo universo, havendo uma tradição cultural evidente. O cotidiano do brasileiro está na obra de Drummond. A obra é toda individual; a experiência é do poeta, enquanto integrante de uma tradicional família mineira. Entretanto, o poeta é um homem individual que se torna universal: parte do particular para chegar ao universal.

O poema lírico contemporâneo é dotado de pluralidade de formas e sentidos, não é algo pronto e acabado. Não há preocupação com a forma, mas sim com o ritmo, a sonoridade, etc. O insólito, o diferente, o estranho, são as tônicas da linguagem do poeta moderno. O homem é múltiplo, é fragmentado. O mundo está em mobilidade, e por isso a palavra é múltipla, é flexível, é móvel, e não, estática.

Drummond faz uso de palavras comuns, usuais, conhecidas do cotidiano, mas quando estas palavras voltam-se ao público, aparecem com uma gama de possibilidades. As palavras passam por um projeto de reencantamento, ou seja: o poeta utiliza-se delas, que já estão desgastadas pelo uso cotidiano, e as eleva, as renova, pois a elas podem ser atribuídas novas significações: o “eu” leitor é que põe os significados de acordo com sua sensibilidade. Isso ocorre nas seguintes expressões: “comprida história **que não acaba mais**”, “**Lá longe**”, “no mato **sem fim** da fazenda”. Nelas, observa-se como aos olhos infantis as distâncias e espaços parecem maiores.

A palavra, enquanto movimento, representa a modernidade. Hoje, ler um texto é manipular as possibilidades de interpretação. Para um sentido explícito existem vários outros sentidos implícitos.

Como exemplo: tomando a palavra **longe**, que se encontra no poema, estando no plural como substantivo, significa mais que distante: acrescenta algo de sentimental e de saudoso: “No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu - a ninar nos longes da senzala - e nunca se esqueceu [...]”.

No verso “Café preto que nem a preta velha”, a expressão “que nem” é tida como eixo da comparação entre “café preto” e “preta velha”, através da imitação de sua linguagem coloquial, e a impressão que se tem é de carinho em torno desta preta, que rompe a solidão do menino com o chamado para o café.

A poesia moderna pede novos parâmetros de compreensão: nosso modo de compreender o mundo tem que ser outro. Há necessidade de sermos líricos diante de novas experiências. A intenção primeira do poeta não é ser compreendido, e sim seduzir, encantar, atrair o leitor. Este poema propõe mudança no modo de percepção do mundo: a

força da expressão do sentimento continua, mas mudam as formas de se expressar esse sentimento. Em outras palavras, a plasticidade é norma. A essência do poeta moderno é ser um operador da língua. E assim o faz Carlos Drummond de Andrade.

Através de suas memórias, o memorialista busca resgatar o passado perdido, tentando re-significá-lo, revivê-lo através da escrita. Por isso, tem um caráter catártico, de libertação, uma vez que possibilita ao memorialista um reencontro consigo mesmo. Desta forma, aquilo que estava morto tem a possibilidade de reviver.

Portanto, o resgate do universo infantil na obra drummondiana parece representar uma oportunidade de mergulho do *gauche* em suas origens da terra natal, sentindo-se amparado do descontentamento do mundo adulto.

Segundo Armindo Trevisan (2000, p. 263), o objetivo da poesia é produzir prazer a partir de uma experiência recordada. “Recordar”: trazer ao coração. É uma re-experiência através da memória e da imaginação, de algo que se experimentou, de um deleite íntimo. Não possui a intensidade do prazer vivido, mas a profundidade e a ressonância do prazer recordado, trazido de volta ao coração.

O trabalho incessante da memória jamais abandonou a pauta drummondiana. Sérgio Alcides (2002, p. 40), investigando o que seria o “princípio gerador” da poética de Drummond, assinala que a melhor poesia drummondiana é aquela que se funda no princípio da corrosão¹ não só pelo tratamento preferencial de temas residuais, restos e fragmentos da experiência coletiva ou da memória familiar, mas, sobretudo porque a corrosão religa o indivíduo ao mundo, por ser um

¹ Corrosão: Termo empregado por Luís Costa Lima para caracterizar o princípio gerador da poética drummondiana. (1995, p. 129-196)

efeito da própria história em movimento. Como se pode observar no poema “Campo de flores” (2009, p. 330), em que o poeta enxerga o amor como algo que traz alegrias, mas também sofrimentos: “Deus me deu um amor no tempo de madureza,/ quando os frutos ou não são colhidos ou sabem a verme.”

Dos lugares afetivos como fonte de significados, toma-se como ponto de partida a presença de elementos dos lugares físicos de uma casa. O ambiente do poema em questão revela partes de uma casa rural, pois se trata de uma fazenda.

Eis que a casa se encontra no centro de um lugarejo tranquilo, onde a vida não exige muitas preocupações com o cotidiano. Porém, o menino do poema observa, sente e analisa tudo que se passa ao seu redor. Ao observar, sentir e analisar, vê que os lugares da casa têm significados a que lhes atribui: importância da vida singular, vivida entre a família, porque esta tem mais valor, é “mais bonita que a história de Robinson Crusóé” (2009, p. 10).

Os lugares mais evidentes que se podem depreender do texto são: a varanda, onde talvez a mãe fique cosendo; o quarto, onde o irmão pequeno dorme no berço; a cozinha, onde se toma café feito pela preta velha e que é muito gostoso. E, ainda, notam-se alguns lugares fora da casa, mas que estão próximos, embora a dimensão de campo em volta da fazenda seja ampla.

Os lugares de uma casa têm valores afetivos. E, visto que os espaços falam, busca-se conceituar topoanálise para um entendimento maior do assunto tratado. Topoanálise é o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos da nossa vida íntima. O leitor atribui os sentidos de acordo com suas sensações.

A topoanálise, então, é a produção textual a partir de sensações. É o que Drummond faz no poema “Infância” (2009, p. 10). Uma vez que busca se lembrar de fatos de sua infância, inclusive do lugar onde morava, supõe-se que tal lugar ainda

esteja presente em suas lembranças. E, nessas lembranças, o poema nos faz, também, recordar aquilo que nós somos. Assim sendo, temos em nossa “casa” (o inconsciente), elementos que não se desvinculam de nós mesmos, pois ele também é um repositório de afetividades.

A casa é o nosso canto do mundo. Para Drummond, não há nada mais significativo, singular e fascinante. Tanto assim que a retoma em suas memórias, lembrando de sua infância vivida na fazenda, onde os lugares remetem a uma grande tranquilidade.

Com relação ao papel da infância neste contexto, Chantal Castelli (2002, p. 134) ressalta que a casa da infância é, se não o ponto de partida das memórias de Drummond, o centro de onde elas se irradiam. A partir do espaço concreto da casa, o poeta lança o olhar não só para as experiências vividas pelo menino, como para o mundo onde ele cresceu, indo do mais particular ao mais geral, para voltar novamente àquele espaço privilegiado da infância, onde, segundo Ecléa Bosi (1987, p. 357), “tudo é tão penetrado de afetos [...] que mudar é perder uma parte de si mesmo; é deixar para trás lembranças que precisam desse ambiente para reviver” – daí o constante retorno do memorialista a ele.

“Os verdadeiros paraísos são os paraísos que perdemos para sempre” (PROUST *apud* CRISTINA RIBEIRO VILLAÇA, 2007, p. 74). Dessa forma, ao tentar resgatar sua infância, Carlos Drummond de Andrade busca seu “paraíso perdido”. Esses paraísos perdidos, dentro de nós, conservam certa forma eternamente, contanto que pelo menos sua lembrança não seja perdida.

Affonso Romano de Sant’Anna (2008, p. 217) afirma que sendo a poesia uma construção sobre ruínas, é aquilo que se salva no tempo e se estabelece como memória do próprio tempo.

Poesia é o que resiste à destruição. Para ele, poesia é memória que reúne, restaura os fragmentos das ruínas, daquilo que estava perdido no tempo, ordenando um caos e formando um cosmos. Portanto, tem a capacidade de transformar perda em ganho, transitório em permanente, enigma em revelação, morte em vida. Desta forma, o que é perdido se salva. Através de sensações visuais, olfativas, gustativas, táteis e térmicas, o poeta re-sente imagens passadas e se recria através da memória. Porém, a poesia que leva o Ser ao conhecimento da luz não evita as contradições. Assim, na poesia de Drummond, sonho se confunde com realidade, pois a fantasia lhe devolve aquilo que o tempo levou. Drummond, tomando imagens de morte e destruição, constrói a imagem da permanência além do tempo, estruturando um cosmos a partir de um caos.

Referências Bibliográficas

ALCIDES, S. Melancolia “gauche” na vida. In: DAMAZIO, Reynaldo (Org.). **Drummond revisitado**. São Paulo: Unimarco, 2002. p. 29-48.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião: 23 livros de poesia**. v. 1. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.

_____. **Nova reunião: 23 livros de poesia**. v. 3. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.

_____. **Nova reunião: 23 livros de poesia**. v. 2. 2. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BENJAMIN, W. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2009.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade – Lembranças de velhos**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1987.

CASTELLI, C. Espaço e memória em Boitempo. In: DAMAZIO, Reynaldo (Org.) **Drummond revisitado**. São Paulo: Unimarco, 2002. p. 123-150.

LIMA, L. C. O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade. In: **Lira e Antilira**. Mário. Drummond Cabral. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 129-196.

SANT'ANNA, A. R. de. **Drummond**: o *gauche* no tempo. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

TEIXEIRA, J. Coisas fora do tempo: a poética do resíduo. In: DAMAZIO, Reynaldo (Org.). **Drummond revisitado**. São Paulo: Unimarco, 2002. p. 91-105.

TELES, G. M. O discurso poético de Drummond. In: _____. **A escrituração da escrita**. Petrópolis: Vozes, 1996. p. 307-334.

TREVISAN, A. O descobrimento da poesia. In: _____. **A poesia**: uma iniciação à leitura poética. Porto Alegre: Uniprom, 2000. p. 261-264.

VILLAÇA, Cristina Ribeiro. Pedro Nava: os caminhos da memória entre o esquecer e o lembrar. **IPOTESI**, Juiz de Fora, v. 11, n. 2, p. 69-76, jul./dez.2007.

ABSTRACT: In the text that follows, we intend to comment some aspects on the poem “Infância”, by Carlos Drummond de Andrade, giving special approach to the memorialism, one of the subjects of its poetry. Through the personal memory, mainly the childhood’s memory, the *gauche* poet tries to recapture the past time so that he can rebuild himself through poetry creation.

KEY WORDS: modern lyric; memory; childhood; imagination; Carlos Drummond de Andrade.

Data de recebimento: 13/10/2010

Data de aprovação: 24/10/2010

Memória e Pastiche em *Leite Derramado*

Memory and Pastiche in *Leite Derramado*

Mírian Sumica Carneiro Reis*

Angélica Soares**

RESUMO: Neste artigo, propomos uma análise do romance *Leite Derramado*, de Chico Buarque, considerando que, em sua tessitura, a memória é tema e trabalho de citação, a partir dos quais ecoam as vozes de outros autores, textos, teorias, mas também da ruptura com a historiografia tradicional e da derrocada de valores e ideologias para as quais nem o aspecto de criação da memória pode representar redenção.

PALAVRAS-CHAVE: literatura; memória; contemporaneidade.

Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse pessoa diferente [...]. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente que outras de recente data. O senhor mesmo sabe.

Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*

* Doutoranda em Ciência da Literatura – Teoria da Literatura (UFRJ). Mestra em Literatura e Diversidade Cultural (UEFS).

** Doutora em Letras. Professora de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Letras da UFRJ.

O menos mau é recordar; ninguém se fie da felicidade presente; há nela uma gota da baba de Caim. Corrido o tempo e cessado o espasmo, então sim, então talvez se pode gozar deveras.

Machado de Assis, *Memórias Póstuma*

Epistemologicamente, a memória é definida como recurso de constituição identitária. Sobretudo considerando-se o período de primazia da oralidade nas civilizações, a memória esteve ligada à perpetuação de mitos fundadores, cujo caráter de verdade e identidade norteava as manifestações culturais e mesmo a herança histórica de feitos e fatos relevantes para o legado de um povo. Mesmo com o advento da escrita, a hereditariedade - fatos narrados de pai para filho, do membro mais velho para os mais jovens... - continuou sendo um critério de transmissão da história. Nesse trajeto, a memória não esteve sempre ligada à recordação, mas também ao esquecimento, pois, já que transmitir memória significava, e ainda significa legar à posteridade, era usual selecionar os acontecimentos e nomes que deveriam ser marcados na história de um povo.

Para compreender o fenômeno da memória e perceber sua complexidade, basta recordar (memória!) que a Grécia antiga nos legou, através da mitologia (mais uma manifestação de memória!) não apenas a raiz etimológica da palavra, mas o mito de uma deusa que a representa – Mnemosine – cuja função era recordar aos homens os altos feitos dos grandes heróis, além de presidir a poesia lírica. Não por acaso, Mnemosine é mãe das nove musas, o que pode ser interpretado como indício da estreita relação entre memória e criação. É nesse processo de criação e preservação de uma história que o esquecimento adquire relevância. Ainda no Império Romano era comum apagar dos livros de memória os nomes e os feitos dos políticos, inclusive

de imperadores, cuja recordação desinteressava àqueles que estavam então no poder. Lete, nome da deusa e do rio do esquecimento no inferno órfico, deixa assim de atuar como opositora de Mnemosine, mas como suplementar na construção de culturas e identidades.

Técnicas de memória, a regra de saber de cor, o dom de arquivar informações foram incentivados nos procedimentos escolares até poucos dias. Além disso, a escrita, depois da invenção e difusão da imprensa, passou a funcionar também como possibilidade de arquivamento dos fatos. Nesse processo, a ideia de memorial e a escrita dos textos de memória – diários, confissões, relatos, etc. – assumem um lugar de relevância já que a modernidade, além de ser marcada pela popularização do texto impresso, é caracterizada principalmente pela noção de indivíduo, de um eu constituído que se revela a partir de um tipo de relato que destitui o narrador tradicional, conforme Walter Benjamin em seu texto “O Narrador – Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov” (1994), do seu lugar de referência em uma sociedade.

Lembrar e esquecer são elementos suplementares da memória e, durante muito tempo, são considerados opositivos entre si. Desde os primeiros textos da literatura ocidental, esses dois aspectos mostram-se relevantes, como pode ser percebido, por exemplo, no fato de que tornar imortal a lembrança da sua amada Beatriz motivou Dante a escrever *A divina comédia*, bem como o desejo de esquecer o parricídio e o incesto é preponderante para o desfecho da história de Édipo. A memória, histórica e social ou pessoal e subjetiva, não se isenta de lacunas, versões desinteressantes, culpas, deméritos que não raro marcam os esquecimentos, propositais ou inconscientes, do mesmo modo que vantagens, heroísmos e júbilos produzem as lembranças.

Mas essas não são tendências fixas, pelo contrário, a modernidade e com ela o romance notabilizaram-se pelo recurso da ironia, que estilhaça os maniqueísmos da percepção quando dá voz, como bem aponta Lukács (2000), a um sujeito desiludido, sem referências na experiência, capaz de uma auto-censura e de um olhar crítico para o mundo que o cerca que o conduzem a uma concepção aparentemente isenta de ilusões do real. Com a chamada “crise da modernidade” e o advento de novos estudos que tratam de uma era “pós-moderna”, a crise deixa de ser marco da relação do sujeito com o mundo e passa a prevalecer sobre a própria noção de sujeito constituído, autocentrado. Assim, fragmentação e heterogeneidade passam a ser consideradas enquanto marcas das subjetividades e os discursos representam interdiscursos polifônicos.

Alguns teóricos, como Fredric Jameson, no entanto, questionam a possibilidade de uma hegemonia do sujeito, mesmo durante o que se convencionou chamar modernidade. Para ele, esse sujeito individual burguês é um mito, inventado filosófica e culturalmente, que “procurou convencer as pessoas de que elas tinham sujeitos individuais e possuíam uma identidade pessoal única” (1993, p. 30, grifo do autor). Esse constructo teve alguma finalidade durante o capitalismo competitivo, no apogeu da família nuclear e da burguesia como classe hegemônica, mas cai por terra na era do capitalismo empresarial, marcada pela explosão demográfica e das burocracias de Estado e comércio, apesar do estilhaçamento de fronteiras e da ação de multinacionais, quando quem passa a ter voz é o homem da organização, da tecnologia e do ciberespaço.

Diante disso, as narrativas passam a considerar o caráter heterogêneo da expressão das subjetividades, quando o pastiche assume lugar de “trabalho de citação”, como uma mímica sem o impulso satírico da paródia, que dialoga com diversos textos e imagens para apresentar uma ficção baseada na metalinguagem

e na intertextualidade. Assim, o próprio fazer literário e seu diálogo com a história e com outras ficções e outras artes vira elemento de construção de uma narrativa considerada metaficcional. Para Félix Guattari, a subjetividade contemporânea se desvela pela “mistura entre apego arcaizante entre as tradições culturais *versus* uma aspiração à modernidade tecnológica e científica” (1992, p. 13).

É o que ocorre, por exemplo, no romance *Leite Derramado* (2009), de Chico Buarque, cujo enredo trata das memórias do narrador-protagonista, Eulálio Montenegro d’Assumpção, moribundo centenário em franca decadência financeira, física e moral. A narrativa se apresenta como constructo metaficcional que dialoga: com textos fundadores de uma identidade patriarcal brasileira, como as obras de Gilberto Freyre, entre outros cientistas sociais; com a historiografia oficial; com a ironia e com o pastiche para marcar o anseio de restaurar uma identidade de família baseada no nome e no valor do indivíduo burguês que reivindica um berço, e com a própria literatura, cujos ecos ressoam na voz de um narrador que tenta construir uma autobiografia.

É assim, preso em um leito de hospital popular, que o narrador tenta, em um monólogo incessante, ora dirigido a enfermeiras e médicos, ora dirigido à filha ou a quem quiser ouvir, reconstruir um nome de família que, de aristocrata do império brasileiro a traficante de drogas, passando por senador da república e revolucionário comunista, marca não só a trajetória de uma família, mas também a de uma história do Brasil que se desvela a partir, principalmente das lacunas do discurso e da ironia que estas representam.

Por isso, neste romance, a memória é tema e trabalho de citação, a partir dos quais ressoam as vozes de outros autores, textos, teorias, mas também da ruptura com uma historiografia tradicional e da derrocada de valores e ideologias para as quais

nem o aspecto de criação da memória pode representar redenção. A opção por inserir a um texto ficcional o modelo de autobiografia é bastante significativa, já que, apesar de se mostrar como tentativa de construção de um sujeito cuja vida seria uma referência, o que ocorre, paradoxalmente, segundo Beatriz Sarlo, é que, “como na ficção em primeira pessoa, tudo o que uma autobiografia consegue mostrar é a estrutura especular em que alguém, que se diz chamar eu, toma-se como objeto. Isso quer dizer que esse eu textual põe em cena um eu ausente e cobre seu rosto com essa máscara” (2007, p. 31).

Desde uma primeira e rápida leitura é possível perceber as relações intertextuais que compõem a trama de *Leite Derramado*. As diversas resenhas críticas publicadas em jornais e revistas não cessam de apontar, por exemplo, para a fonte machadiana de um narrador que, se não defunto como Brás Cubas, é um quase morto, que também não se furta de detalhar ironicamente os valores morais de uma sociedade regida por preconceitos sociais de todo tipo. Um exemplo está nas sucessivas vezes em que o autor reitera a máscara que usa para expressar a condição de homem livre de preconceitos de cor:

No entanto garanto que a convivência com o preto Balbino fez de mim um adulto sem preconceitos de cor.

(BUARQUE, 2009, p. 20)

Muitos de vocês, se não todos aqui, têm ascendentes escravos, por isso afirmo com orgulho que meu avô foi um grande benfeitor da raça negra. Creiam que ele visitou a África em mil oitocentos e lá vai fumaça, sonhando fundar uma nova nação para os ancestrais de vocês [...]. Mas a vocês nada disso interessa, e ainda aumentam o volume da televisão por cima da minha voz já trêmula.

(*Idem*, p. 50-51)

Nota-se, pela segunda citação, o quanto de encenação há neste discurso, afinal, a ideia de devolver os negros à África apresenta-se historicamente muito mais como desejo de “limpar” a nação da presença negra do que devolver a liberdade aos povos escravizados. A máscara usada pelo narrador se esfacela quando, no relato de outras circunstâncias, aparentemente desconexas desse fato, todo o racismo herdado de uma educação patriarcal se revela, como quando decide, para comemorar o centésimo aniversário, depois de cheirar a cocaína trazida pelo tataraneto, “dar uma volta pelo bairro” e se depara com uma viatura de polícia em que dois militares dormiam:

Eia!, gritei batendo na lataria, e o do volante acordou no susto, me apontando uma arma. Os dois se olharam quando *exigi* entrar no carro, eu precisava esticar as pernas antes de retomar o passo [...]. Visto que o assunto não rendia, perguntei-lhes se estavam felizes aqui ou se pretendiam voltar pra a África. *Opinei* que servir na polícia era um *grande progresso* para os negros, que ainda ontem o governo só empregava na limpeza pública.

(*Idem*, p. 175, grifos nossos)

Outra cena relevante é a presenciada pelo narrador ao chegar um dia de surpresa em casa com o objetivo de vigiar a esposa:

A porta da casa estava escancarada, e na sala deparei com Matilde de maiô, dançando com o preto Balbino. Sim, o preto Balbino, eu não acreditei, mas era ele. Não reagiram ao me ver, os dois continuaram a dançar e a me olhar e a sorrir como se nada fosse. Balbino vestia uma calça roxa muito justa, sua bunda maior do que a da irmã, e ver minha mulher nos braços *daquele crioulo* foi para mim *a pior infâmia*.

(*Idem*, p. 115-116, grifos nossos).

Segundo Maurice Halbwachs (2006), a memória de um sujeito é condicionada, sobretudo, pelo momento presente e pelo

papel que o recordador desempenha em determinado grupo social. Isso quer dizer que as lembranças são reconstruídas conforme os padrões da coletividade, portanto, não é de admirar que Eulálio d'Assumpção tente moldar seu relato sobre o passado ao que ele julga apropriado no contexto histórico-social contemporâneo. A citação acima é reveladora não apenas da hipocrisia mal-disfarçada por um discurso falsamente anti-racista, mas, a partir da relação do narrador com essas duas personagens –Balbino e Matilde – revela-se também um intertexto que desvela citações variadas. As histórias narradas são uma espécie de pastiche da teoria freyreana acerca da relação entre senhores e escravos e das influências africanas no comportamento, sobretudo sexual, dos “sinhozinhos” que tinham contato mais direto com os negros.

Balbino fora “muleque” e amigo de infância do narrador na fazenda da raiz da serra, onde este passara a infância. Tal como Brás Cubas com seu moleque Prudêncio, Eulálio exercia sobre Balbino a autoridade de menino branco e senhor, a quem o negro ensinara “a soltar pipa, a fazer arapuca de caçar passarinho [...]” (*Idem*, p. 18). Mas, como afirma Freyre em *Casa Grande e Senzala*,

Noutros vícios escorregava a meninice dos filhos do senhor de engenho; nos quais, um tanto por efeito do clima e muito em consequência das condições de vida criadas pelo sistema escravocrata, antecipou-se sempre a atividade sexual, através de práticas sadistas e bestiais. As primeiras vítimas eram os muleques e animais domésticos; mais tarde é que vinha o grande atoleiro da carne: a negra ou a mulata.

(FREYRE, 2002, p. 469-470)

Assim, estudante da cidade em férias na fazenda, o narrador, para passar o tempo que se arrastava longe do burburinho citadino, decidiu “que ia enrabar o Balbino” (BUARQUE, *op. cit.*, p. 20). Por isso, mandava-o catar mangas

a fim de ficar olhando-o de baixo de modo a ter o desejo atizado a tal ponto que o narrador quase concretizara o seu intento:

Estava claro pra mim que o Balbino queria me dar a bunda. Só me faltava ousadia para a abordagem decisiva, e cheguei a ensaiar umas conversas de tradição senhorial, direito de primícias, ponderações tão acima de seu entendimento, que ele já cederia sem delongas. Mas por esse tempo aconteceu de eu conhecer Matilde, e eliminei aquela bobagem da cabeça (*Idem*, p.20).

Contudo, para um personagem tão moldado à descrição freyreana como é o caso do narrador dessas memórias, o surgimento de Matilde é mais uma confirmação do determinismo arraigado ao comportamento do homem criado por uma babá descrita da seguinte forma: uma “negona que nunca vai gostar de outra criança como gosta de mim. Nem vai deixar outro menino fazer festinha em suas tetas gordas como me deixa, dá tapa na mão, mas deixa” (*Idem*, p. 103-104). Matilde representa a mulata para a qual escorrega a preferência do “sinhozinho” e encena, além da ruptura com a rigidez aristocrática da mãe do narrador, que só falava em francês dentro de casa, a atualização da figura de Capitu, em mais uma referência machadiana repetida reiteradamente no romance.

Os ciúmes de Eulálio ascendem gradativamente, tal como ocorre em *Dom Casmurro*. Primeiro, surge o fascínio por uma moça de “pele quase castanha”, “a mais moreninha das congregadas marianas que cantaram na missa” de sétimo dia de morte do pai (*Idem*, p. 20):

Não sei se alguma vez lhe contei que já tinha visto Matilde de passagem na porta da igreja da Candelária. Mas nunca a pude analisar como naquele dia, quando a surpreendi na pausa que antecedia o ofertório. Ela estava no coral que cantava o Réquiem, e o vestido de congregada mariana não lhe caía bem, era como uma roupa ao redor dela, solta da pele. Uma roupa rígida feito uma armadura, estranha mesmo ao corpo dela, e um

corpo nu ali debaixo poderia te dançar sem dar na vista. Eram as exéquias do meu pai, no entanto eu não sabia mais me libertar de Matilde, procurava adivinhar seus movimentos mais íntimos e seus pensamentos tão distantes. Eu percebia de longe seu rubor, seu olhar em pingue-pongue, seu riso contido enquanto cantava: libera anima omnium fidelium defectorum de poenis inferni. E foi como um choque elétrico quando mamãe tocou meu cotovelo, me convocando para a comunhão. Mas assim que me levantei, me atirei de volta para o genuflexório, prevenindo um escândalo. De maneira alguma eu poderia ser visto em pé, muito menos ao lado de minha mãe, no estado indecente em que me encontrava. Então, tapando o rosto com as mãos, fazendo passar por luto minha vergonha, procurei pensar nas coisas mais tristes enquanto mamãe me consolava. Quando consegui me safar em parte do embaraço, cabisbaixo acompanhei mamãe ao altar-mor, e comunguei ciente de cometer um sacrilégio pelo qual seria em breve punido [...]. Acolhi condolências formais, efusões de desconhecidos, mãos pegajosas e hálitos azedos, já sem grandes esperanças de Matilde. Até que a avistei ao lado dos pais, depois rapidamente entre as irmãs, depois no grupo das congregadas marianas. Vi como ela se aproximava não em linha reta, mas em parafuso, a se entreter com meio mundo a sua volta, como se estivesse numa fila de sorveteria. mais ela vinha, mais eu ansiava vê-la face a face, e mais me angustiava a possibilidade de perder outra vez a compostura. Chegou, me fitou com os olhos subitamente marejados, me abraçou e sussurrou em meu ouvido, coragem, Eulálio (*Idem*, p. 30-31).

Trata-se de uma citação extensa, mas optamos por reproduzi-la pois nessa cena, que é narrada repetidas vezes ao longo do romance, podemos perceber como, ao apresentar essa personagem – irrequieta, faceira e dissimulada, capaz de se entreter com tudo e no minuto seguinte chorar – o narrador parece querer justificar, tal qual o Casmurro machadiano, o seu comportamento ciumento em relação à mulher. Suas desconfianças aumentam de proporção a ponto de o narrador impedi-la de sair, insistir para que ela use roupas austeras como as da mãe, voltar do trabalho nos horários mais inesperados e

ridicularizá-la diante de convidados para que ela se mantenha calada.

Contudo, mantê-la em casa não é apenas ato forçado pelos ciúmes, mas reforçado pela impossibilidade do narrador de se desvencilhar de convenções sociais de época, para as quais uma dama “morena”, alegre, que falava mal francês e assobiava não era uma companhia conveniente. Em vão foram os esforços da mãe de Eulálio, que perguntava se Matilde “não tinha cheiro de corpo” (*Idem*, p. 20) por ser mais “moreninha”, em vestir a nora de modo austero e de fazê-la ouvir música clássica. Matilde, para vergonha de Eulálio, gostava de samba e maxixe, conversava sem distinções de classe com os empregados e não se importava em “fazer sala” para os convidados ilustres e raros do marido.

A situação se agrava depois do nascimento da filha, de modo que Matilde, ainda amamentando muda radicalmente de atitude: repele filha e marido e, na cena que aparentemente nomeia o livro, derrama o leite do próprio seio na pia do banheiro, num momento de dor e desespero que lhe arranca gemidos, os quais Eulálio crê que sejam de prazer com um suposto amante até perceber de que se tratava. Depois disso, Matilde some. A mudança gradativa em seu comportamento, até culminar em seu “sumiço”, pode dialogar, além de Capitu, com a personagem Madalena, do romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, em que um narrador masculino também tenta dar um sentido a vida a partir da narração de suas memórias. Porém, assim como em *Dom Casmurro*, o que Paulo Honório, o narrador, consegue, apesar de todas as tentativas de se redimir das suas violências físicas e psicológicas, é acentuar, através das lacunas em seu discurso, a condição de culpado, do mesmo modo que ocorre em *Leite Derramado*.

O leite derramado então assume outra dimensão, como a do ditado popular que avisa: “não adianta chorar o leite

derramado”. As memórias do moribundo Eulálio d’Assumpção são deliberadamente uma tentativa de resgatar fatos e recriar aquela que era uma verdade irreversível: Matilde o abandonara. Nessa tentativa, o narrador manipula, declaradamente, diversas versões da memória que justificariam a partida da esposa, desde uma doença grave, à loucura, à fuga com um amante, ao suicídio. No entanto, ele não consegue sustentar nenhuma das hipóteses que inventa e por isso repete incessantemente a parte concreta da sua história de amor: o começo. Nesses momentos, o narrador apresenta algumas definições para a memória cuja finalidade é reforçar, mais para si que para os seus ouvintes ficcionais (que não se sabe se realmente existem ou não), em que a recordação funciona também como reconstrução de uma história pessoal, tal qual ocorre no procedimento psicanalítico. Ao longo do romance são frequentes afirmações como:

Quando eu perdi minha mulher, foi atroz. E qualquer coisa que eu recorde agora, vai doer, *a memória é uma vasta ferida.*

(*Idem*, p. 10, grifos nossos)

A memória é deveras um pandemônio, mas está tudo lá dentro, depois de fuçar um pouco o dono é capaz de encontrar todas as coisas. Não pode é alguém de fora se intrometer, como a empregada que remove a papelada para arrumar o escritório. Ou como a filha que pretende dispor minha memória na ordem dela, cronológica, alfabética, ou por assunto.

(*Idem*, p. 41, grifos nossos)

Se com a idade a gente dá pra repetir casos antigos, palavra por palavra, não é por cansaço da alma, é por esmero. É para si próprio que um velho repete sempre a mesma história, como se assim tirasse cópias dela, para a hipótese de a história se extraviar.

(*Idem*, p. 96)

Na velhice, a gente dá pra repetir casos antigos, porém jamais com a mesma precisão, porque *cada lembrança já é um arremedo de lembrança anterior*.

(*Idem*, p. 136, grifos nossos)

Mas se com a idade a gente dá pra repetir certas histórias, não é por demência senil, é porque certas histórias não param de acontecer em nós até o fim da vida.

(*Idem*, p. 184)

As frases destacadas nas citações podem ser entendidas como as teorias sobre a memória que norteiam o romance. Ao considerar a memória como recordação e também como esquecimento (“cada lembrança já é um arremedo da lembrança anterior”), que tem uma duração no tempo e atualização no momento presente, a narrativa aproxima-se dialeticamente das ideias de pensadores como Henri Bergson acerca do mesmo assunto, quando este afirma, por exemplo, em *Matéria e memória*, que

Nossa vida psicológica anterior existe inclusive mais, para nós, do que o mundo externo, do qual nunca percebemos mais do que uma parte muito pequena, enquanto ao contrário utilizamos a totalidade de nossa experiência vivida. É verdade que a possuímos apenas como um resumo, e que nossas antigas percepções, consideradas como individualidades distintas, nos dão a impressão, ou de terem desaparecido totalmente, ou de só reaparecerem ao sabor de seu capricho. Mas essa aparência de destruição completa ou de ressurreição caprichosa deve-se simplesmente ao fato de a consciência atual aceitar a cada instante o útil e rejeitar o momentaneamente supérfluo.

(BERGSON, 2006, p. 170-171)

Mesmo esse caráter utilitário que induz à seleção dos momentos a serem rememorados e que, no caso de Eulálio, atendem à demanda de reconstruir uma biografia redentora para

si e para os seus, não o tiram do papel social de portador de saberes do passado, da função apontada por Marilena Chauí na apresentação ao livro *Memória e sociedade* – lembranças de velhos, de Ecléa Bosí:

Mas o ancião não sonha quando rememora: desempenha uma função para a qual está maduro, a religiosa função de unir o começo e o fim, de tranquilizar as águas revoltas do presente alargando suas margens [...] o vínculo com outra época, a consciência de ter suportado, compreendido muita coisa, traz para o ancião alegria e uma ocasião de mostrar sua competência. Sua vida ganha uma finalidade se encontrar ouvidos atentos, ressonância. [...] A conversa evocativa de um velho é sempre uma experiência profunda. Repassada de nostalgia, revolta, resignação pelo desfiguramento das paisagens caras, pela desaparecimento dos entes amados, é semelhante a uma “obra de arte”.

(BOSI, 1994, p. 82)

Ecléa Bosí, na citação acima, devolve ao velho o lugar do narrador tradicional, aquele que é porta-voz da sabedoria adquirida pela experiência e que pode, por isso, aconselhar. Neste ponto, ela dialoga com Walter Benjamin, quando este afirma:

Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso -, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor.

(BENJAMIN, 1994, p. 207-208)

Contudo, no caso do centenário Eulálio d'Assumpção, pobre-diabo abandonado à própria sorte no leito de um hospital público, mesmo esse direito de autoridade permitido pela

proximidade da morte é negado. Em seu monólogo incessante ele não é escutado: sua experiência de vida não representa sabedoria no mundo dinâmico, mecanizado e regido por leis de mercado que condenam todo passado que não possa virar produto de consumo (também segundo Benjamin em “Sobre o conceito de história”, 1994).

O que resta a Eulálio é revelar, através do reconhecimento das lacunas e repetições de seu discurso, a impossibilidade de reverter os fatos que determinaram uma trajetória decadente de família. Nenhuma repetição ou criação seria capaz de mudar a condição final de sua existência: ele está velho, doente e pobre, e o seu nome já não funciona como possibilidade de prestígios, nem a história que ele conta é capaz de atrair sequer a atenção dos que o cercam.

Ao tratar do tema das subjetividades, Guattari faz as seguintes indagações: “Que processos se desenrolam em uma consciência com o choque do inusitado? Como se operam as modificações de um modo de pensamento, de uma aptidão para apreender o mundo circundante em plena mutação? Como mudar as representações desse mundo exterior, ele mesmo em processo de mudanças?” (1992, p. 22). Tais indagações já moldavam os discursos subjetivos desde o Quixote, em sua saga impossível de tentar reconhecer na experiência valores que já não se conformavam aos padrões de mudança da modernidade. Contemporaneamente, ainda segundo Guattari, esse choque diante da velocidade dos modos de operação do mundo impele a uma modelização de discursos voltados para o futuro, já que o presente é marcado pelo esfacelamento do eu.

No entanto, *Leite Derramado* apresenta outra possibilidade de resposta: uma narrativa híbrida, que utiliza a literatura e a história também como personagens de um enredo que se diz de memória. É pelo viés da memória que o romance se instaura como narrativa metaficcional, pois sobrepõe a visão

de um narrador e a apresentação de uma leitura da história. Nessa sobreposição, o narrador quer se reconstruir a partir da invenção de uma biografia que não escapa à história social na qual o poder foi transferido das mãos de aristocratas, traficantes de escravos, políticos influentes e corruptos e traficantes de drogas. O sujeito oscila entre espetáculo que se dá a ver através de suas memórias e espectador do mundo que também forma a sua subjetividade, tornando o seu discurso múltiplo e crítico, mesmo que pelo pastiche, mesmo que às vezes soe debochado por trás do que se pretendia mostrar como conservador ou reacionário.

As alusões históricas e o pseudocompromisso com datas revelam menos das transformações sociais que a própria trajetória do personagem no seu trânsito pela cidade: da grande fazenda na raiz da serra a um casarão em Botafogo, do Chalé em Copacabana vendido para a construção de um condomínio a um apartamento minúsculo no Leme, depois na Tijuca, e por fim novamente na fazenda, agora transformada em favela de subúrbio. A leitura do país apresentada no romance aponta, através da ironia do discurso deslocado de um homem decadente, para as heranças de séculos de desestrutura social, para as mudanças ocorridas em razão de movimentos políticos e para a apresentação de uma sociedade contemporânea em que o nome que se impõe já não é o de berço, mas o do poder adquirido pela força e pelo crime, como se o leite não tivesse sido derramado apenas na história privada de Eulálio, mas na história pública do Brasil também.

Referências Bibliográficas

BACHELARD, G. **A dialética da duração**. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Ática: 1988.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. v. 1, 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, H. **Matéria e memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade** – lembranças de velhos. 15. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BUARQUE, C. **Leite Derramado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

FREYRE, G. Casa Grande & Senzala. In: SANTIAGO, S. (coordenação, seleção e prefácio). **Intérpretes do Brasil**. v. 2, 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2002.

GUATTARI, F. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Trad. Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.

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

JAMESON, F. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, E. Ann. **O mal-estar no pós-modernismo**: teorias e práticas. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

LE GOFF, J. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão *et al.* 4. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.

LIMA, L. C. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras / Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

WEINRICH, H. **Lete**: arte e crítica do esquecimento. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

ABSTRACT: In this paper, we propose an analysis of the novel *Leite Derramado*, by Chico Buarque, considering that, in its tessitura, the memory is theme and citation work, from which echo the voices of others authors, texts, theories, but also break with the traditional historiography and the collapse of values and ideologies for which neither aspect of creating the memory can represent redemption.

KEY WORDS: literature; memory; contemporaneity.

Data de recebimento: 13/10/2010

Data de aprovação: 24/10/2010

O Olhar dos Novos Tirésias: O Retorno à Materialidade em *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago

The View of the New *Tiresias*: The Return to Materiality in *Blindness*, by José Saramago

Adriana Gonçalves da Silva*

Gerson Luiz Roani**

RESUMO: Ensaio sobre a cegueira, publicado em 1995, pelo romancista português José Saramago, possui como temática uma epidemia que assola repentinamente toda uma população. A enfermidade a qual são sobrepujados é uma cegueira singular, por se configurar como branca. O *mal-branco*, como passa a ser chamada, leva os personagens do romance ao embate com uma nova percepção da realidade, por uma via diferente da concebida na *sociedade espetacular*. A busca de compreender como se dá este processo e como os personagens da obra lidam com a percepção de um mundo ainda desconhecido, motivam a investigação deste artigo.

PALAVRAS-CHAVE: Merleau-Ponty; fenomenologia; sociedade espetacular; ensaio sobre a cegueira; José Saramago.

Retornar às coisas mesmas é retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre fala [...] O mundo está ali antes de qualquer análise que eu possa fazer dele.

(MERLEAU-PONTY, 2006, p. 4-5)

* Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Viçosa.

** Mestre e Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor Adjunto da Universidade Federal de Viçosa.]

O romance *Ensaio sobre a cegueira*, publicado por José Saramago, em 1995, três anos antes da consagração do autor com o Prêmio Nobel de Literatura, não possui definidos nem espaço nem tempo onde sucedem os eventos narrados, sendo, portanto, uma das primeiras obras saramaguianas a não se ater ao universo português, fugindo, dessa forma, à discussão da *portugalidade* instaurada nas demais. Compondo uma espécie de *trilogia involuntária* ao lado de *Todos os nomes* (1997) e *A caverna* (2000), esse romance segue uma tendência mais abrangente e inaugura um novo momento na ficção saramaguiana¹. Mesmo não havendo descrição exata do ano em que se passa, sabemos que o livro trata de uma sociedade moderna, pelos sinais avançados de progresso constatáveis. Os personagens imersos nesta atmosfera quase onírica não possuem nomes, apenas alcunhas. Esse vazio de espaço, tempo e nomes é propositado, tanto para que o foco recaia nos fatos ou no enredo (*mythos*) como para que a obra atinja um cunho universalizante.

A narrativa de *Ensaio sobre a cegueira* apresenta-nos um quadro tracejado pelo elemento fantástico da “cegueira imediata” da população de determinada cidade. À exceção da esposa de um *médico* oftalmologista, todos são atingidos pela cegueira ao longo da trama. Sem nenhuma causalidade diagnosticada, diversas pessoas se encontram cegas repentinamente e constatam ser o fenômeno contagioso. A partir desse fato, a sociedade alarma-se e organiza-se, marginalizando os indivíduos à medida que são afetados por essa cegueira que, diferente da convencional, se caracteriza pela visão de uma superfície branca e leitosa.

Apesar de a temática apresentada ser impregnada do artifício do fantástico e de novos olhares, ela não é efetivamente

¹ “Argumento que a *Trilogia* dá forma estética à crise contemporânea do capitalismo avançado através de um estilo muito elaborado [...]” (BUENO, 2002, p. 9).

nova. Desde a Antiguidade Clássica, a recorrência da temática de uma peste local que marginaliza, gera caos ou devolve os indivíduos à barbárie e ao primitivismo, é recorrente. Basta lembrarmos *Édipo Rei* de Sófocles (por volta de 427 a.c), *Decameron* de Boccaccio, conjunto de novelas escrito entre 1348 a 1353, *A máscara da morte vermelha*, obra publicada em 1842 por Edgar Allan Poe, ou *A Peste* de Albert Camus, datada de 1947.

Entrelaçado em torno do elemento insólito como ocorre também, por exemplo, em *A jangada de pedra*, o romance nos remete a constatação de Fredric Jameson em *O inconsciente político* (1992), no qual estabelece a narrativa como ato socialmente simbólico, ou seja, o contexto histórico e político em que surgem essas obras incidem, de certo modo, sobre a narrativa que, por sua vez, o transmuta de forma emblemática. Assim, se constatamos que, em *A jangada de pedra*, a crítica existente ao deslocar geograficamente dois países inteiros do restante da Europa incide sobre a posição desprivilegiada que Portugal e Espanha ocupavam, sendo os últimos a serem agregados na Comunidade Econômica Européia, em *Ensaio sobre a cegueira*, o panorama é mais abrangente, principalmente por trazer ao cerne questões que afetam diretamente a condição humana, emergindo discussões acerca do modelo de sociedade criado que atinge a nossa contemporaneidade.

Em relação ao enredo, a temática de uma cegueira branca que surge repentinamente assolando uma população não é apenas insólita como também é alegórica². De acordo com Massaud Moisés (2008, p. 527), nas obras do escritor “não raro,

² O sentido de alegoria aqui é tomado como figura de linguagem que usa um modo de representação, no caso a repentina *cegueira branca*, para representar outro: a realidade social: “Alegoria literária é [...], uma representação verbal, figurativa e ambivalente, de extensão superior à da metáfora, cujo sentido mediato e figurado transcende o sentido imediato e literal, movendo-se ambos em planos diferentes, ligados entre si por uma série de analogias” (COELHO, 1994, p. 30).

a transmutação dos seres e das coisas beira a alegoria como se por meio dela a realidade hodierna se mostrasse por dentro”. Esse recurso imagético de Saramago, acompanhado de suas metáforas constantes e da ironia do narrador, poderíamos dizer, *raisonneur*³, traz à tona a realidade cortante refletida em seu leitor rendido à agudeza de suas argumentações.

Como salienta Daniel Defoe em sua célebre frase: “É tão válido representar um modo de aprisionamento por outro, quanto representar qualquer coisa que de fato existe por alguma coisa que não existe”⁴. No encaixe desse jogo metafórico, a cegueira enquanto epidemia insólita seria esse fato inexistente apontado por Defoe conotando aspectos sociais, de forma muito mais perspicaz do que o autor conseguiria com a mera descrição desses aspectos. A cegueira é o elemento real transposto e alterado na obra de Saramago para o ilusório por meio de uma configuração específica, apontando para a constatação de outros aprisionamentos passíveis de serem analisados em relação ao modelo de sociedade rerepresentado na obra. Nesse sentido, salientamos a concepção de Candido de que

A arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade.

(CANDIDO, 2008, p. 63)

³ O estilo *raisonneur* surgiu no teatro francês com Molière. O dramaturgo expunha em sua comédia todos os vícios de uma classe fazendo com que na posição de plateia, emergisse o riso de si mesma, por meio de um personagem “que acompanha a ação com suas observações justas e razoáveis”. O riso, porém, não se assemelha às gargalhadas, mas à contenção de um riso que traz reflexão, um riso “pensativo”. *Tartufo ou O Impostor* é um bom exemplo desse estilo (CARPEAUX, 1987, p. 768).

⁴ A frase em questão foi traduzida para o Francês por Albert Camus, ao ser utilizada como epígrafe de seu romance *La Peste*. Em português, foi retirada da obra do autor, com a tradução de Valerie Rumjanek.

A partir desse prisma apontado por Candido, a estilização da cegueira contribui para a percepção de outros aspectos para além de pura e simplesmente o fato de cegar-se. A aceção de uma cegueira branca e repentina confere à epidemia uma singularidade que instaura o processo alegórico. A cegueira torna-se emblemática, envolvida por inúmeros jogos metafóricos, podendo ser, por exemplo, interpretada pela forma como ela sobrevém ao indivíduo, como a utopia do progresso que ofusca o espírito e lhe impede a visão de outras esferas da condição humana. O fato de ser repentina nos remete ao imediatismo da sociedade contemporânea, ao passo que ser insólita nos abre ao não crível (acreditável), não *verossímil*. Ademais, o fato de esta cegueira, ao inverso das demais, ser branca – o que justifica o epíteto de *mal-branco* – amplia o horizonte significativo.

De acordo com princípios de ótica, tanto o branco quanto o preto não são cores, porém aquele tem a especificidade de ser a reunião de todas as demais cores e este o contrário, a ausência. Uma *treva branca*, além de constituir semanticamente uma antítese, nunca fora antes relatada. Entretanto, as descrições fornecidas por todos que são acometidos pela nova cegueira são similares: parecem que estão imersos em um *mar de leite*, um *nevoeiro*, uma *brancura luminosa*. Expressões que carregam consigo uma carga sintomática de opacidade e consistência que nos levam a alienação vivenciada pelos personagens, alimentada pelo culto ao imagético. A utilização do branco nessas imagens abre-se a interpretação de que a cegueira é assim constituída por englobar todas as coisas, por devorá-las, ou seja, não é como a da escuridão dada outrora, que significa a ausência, mas sim o excesso, a presença, a totalidade: “Segundo princípios básicos de ótica, podemos dizer, grosso modo, que o preto e o branco não são exatamente cores. A luz branca seria a mistura de todas as cores que formam o arco-íris, enquanto o preto seria a

ausência total de luminosidade; ou, em outras palavras, o branco seria a reflexão total da luz, e o preto, a retenção total” (CALBUCCI, 1999, p. 85).

Essa concepção dialética da luminosidade já traz em si a ideia de que é na luz que se reúnem todas as coisas e, em contrapartida, nas trevas elas são camufladas. Mediante a comprovação de o branco ser a reunião de todas as cores, podemos considerá-lo como o acúmulo de informações⁵ geradas na contemporaneidade, com os *outdoors* e letreiros luminosos que (des)informam os indivíduos a todo instante e lhes causam vertigem pela gama de dados assimilados. E se juntarmos a isso o fato de ser a visão a responsável por receber boa parte dessa carga, todos esses fatores nos levam a constatar que a cegueira no romance é resultante do bombardeio de impulsos visuais recebidos, que coadunados geram o *mal-branco* nos personagens. A luminosidade que caracteriza a cegueira é importante, ainda, porque pode ser compreendida como alusão ao programa do Iluminismo, àquela “luminosidade gelada” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 48) do Século das Luzes, ao qual a contemporaneidade deve muito dos avanços científicos obtidos, bem como seu *status* de modernidade. O *mal-branco* seria, neste horizonte símbolo da racionalização exacerbada do cientificismo, o que automatiza o sentido do olhar, influenciando na forma como percebemos e inferimos o universo ao nosso redor.

Além disso, uma visão que se turva, que se pinta de branco, instaura um novo patamar de realismo no olhar dos personagens acerca da sociedade, ressaltando a passagem a outra forma de contato com o mundo, ou seja, a partir da cegueira, “temos a estranha sensação de ver também através de quem não

⁵ Para Benjamin o bombardeio de informações poda a contemporaneidade da capacidade de narrar. A informação rápida substitui as grandes narrativas (BENJAMIN, 1994, p. 203).

vê, de perceber a dimensão do espaço através de outra sensação que não mais a do olhar que institui a descrição do romance tradicional” (CERDEIRA, 2000, p. 255). Isso porque, conforme alerta Bucci, aquilo que chamamos de “nossa civilização” estabeleceu que o verdadeiro só é acessível pelos olhos. É a partir deles que ordenamos e reordenamos as imagens e as dotamos de sentidos, os quais tomamos como verdadeiros: “só no olhar é possível o contato com a verdade, ou seja, a única verdade é o tecido do (e pelo) olhar” (BUCCI, 2004, p. 229). Um bom exemplo para a compreensão deste novo patamar de realismo que irá se instaurar para os personagens é dado no jogo estabelecido entre o personagem *médico* e o espelho nos primeiros momentos de sua cegueira.

O que é refletido no espelho, além da imagem do próprio personagem, é o ambiente no qual ele está localizado, abarcando, portanto, um recorte de realidade que lhe era peculiar. O contato que tem agora com aquele espaço não lhe traz os mesmos sentidos e significados que possuía quando o via. O episódio surge como se o espelho prefigurasse um divisor, guardando a imagem que o personagem tinha de si e do mundo para que esta agora se transfigurasse em um outro. A força expressiva desse momento com a tamanha significação dada ao espelho nos faz remontar ao mito de Perseu apontado por Calvino (2001, p. 16-17), no qual o combate com a Medusa é travado a partir de seu reflexo. Essa seria a maneira ideal para fugir à petrificação, da mesma forma o autor literário deve lidar com a Medusa, que simbolicamente seria a realidade que relata. A lição retira o romance da estaticidade de sua “herança realista”, pela qual a obra pretende “dizer como realmente as coisas são” (ADORNO, 2003, p. 57). É Adorno que nos lembra a natureza do texto literário para além do aprisionamento ao factual, para ele o romance precisa focar aquilo “que não é possível dar conta por meio do relato” (idem, *ibidem*, p. 56),

precisa focar “a irrealidade da ilusão, devolvendo assim à obra de arte, nos seus próprios termos, aquele caráter de brincadeira elevada que ela possuía antes de se meter a representar, com a ingenuidade da não-ingenuidade, a aparência como algo rigorosamente verdadeiro” (*idem, ibidem*, p. 61).

Saramago se livra da descrição do aparente – ou daquela tendência reducionista de conceber a arte como *ilustração* do social (cf. LIMA, 1983, p. 106) – ao utilizar a cegueira como transfiguração da realidade que abarca, como um olhar indireto às outras epidemias intrínsecas ao espírito do homem contemporâneo, do mesmo modo que o espelho para aquele personagem confere um conhecimento indireto e sintomaticamente invertido do referente. Agora, com a cegueira, ele terá uma realidade sem imagens. A distância entre o mundo do espelho e aquele que passará a habitar se impõe: “Só estendeu as mãos até tocar o vidro, sabia que a sua imagem estava ali a olhá-lo, a imagem via-o a ele, ele não via a imagem” (SARAMAGO, 2008, p. 38). O espetáculo do mundo continua a contar com sua participação, continua a vê-lo, mas ele não tem retorno visual da peça que encena. Esse retorno quem possui é o leitor, pela mediação do narrador saramaguiano, que neste momento está a apresentar a passagem à outra realidade, esta paradoxalmente, estará a serviço de delatar as mazelas da primeira.

O mundo que os personagens abandonam é aquele chamado por Guy Debord de *espetacular*, promovido pelo cientificismo, em que o *espetáculo* se sobrepõe às próprias coisas enquanto valor. As relações no mundo espetacular não são diretas ou palpáveis, mas são mediadas pelas imagens:

Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência a *fazer ver* (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da

visão como o sentido privilegiado da pessoa humana – o que em outras épocas fora o tato; o sentido mais abstrato, e mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual

(DEBORD, 1997, p. 18)

A visão é o sentido por excelência da sociedade *espetacular*, apenas com sua amputação seria possível retirar os personagens dessa mediação com o mundo, possibilitando-lhes tomar ciência das coisas para além da aparência. Pois,

O olhar apalpa as coisas, repousa sobre elas, viaja no meio delas, mas delas não se apropria. “Resume” e ultrapassa os outros sentidos porque os realiza naquilo que lhes é vedado pela finitude do corpo, a saída de si, sem precisar de mediação alguma, e a volta a si, sem sofrer qualquer alteração material. É essa imaterialidade da operação visual que a torna tão propícia ao espírito.

(CHAUÍ, 2003, p. 40)

Como **sentido** privilegiado para a contemplação do espetáculo e também para mantê-lo, o olhar atua como distância entre o indivíduo e o mundo, o que favorece certa segurança, pois podemos de antemão nos acercar da realidade circundante. A retirada da faculdade de ver trará uma imobilidade que continuará contribuindo na narrativa ao exercício da prática contemporânea de isolamento. O sujeito enquanto observador guarda-se à distância dos fatos são e salvo. O sujeito que não pode vê-los prefere não se mover, conforme salienta Seixo (1999): “[...] este romance é afinal, de alguma forma, um romance sobre o trânsito interrompido, sobre a marcha detida [...] Não ver é não andar, e este romance acaba por ser uma visão crítica da imobilidade”. Em *Ensaio sobre a cegueira*, são muitas as menções ao sentimento de medo que se instaura quando os personagens são privados da visão, pois eles são

lançados à materialidade do mundo. Uma materialidade até então desconhecida e despercebida.

Para o fenomenologista Merleau-Ponty, “todo o saber se instala nos horizontes abertos pela percepção” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 280), ou seja, o conhecimento é obtido por intermédio da realidade sensível. Adotando uma postura epicurista, em que o sensitivo prevalece e é também origem de nossos pensamentos, Merleau-Ponty salienta que qualquer concepção de verdade deve passar pelo mundo, pelo aprendizado por meio da expressão corporificada e não pelo transcendental, negando, pois, a concepção ideológica de Platão, que posicionava a verdade no plano das ideias:

A verdade não "habita" apenas o "homem interior", ou, antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece. Quando volto a mim a partir do dogmatismo do senso comum ou do dogmatismo da ciência, encontro não um foco de verdade intrínseca, mas um sujeito consagrado ao mundo.

(MERLEAU-PONTY, 2006, p. 6)

Contrário à filosofia da consciência, que pressupunha a construção do mundo pelo subjetivo, Merleau-Ponty parte para o processo inverso, afirmando que é a partir de nossa percepção do mundo que construímos sentidos e tomamos parte da ideia de verdade. Em outras palavras, a verdade não habita o sujeito, mas é construída mediante sua interação com o mundo e com o outro. O mundo fenomenológico não é apenas o mundo natural nem a ideia que se faz dele, mas o sentido que surge das experiências vividas e trocadas, “ele é portanto inseparável da subjetividade e da intersubjetividade” (*idem, ibidem*, p. 18); é, ao mesmo tempo, racional e empírico. O mundo fenomenológico é o mundo da *percepção* do fenômeno, que nada mais é do que a busca de compreender o mundo a partir de sua facticidade, uma busca de reencontrar o contato ingênuo

com o mundo, uma tentativa de resgatar o encantamento perdido principalmente depois do cientificismo, ou como diria a máxima de Husserl, um “retorno às coisas mesmas”⁶.

No romance saramaguiano, tal retorno se torna passível de ser percebido a partir do momento em que a população é acometida pelo *mal-branco*. Com a cegueira ocorre o retorno à materialidade do mundo, um encurtamento da distância que estava estabelecida entre o homem e as coisas, desde que o sentido tátil fora substituído pela imaterialidade da operação visual: “Provavelmente, só num mundo de cegos as coisas serão o que verdadeiramente são, disse o médico” (SARAMAGO, 2008, p. 128). A cegueira os possibilitará um novo contato com o mundo material, sem as mediações da imagem. Entretanto, este contato não engendrará uma naturalidade na recepção deste mundo, mas ao contrário um estranhamento ou uma inaptidão em lidar com esta outra face do real. Assim, a partir do momento de constatação da nova enfermidade epidêmica pela população, a primeira reação é a tentativa de compreender a nova patologia para dotá-la de sentido.

No primeiro momento, a cegueira repentina e insólita é submetida imediatamente a uma possível causa. É o que ocorre quando o *primeiro cego* da narrativa perde a visão no trânsito e uma mulher que se aproxima por curiosidade ou para ajudar a desvendar a situação sugere como causa um problema neurológico, como o estresse, por exemplo. Ou, no diálogo entre o *primeiro cego* e o *ladrão* que o está socorrendo, em que a tentativa de compreender persiste:

O cego ergueu as mãos diante dos olhos, moveu-as, Nada, é como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se estivesse caído num mar de leite, Mas a cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira dizem que é negra. Pois eu vejo tudo branco,

⁶ Citada por Merleau-Ponty em seu prefácio: “retornar ‘às coisas mesmas’ é antes de tudo a desaprovação da ciência” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 3).

Se calhar a mulherzinha tinha razão, pode ser coisa de nervos, os nervos são o diabo, Eu bem sei o que é, uma desgraça, sim, uma desgraça.

(SARAMAGO, 2008, p. 13)

Existe uma tentativa de encontrar explicações científicas para o fenômeno, porém todas as respostas são invalidadas. Essa busca se dá, porque já não somos capazes de lidar com o fenômeno em sua natureza, mas apenas com a racionalização dele.

O que ocorre com os personagens da obra é que possuem a visão inalterada, perfeita e são, pois não há patologia alguma no globo ocular e nenhum dano cerebral foi constatado, o que comprova que eles continuam recebendo os impulsos visuais, entretanto não conseguem *enxergar*. A amputação do sentido liga-se à angústia do indivíduo contemporâneo que não consegue abarcar a totalidade, mas apenas receber seus fragmentos, suas imagens. A junção de todas as cores recebidas irá constituir essa camada nebulosa, esse *mar-de-leite* no qual os personagens são mergulhados, impedindo a percepção pela visão. *A mulher do médico*, em diálogo com o marido, salienta: “Penso que não cegamos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem” (*idem, ibidem*, p. 310).

Distinguindo o ato de *ver* – que corresponde à faculdade da visão, ato primeiro e imediato – do *olhar* – ação de ater-se sobre o objeto e contemplá-lo –, percebemos que emerge como traço distintivo entre um e outro ato o tempo, fator essencial no desenvolvimento de uma consciência crítica. Tempo que o progresso consumiu. Em uma sociedade moderna imbuída de imagens e informações – e pobre de experiências, conforme Benjamin (1994, p. 115) – o ato de olhar é renegado e torna-se custoso. A pressa do progresso não possibilita o aprendizado do olhar: “É como se estivéssemos privados de uma faculdade que

nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (*idem, ibidem*, p. 198). Dessa forma, a cegueira na obra é símbolo da saturação de imagens recebidas, por vezes desconexas e desimportantes, que invade o universo particular dos indivíduos todos os dias sem lhes edificar.

A própria epígrafe da obra nos convida: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” (Livro dos conselhos), instaurando já a princípio a dicotomia ver e olhar. A exortação de Saramago pode ser compreendida como um convite a acessar outro nível de significação das coisas, um nível mais profundo que não está naquele estímulo inicial e que só pode ser apreendido se dispensamos tempo ao objeto e atravessamos a sua aparência. A cegueira, nessa concepção, seria a metáfora da condição humana do sujeito contemporâneo preso apenas ao que é aparente. Por outro lado, é a mesma cegueira a responsável por possibilitar a retirada para outros níveis. A interdição do olhar possibilitaria o desvencilhamento do mundo imagético para o contato com a essência desconhecida, como se os personagens estivessem imersos nas trevas e fossem resgatados à luz desse *mal-branco*, numa perspectiva de recuperação da lucidez necessária e indispensável para que o desenvolvimento de uma sociedade justa e igualitária fosse possível.

A imagem da passagem do aparente capaz de nos ludibriar a visão e o espírito para a essência portadora da verdade remonta ao *Mito da caverna* presente n’*A República de Platão* e, conseqüentemente, à sua interpretação consolidada no pensamento ocidental⁷. O mito consiste numa espécie de alegoria para ilustrar a *Teoria das Ideias*, na qual Platão

⁷ Fredric Jameson (1992, p. 9-10) alerta que a postura assumida diante de um texto quase nunca é neutra. Em geral, nos colocamos diante do texto com meios interpretativos, ou ferramentas prontas, pelas quais o submetemos a esse enquadramento. A instância essência e aparência é uma daquelas ocasiões em que a tradição interpretativa se impõe ao texto como modelo socialmente alegórico, código interpretativo pronto ao qual o texto é submetido.

contrasta a *realidade sensível*, responsável pelo engodo da humanidade e, portanto, figurada nas trevas da caverna, com a *realidade inteligível*, local onde habita o conceito ideal de verdade e, pois, figurado na luz. Basicamente, o enredo do mito é composto com a imagem de alguns rapazes agrilhoados em uma caverna, de costas para sua abertura, por onde emana a luz solar. Alguns homens armam fogueiras do lado de fora, o que também reluz dentro da caverna. As pessoas e os objetos que passam ou se posicionam em direção à luz são refletidos ao fundo da caverna como sombras. Por não conhecerem outra realidade, os presos crêem na ilusão das sombras como única verdade, até a ocasião em que, significativamente, um deles consegue romper os grilhões e exercer o movimento de rotação com a cabeça⁸, que o faz perceber a abertura da caverna e a nova realidade figurada no exterior dela.

O procedimento realizado na *Teoria das ideias* pode ser considerado basilar de outro conceito grego, este dado por Aristóteles em *Poética*⁹, ao abordar alguns elementos que compõem a tragédia. O pensador apresenta-nos a *anagnorisis*, ou *reconhecimento*, termo que abrange o processo de passagem do *ignorar* (do engano) ao *conhecer* (desengano), ou seja, um processo de *revelação* e de *iluminação* dos pontos omitidos – do obscuro à luz da razão. Esse processo ou momento epifânico – utilizando anacronicamente um termo que surge *a posteriore* – é

⁸ O movimento de girar a face para a claridade daquela abertura é bastante significativo na obra de Platão. Ao considerar que a Verdade nos é intrínseca, ele concebe o conhecimento como uma atividade de fazer lembrar algo que já possuímos. O processo aproxima-se daquele projetado na *maiêutica* de seu mestre Sócrates, em que o conhecimento é aproximado da ideia de trazer à luz como no parto (MARCONDES, 2005, p. 48).

⁹ Cabe-nos lembrar que a semelhança no processo desses dois conceitos ao estabelecer a passagem de um mundo de engodo, sombras, engano ao do verdadeiro, real e do desengano, tem no seu horizonte o fato de ter sido Aristóteles aluno de Platão, sendo normal que a transmissão das ideias interfira no processo intelectual.

o que ocorre no mito: passa-se a conhecer a matriz daquelas projeções, o verdadeiro real.

Antes, portanto, de visualizar as novas cores e a definição das formas agora não mais débeis e vacilantes como as projetadas com o vento nas chamas, a primeira reação involuntária é ofuscar as vistas ante a claridade do grande astro. A cegueira momentânea é a defesa do globo ocular que ainda está inapto para receber tanta luz, uma vez emergido das trevas. Para Chauí (2009), “o Mito propõe uma analogia entre os olhos do corpo e os olhos do espírito quando passam da obscuridade à luz: assim como os primeiros ficam ofuscados pela luminosidade do Sol, assim também o espírito sofre um ofuscamento no primeiro contato com a luz da idéia do Bem que ilumina o mundo das idéias”.

Este é o momento exato no mito, do processo de revelação, de romper com o mundo sensível para se chegar ao inteligível. Em *Ensaio sobre a cegueira*, essa revelação será processada nos mesmos termos, com a claridade permanente de uma cegueira branca, porém o movimento na obra é inverso ao do mito: o autor não parte do momento da *anagnorisis*, mas sim do ofuscamento, ao encerrar os indivíduos em uma nova caverna e, posteriormente, libertá-los. Por outra via: a retirada dos cegos da cidade para a quarentena funciona como uma retirada do mundo cavernoso que os personagens conheciam para adentrar outro universo, utilizando paradoxalmente o isolamento no manicômio como meio de libertação. A caverna de Saramago nos leva a questionar se, para além de um local físico de aprisionamento, o momento do engodo e da escravidão dos homens já não estava sendo dado no espaço social que habitavam pelo aprisionamento ao aparente.

O *mal-branco* não será uma cegueira como a patológica, que costuma afastar da realidade, mas sim uma cegueira que aproxima as pessoas da essência humana, por mais deplorável

que ela seja. No momento em que o *mar de leite* inunda as vistas é que eles passam a enxergar a si próprios para além das máscaras sociais cultuadas. O ofuscamento funciona como cortina reveladora: precisa-se fechá-la, ocultando todo o palpável do palco para depois reabri-la, de forma que todos os elementos reapareçam alterados e dotados de novos significados. O primeiro embate dessa cortina fechada ocorre consigo mesmo, para depois ocorrer com tudo o que há em sua volta. Sobre esse momento, o narrador saramaguiano expõe a experiência do *primeiro cego*.

Chegara mesmo ao ponto de pensar que a escuridão em que os cegos viviam não era, afinal, senão a simples ausência da luz, que o que chamamos cegueira era algo que se limitava a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do seu véu negro. Agora, pelo contrário, eis-lo que se encontrava mergulhado numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis.

(SARAMAGO, 2008, p. 16)

O que é devorado para o *primeiro cego* não é apenas o colorido das coisas, mas a significação recorrente dada a elas pelo mundo palpável. Agora, estas se diluem junto ao logos social e passam a um processo de re-significação.

O ofuscamento do *mal-branco* mencionado em paralelo ao *Mito da caverna* de Platão serve-nos enquanto momento de *anagnorisis*, de passagem de um mundo a outro, da retirada do mundo do engodo – o mundo imagético – para se conhecer o mundo material, mas a concepção de que esse funciona como verdade que está intrínseca ao indivíduo e é acessada pelo subjetivo, no plano das ideias, estabelece uma leitura imperfeita da obra de Saramago. Em *Ensaio sobre a cegueira*, a verdade é

acessada a partir dessa concepção pontyniana do estar no mundo¹⁰.

Fica evidente, portanto, o processo pelo qual os indivíduos são sobrepujados quando assolados pela cegueira. A cegueira os leva a uma forma traumática de contato com a *physis*¹¹, o que implica a desconstrução do *logos*¹² ou do aparente, constatada a partir da descontinuidade e da interrupção discursivas argumentativas passíveis de serem encontradas em alguns trechos do romance. Citemos, no entanto, o episódio da justificativa dos oficiais pelas atitudes de repreensão dadas por intermédio da violência em que a dificuldade da construção discursiva aponta a impropriedade das ações além da perda do *logos* ser denunciante do distanciamento da esfera humana e, por conseguinte, de uma acentuação da animalização na qual se inseriam: “Fez uma pausa, sem saber muito bem como conviria terminar, tinha-se esquecido das palavras próprias, certamente as havia, só soube repetir, Não tivemos culpa, não tivemos culpa” (SARAMAGO, 2008, p. 89). Episódio similar se encontra no discurso do personagem *primeiro cego*, que buscava justificar os motivos morais do porquê de não admitir que sua mulher fosse se encontrar com os cegos da terceira camarata. Nessa ocasião seu discurso é denunciante da perda de valores ou de referenciais neste ambiente: “[...] a questão é, mas ficou com a

¹⁰ Neste sentido o próprio mito utilizado a título de ilustrar sua *Teoria das ideias* se torna imperfeito, pois utiliza do acesso ao mundo material para exemplificar a elevação, a chegada ao conhecimento ideal da verdade e do Bem que seria intrínseca ao sujeito. A elevação do espírito nessa imagem da caverna também passa pela experiência corporificada.

¹¹ Os primeiros filósofos eram chamados por Aristóteles de fisiólogos e eram os estudiosos da natureza, portanto o termo *physis* irá relacionar-se ao mundo natural. A teoria desses estudiosos buscava “uma explicação causal dos processos e dos fenômenos naturais a partir de causas puramente naturais, isto é, encontráveis na natureza, no mundo natural, concreto, e não fora deste, em um mundo sobrenatural, divino, como nas explicações míticas” (MARCONDES, 2005, p. 24).

¹² “O *logos* é fundamentalmente uma explicação, em que razões são dadas [...] O *logos* é, portanto, o discurso racional, argumentativo, em que as explicações são justificadas e estão sujeitas à crítica e à discussão” (MARCONDES, 2005, p. 26).

frase no ar, na verdade não sabia qual era a questão, tudo quanto ele havia dito antes não passava de umas quantas opiniões avulsas, nada mais que opiniões, pertencentes a outro mundo, não a este” (*idem, ibidem*, p. 168).

Ou seja, o embate com a *physis* fará com que os personagens percam a referência do modelo corrente de *civilização*, o que justifica a configuração de novos paradigmas, novos valores durante a quarentena, já que a sociedade é toda assentada na convenção do *logos*. A perda de referência ou a perda do *logos* com o qual costumam traduzir o mundo traz uma insegurança que, em contrapartida, os levam a requerer estas mesmas convenções. Por isso, a imediata reação do *primeiro cego* ao perceber-se como tal é a de identificação, atribuição de características que lhes permita de algum modo nomear a experiência para aqueles que o acompanham, na busca de uma descrição adequada do fenômeno. O mundo especializado desta vez não é capaz de diagnosticar a patologia, até mesmo o *médico* ao qual recorre busca auxílio com outro profissional na tentativa de localizar a causa da doença, pois cientificamente ainda não se havia relatado uma cegueira branca:

a agnosia, a cegueira psíquica, poderia ser, mas então tratar-se-ia do primeiro caso com estas características, porque não há dúvida de que o homem está mesmo cego, a agnosia, sabemos-lo, é a incapacidade de reconhecer o que se vê, pois, também pensei nisso, a possibilidade de se tratar de uma amaurose, mas lembra-te do que comecei por te dizer, esta cegueira é branca, precisamente o contrário da amaurose, que é treva total, a não ser que exista por aí uma amaurose branca, uma treva branca, por assim dizer, sim, já sei, foi coisa que nunca se viu.

(SARAMAGO, 2008, p.28)

Aquele contato ingênuo preconizado por Merleau-Ponty não ocorre para indivíduos acostumados a nomear tudo, o *esclarecimento* deu a estes indivíduos respostas cientificamente

estruturadas a tudo que com eles habitam o mundo. Ilustrativo desta questão é o momento em que a *mulher do médico* experimenta de modo semelhante aos demais personagens a cegueira, destoante pela cor negra que representa, de certo modo, as imagens do mundo que a esta altura já estão se esvaindo. O episódio se dá quando ao entrar em um grande supermercado, a *mulher do médico* descobre uma cave ainda não acessada pelos cegos por conta da posição oculta, encerrada por detrás de uma porta. No momento da descida ao depósito, a escuridão em que mergulha será capaz de suscitar outros medos:

O corredor continuava deserto, era uma sorte, por causa do nervosismo, da descoberta que fizera, tinha-se esquecido de fechar a porta. Fechou-a agora cuidadosamente atrás de si, para achar-se mergulhada numa escuridão total, tão cega como os cegos que estão lá fora, a diferença era só na cor, se efectivamente são cores o branco e o negro.

(SARAMAGO, 2008, p. 221)

Cega como os outros, porém de uma cegueira negra, a *mulher do médico* persevera na sua busca por alimentação. O branco e o negro, que segundo o narrador não são cores, estabelecem aqui, além da diferenciação da cegueira dessa mulher em relação aos demais, a concepção do vazio no qual ela está se inserindo. A protagonista não sabe o que encontrará naquele espaço, nem ao menos se ele está ocupado. A escuridão envolve todos os objetos e a sensação é a de total entrega ao nada ou, paradoxalmente, ao tudo. Afinal, o que a personagem neste momento vivencia é o mesmo processo pelo qual os demais personagens passam: o do primeiro contato com a natureza desconhecida do mundo. Aquele retorno à materialidade e sua substância ainda não havia sido experimentado pela personagem, mas apenas visualizado na prática dos demais. Nesse momento, portanto, o trânsito que

exerce adentrando aquele ambiente faz emergir outros trântos vertiginosos dentro de si, causadores de alucinação:

Estou a perder o juízo, pensou [...] Agora sei o que é ser-se cego, segundo lanço de escada, Vou gritar, vou gritar, terceiro lanço da escada, as trevas são como um a pasta grossa que se lhe colou à cara, os olhos transformaram-se em bolas de breu, Que é que está diante de mim, e logo a seguir outro pensamento, ainda mais assustador, E como encontrarei depois a escada.

(SARAMAGO, 2008, p. 221)

Durante determinado tempo a mulher oscilou entre a razão e a alucinação, procurando tomar o freio da primeira nas mãos, por meio da autossugestão, que funcionava como mantenedora da lucidez: “Tinha ainda na mão os sacos de plástico, não os largara, agora só terá de enchê-los, tranquilamente, um armazém não é lugar para fantasmas e dragões, aqui não há mais que escuridão, e a escuridão não morde nem ofende, quanto à escada hei de encontrá-la” (*idem, ibidem*, p. 222). Para Merleau-Ponty, a incapacidade de conseguir lidar com aquilo que nossa mente encobre pelo viés da objetividade, essa proximidade com o objeto por meio de um atilamento diverso será a causa da alucinação:

O que cria a alucinação, assim como o mito, é o estreitamento do espaço vivido, o enraizamento das coisas em nosso corpo, a vertiginosa proximidade do objeto, a solidariedade entre o homem e o mundo que está não abolida, mas recalcada pela percepção de todos os dias ou pelo pensamento objetivo, e que a consciência filosófica reencontra.

(MERLEAU-PONTY, 2006, p. 391)

Em um primeiro instante o contato direto com o mundo poderia ser efetuado naturalmente, de forma tranquila, o indício de medo ao entrar em contato com a materialidade revela a

dificuldade deste contato. Quando somos acometidos pelo sentimento do medo, encobrimos os olhos para a percepção do lógico:

O medo voltou, sub-reptício, mal ela avançou alguns metros, talvez estivesse enganada, talvez ali mesmo à sua frente, invisível, um dragão a esperasse de boca aberta. Ou um fantasma de mão estendida, para a levar ao mundo terrível dos mortos que nunca acabam de morrer porque sempre vem alguém ressuscitá-los. Depois, prosaicamente, com uma infinita, resignada tristeza, pensou que o sítio onde estava não era um depósito de comidas, mas uma garagem, pareceu-lhe mesmo sentir o cheiro da gasolina, a este ponto pode iludir-se o espírito quando se rende aos monstros que ele próprio criou. Então, a sua mão tocou em algo, não os dedos viscosos do fantasma, não a língua ardente e a goela do dragão, o que ela sentiu foi o contato de um metal frio, uma superfície vertical lisa, adivinhou, sem saber que era esse o nome, que se tratava do montante de uma armação de prateleiras.

(SARAMAGO, 2008, p. 222)

Mesmo com seus sentidos fragilizados pelo medo, a personagem não consegue lidar apenas com o material e com sua percepção sem que possa nomeá-lo. O *logos* representativo é requerido, e quando este falta, o terror do desconhecido invade a atmosfera. Ao entrar em contato com a estante, a primeira atitude da *mulher do médico* é buscar mentalmente a representação daquele objeto para torná-lo conhecido. Inicialmente, a configuração de um metal frio, em estrutura vertical e lisa, possibilita nomeá-lo. Assim, aquele contato ingênuo com a superfície na qual ela encosta não se conclui, pois apenas o passo em direção à sua compreensão consegue sanar os temores da personagem. Isso porque nos desacostumamos a lidar com o fenômeno em si para lidar com a conceitualização dele, pois não se lida mais com o inexplicável.

O caminho trilhado na obra pelos personagens perpassa a imaterialidade da operação visual mediada pelas imagens para

se concretizar em sua corporeidade. Ou seja, deixa-se a sociedade espetacular em que sempre estiveram presentes para se obter um contato efetivo, físico ou material deste mundo que habitam. Tal percepção seria capaz de inaugurar uma nova civilização pautada na experiência tátil, no “retorno às coisas mesmas”, porém a busca de conceitualizar essas percepções os abrigam novamente no patamar do *logos*, renegando o convívio ingênuo que se dá apenas com a *physis*. Busca-se então, a retomada do modelo deixado.

Dessa forma, percebemos que uma das principais denúncias feitas na obra pelo autor está em demonstrar como aquela ingenuidade de contato com o mundo, apontada pelo fenomenologista Merleau-Ponty, parece aos personagens tão difícil e quase impossível de ser resgatada, mesmo depois da amputação do sentido da visão que lhes prendia ao imagético. O indivíduo que não estava apto a lidar com a materialidade do mundo se vê inserido nela, porém nem mesmo nessas condições consegue uma vivência tranquila no mundo. Com o entravamento de toda aquela maquinaria capitalista, ao contrário de uma imagem sedutora de tranquilidade e simplicidade, o que ocorreu foi a apresentação de uma sociedade que desaprendeu a caminhar sem o auxílio dos metais, uma sociedade que se fez dependente do processo capitalista e que não sobrevive fora dele.

Por fim, observamos que a experiência do *mal-branco* não foi capaz de fazer com que os indivíduos vissem as coisas de maneira singular, nem com que conseguissem efetivamente lidar com a essência e com a materialidade do mundo, pois não sabiam mais viver sem a mediação da ciência.

A prova está nas últimas declarações do *médico* acerca da catarata do *velho da venda preta*: “logo que a vida estiver normalizada, que tudo comece a funcionar, opero-o, será uma questão de semanas” (*idem, ibidem*, p. 310). Deixando explícito

o fato de que a sociedade que irão reconstruir será uma sociedade embasada no modelo social antigo e não em outro. A tendência é a repetição daquele modelo que se mostrou deveras falho pela falta do homem que o operasse.

Longe de uma leitura Kantiana em que a razão atuaria como libertadora dos indivíduos de *Ensaio sobre a cegueira*, pautamos nossa leitura no arcabouço dos teóricos frankfurtianos, compreendendo a natureza dialética dessa mesma razão, em que ora esclarece, ora aprisiona. Esta faceta da razão como responsável por aprisionar o homem em engrenagens que ao seu reverso não sobrevivem sem ele, tornou-se a nosso ver a principal temática de Saramago.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento:** fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura 1.** Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades 34, 2003.

ARISTÓTELES. **Poética.** Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1986.

BENJAMIN, W. O narrador: Experiência e Pobreza. In: _____. **Obras escolhidas I:** Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BUCCI, E. O olhar mutilado. In: NOVAES, A. (Rrg.). **Civilização e barbárie.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BUENO, A. Formas da crise: relatos da condição humana no capitalismo avançado. **Terceira Margem:** Revista do programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Rio de Janeiro. Universidade Federal do Rio de

Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, ANO VI, n. 7, 2002.

CALBUCCI, E. **Saramago**: um roteiro para os romances. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

CALVINO, Í. Leveza. In: _____. **Seis propostas para o próximo milênio**: Lições Americanas. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, p. 15-41, 2001.

CAMUS, A. **A peste**. Trad. Valerie Rumjanek. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

CARPEAUX, O. M. **História da literatura ocidental**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987.

CERDEIRA, Teresa Cristina. De cegos e visionários: uma alegoria finissecular na obra de José Saramago. In: _____. **O avesso do bordado**. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, A. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. O mito da caverna. In: _____. **Cortiço filosófico**. Disponível em: <<http://www.geocities.com/amarilla11/principal1.html>>. Acesso em: 12 ago. 2009.

COELHO, J. P. **Dicionário de literatura**. v.1. 4. ed. Porto: Mário Figueirinhas Editora, 1994.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**: considerações sobre a sociedade do espetáculo. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

JAMESON, F. **O inconsciente político**: A narrativa como ato socialmente simbólico. Trad.. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

LIMA, L. C. A abordagem sociológica. In: _____. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. v. 2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

MARCONDES, D. **Iniciação à História da filosofia:** dos pré-socráticos a Wittgenstein. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MOISÉS, M. **A literatura portuguesa.** São Paulo: Cultrix, 2008.

PLATÃO. **A República.** Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

SEIXO, Maria Alzira. **Lugares da ficção em José Saramago:** O essencial e outros ensaios. Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1999.

SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a cegueira.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ABSTRACT: Blindness, written by Jose Saramago, first published in 1995, has as its central theme a plague that suddenly devastates a whole population. This disease is a singular blindness, a different one, because it is white. The white evil, as it is now called, takes the characters from the novel to a new perception of reality, in a different way from the one designed by a spectacular society. The attempt to understand how this process occurs and how the characters in the book deal with the perception of a world still unknown motivates the research in this article.

KEY WORDS: Merleau-Ponty; fenomenology; spectacular society; blindness; José Saramago.

Data de recebimento: 20/10/2010

Data de aprovação: 24/10/2010

**O Novo e o Velho em Mia Couto:
*O Outro Pé da Sereia***

**The New and the Old in Mia Couto:
*O Outro Pé da Sereia***

Rubens Pereira dos Santos*

RESUMO: Mia Couto em **O outro pé da sereia** representa dois mundos: o primeiro mundo é o mundo atual com todos os efeitos da globalização. Subjacente a este mundo vem a vida milenar dos africanos, com sua mística religiosidade. Assim, há, no texto coutiano, a interrelação entre dois opostos: o novo e o velho.

PALAVRAS-CHAVE: novo; velho; África; romance moçambicano; Mia Couto.

1 Introdução - A estrela *decadente*

A literatura africana tem uma tradição importante: sempre revelar uma literatura de luta entre o *velho* e o *novo*. O *velho* - representado pelas tradições milenares do povo africano, incluindo a oralidade e as tradições míticas, e o *novo*, cujo elemento principal é o *hibridismo*, marca registrada de uma literatura que ganhou forma, exatamente por saber obter

* Professor doutor, docente do Departamento de Literatura, FCL/Unesp/Campus de Assis-SP.

resultados positivos do convívio com a cultura de outros países. Duramente castigados pelos regimes coloniais, os africanos conseguiram superar os séculos de domínio; hoje, as nações africanas, apesar das grandes dificuldades, buscam consolidar a independência conquistada por meio de muita luta e luto. Basta lembrar algumas figuras heróicas: Patrice Lumumba, Leopold Senghor e Amílcar Cabral, que deram grande parte de suas vidas pelo resgate da dignidade africana.

Esse resgate e a (re)humanização do homem africano aconteceram de forma gradual: o africano – branco ou negro – sentiu a necessidade de recuperar os seus valores culturais e divulgá-los para o resto do mundo. Essa tarefa cabe mesmo ao africano: mostrar a África sem aquele exotismo, sem a visão parcial e equivocada de muitos “africanistas”, os africanos têm a incumbência de revelar um continente plural, com muita potencialidade em todos os setores da vida humana. A luta atual – o presidente dos Estados Unidos proferiu palestra em que toca nesse assunto – é acabar com a corrupção em muitos países, pois ela também acarreta sofrimento para o povo. A colonização foi um mal que deixou sequelas, mas as feridas vão-se fechando. A fome ainda é um problema para muitos, mas a solidariedade mundial pode diminuir esse flagelo.

Em que pese o quadro de dificuldades acima, toda a África vai se transformando. Os países africanos de língua portuguesa, tiveram uma atuação muito significativa nestas mudanças. As suas literaturas, impulsionadas por intelectuais comprometidos com a luta pela libertação, exerceram, e exercem até hoje, um importante papel de elemento difusor das tradições do povo. Angola, com Luandino Vieira, Viriato da Cruz, Manuel Rui, Agualusa e o jovem Ondjaki; Cabo Verde, com Manuel Lopes, Baltazar Lopes da Silva, Germano Almeida, José Luís Tavares, Corsino Fortes e o premiado Arménio Vieira e Moçambique, com Noémia de Sousa, Craveirinha, Orlando

Mendes, Luís Bernardo Honwana e Mia Couto. A lista é apenas exemplificativa, pois há outro tanto de autores que mereceriam menção, por exemplo, em São Tomé e Príncipe há o grande incentivador das letras africanas de língua portuguesa Francisco José Tenreiro e, também, a poetisa Alda do Espírito Santo, um nome obrigatório nas antologias poéticas.

Os autores citados acima são representativos dos mais variados momentos das literaturas africanas de língua portuguesa. Luandino Vieira, Viriato da Cruz, Manuel Lopes, Baltazar Lopes da Silva, Noemia de Sousa, Craveirinha, Honwana e Mendes representam o grupo que plantou as raízes de uma literatura especificamente nacional. Os outros seguiram na transmissão da cultura de seus países, cada um à sua maneira, mas sempre visando o desenvolvimento cultural de seu povo. Em Moçambique merece um destaque especial o escritor Mia Couto, autor de páginas belíssimas, onde o tradicional e o moderno ganham expressão. Os velhos valores da cultura negra estão presentes em seus escritos, com uma roupagem nova. A oralidade de Mia representa um enriquecimento da língua portuguesa de Moçambique; Mia reinventa a língua colocando muitos arcaísmos e neologismos, chegando, muitas vezes, a transgredir o já consagrado.

O romance de Mia *O outro pé da sereia* (2006)¹ apresenta alguns dos aspectos apontados, além de trazer as relações entre o *velho* e o novo, tema desse trabalho. Interessante é que o *velho* vem representado pela narrativa de uma viagem realizada no século XVI por um missionário que se dirigia a Moçambique para catequizar o imperador, do Império do Monomotapa. A frota conduzindo o padre saiu de Goa no ano de 1560. A outra narrativa se passa em 2002, em

¹ Utilizar-se-á, para a análise, a edição brasileira do romance de Mia Couto, publicada em 2006 pela Companhia das Letras. Os números colocados entre parênteses a cada citação, correspondem a essa edição.

Moçambique. As histórias irão se encontrar em um determinado momento da narrativa, muito semelhante ao que ocorreu em *Terra sonâmbula*.

A narrativa começa com duas epígrafes que se harmonizam com a proposta de Mia: uma de Diop; outra de Guimarães Rosa:

Os que morreram
 não se retiraram.
 Eles viajam
 na água que vai fluindo.
 Eles são a água que dorme.

Os mortos
 não morreram.
 Eles escutam
 os vivos e as coisas.
 Eles escutam as vozes da água

Birago Diop

Desde que em alguma outra parte é que vivemos E aqui é só
 uma nossa experiência de sonho...

João Guimarães Rosa (Ave, palavra)

O outro pé da sereia traz um mundo de mistérios e sonhos. Mistérios que se fundem com os sonhos, possibilitando ao leitor uma estranha e fantástica viagem pelo imaginário africano. Logo no **capítulo um (A estrela enterrada)** tem-se a ligação com a magia narrativa do escritor moçambicano. “Acabei de enterrar uma estrela!” é o que diz o protagonista Zero Madzero a sua esposa Mwadia Malunga. O texto a seguir sugere poesia:

Só então a esposa reparou no brilho que emanava das mãos fechadas de Madzero. Lentamente, ele entreabriu os dedos, um por um, como se desfolhasse uma flor. Mwadia levou o braço

ao rosto, incapaz de enfrentar a reverberação. A sua voz esgueirou-se num gemido:

- Meu marido me confesse: você já morreu? (p. 11)

É dessa maneira que começa a história. Zero Madzero tinha as mãos ardendo por ter enterrado uma estrela no quintal. Para entender melhor o capítulo é muito importante ler a epígrafe seguinte:

Em todo o mundo é assim:
morrem as pessoas, fica a história.
Aqui, é o inverso: morre apenas
a história, os mortos não se vão.

O autor da fala acima é uma das personagens do romance, Arcanjo Mistura, o barbeiro de Vila Longe, conhecido por sua posição política e, que após a independência, desgostoso com o rumo das coisas no país, internou-se na Vila, como uma forma de buscar uma nova vida.

Vila Longe é um dos espaços narrativos. *Antigamente* é o outro espaço. Separados pelo rio Mussenguesi. Eram aldeias próximas, mas muito diferentes. A vida em Vila Longe era mais dinâmica, *Antigamente* era uma terra de ninguém, Zero levou Mwadia para lá porque desejava viver longe de tudo.

O fato é que Zero era um pastor que gostava de levar os animais para o pasto durante a noite. Sempre fazia isto, voltando para casa de madrugada. No dia em que enterrou a estrela, viu um fogo “que rasgou os céus como um chicote de luz”. Logo depois, ouviu uma explosão. Só mais tarde, refeito do susto, é que procurou pelos seus burros e cabritos e deslumbrou-se com o que via

Por certo era uma estrela em idade infantil, dessas que ainda tropeçam nos atalhos do firmamento. Tombara mesmo nos traseiros da casa, por pouco não acertava no tecto. Madzero, primeiro, levantou os braços para mostrar que não tinha culpa no acidente. Pobre como era, seria o único a receber a punição... Depois, cumpriu deveres de fé: cobriu a pobre defunta com umas pazadas de terra, balbuciando umas ininteligíveis palavras de encomenda a Deus (p. 17).

O narrador assume o comportamento de Zero, é como se fosse o seu alter-ego, pois a estrela é tratada como um ser humano, merece ser enterrada e a sua alma encomendada a Deus. Aliás, o narrador incorpora em muitos momentos a fala de outras personagens, como no exemplo a seguir, quando fala sobre como Mwadia via o seu marido um homem de poucas palavras: “Desde há anos que sua voz se tornara tão episódica como se ele estivesse existindo por conta de um outro que já vivera. *O homem calava cobras e lagartos.*” (p. 14)

Mwadia disse a Zero que seria impossível deixar a estrela “decadente” enterrada no quintal da casa, pois ali havia lugar só para “os nossos”, dizia ela. Tinham que procurar um local adequado, pensaram em pedir ajuda a Lázaro Vivo, curandeiro, que vivia refugiado no Monte Camuandje. Zero e Lázaro eram duas pessoas totalmente diferentes. Zero tinha uma religião muito rigorosa, que proibia as cerimônias tradicionais africanas, ele era um “*vapostori*”; Lázaro, por sua vez, era um *nyanga*, adivinho que preservava todos os rituais tradicionais do seu povo. As diferenças continuavam também na aparência e na vestimenta

Zero Madzero e Lázaro vivo eram dois opostos: contrastando com a cabeça raspada do primeiro, o adivinho exibia longas e farfalhantes tranças; o burriqueiro vestia sempre uma camisa branca, o *nyanga* envergava uma túnica preta. Um e outro se colocavam em lados contrários do oculto: os feiticeiros trazem a chuva dos primórdios; os *vapostori* transportam o fogo do fim do mundo (p. 21).

Porém, apesar das diferenças e da proibição da igreja “...às vezes a circunstância é maior que a situação”, Zero desejava pedir *autorização* do curandeiro para enterrar a estrela na floresta. Os dois tiveram uma conversa muito estranha: Zero contou a Lázaro sobre um sonho, sem ter coragem para dizer de imediato a causa de sua visita. Lázaro sempre dizia que não resolvia problemas, mas *dissolvia* os problemas.

Zero disse que tinha acordado com o “ombro derreado” e as mãos “eram um incêndio”. Lázaro realizou todo o ritual de *dissolvição* dos problemas

Postou-se rente ao queixoso e soprou como se trombeteasse o ar, semelhando o vozear de um paquiderme. Pediu a Zero que estendesse os braços...repuxou a manga da camisa para lhe descobrir o ombro magro...fungou ruidosamente como se a alma lhe escapasse pelas narinas. Debruçou-se sobre o pastor e farejou-lhe a omoplata... Em seguida, cuspiu repetidas vezes, parecendo expulsar a alma aos retalhos (p. 24).

Lázaro via que Zero tinha carregado um peso enorme durante a noite, mais precisamente, teria carregado uma mulher. O que levava o adivinho a afirmar aquilo era uma marca de seio no ombro de Zero. Acrescentou, ainda, que a marca não tinha sido “feita de carne”. Zero achou que o feiticeiro estava “variando”, como é que pode confundir uma estrela com uma mulher? Ele jamais tinha dormido com outra mulher que não fosse Mwadia: “Isto não pode ser. Desculpe, mas não pode. Eu durmo sozinho. Mais do que sozinho, *eu durmo com minha esposa*” (p. 25).

Sem contar com o inusitado da frase proferida por Zero, destacada pelo autor do presente trabalho, há uma outra questão que se coloca. Zero sabia muito bem que a cicatriz vista por Lázaro era da estrela, e o feiticeiro acertara que a marca não era de carne, mas mesmo assim espantara-se por ele não ter dito positivamente que não era uma marca humana. No fundo, Zero

desejava que Lázaro falasse da estrela, enfim, que adivinhasse todo o acontecido com ele.

2 A remoção da estrela

O capítulo dois tem um título muito sugestivo: “**Pegadas no rio, Sombras no tempo**”. A narrativa é muito densa e significativa. Mia Couto mostra aspectos do imaginário popular moçambicano, o mítico e o místico. Começa pelo desenterrar da estrela e pela viagem para levá-la à floresta (Lázaro havia autorizado Zero a trasladar o *corpo da estrela decadente*). A partida de Zero lembra bem a caminhada de José e Maria com o menino Jesus: à noite, Zero, Mwadia e o burrinho Mbongolo (encarregado de levar os “restos metálicos”) partem em direção ao rio

E lá partiram, em silêncio. À frente, o pastor, depois, o burro e, por fim, a mulher. Todo o cortejo é fúnebre, pensou Mwadia enquanto apressava o passo para não se deixar afastar. Foram-se distanciando de casa, atravessando a fronteira daquele lugar feito de *areias, miragens e ausências* (p. 31).

O lugar que Zero escolhera para morar com Mwadia justifica o nome: **Antigamente**. Tratava-se de um espaço inóspito, “um nada”. O nome foi dado pelo próprio Zero:

- Este lugar vai ser baptizado de Antigamente!
- Antigamente? Gosto, é bonito, anuiu a esposa.

Não era, contudo, nome de terra. Era um nome para uma *saudade*. O apelido nascera dos suspiros, desses lamentos em que Zero Madzero se tinha tornado useiro e vezeiro:

- Antigamente, ai, antigamente! (p. 32)

Zero tinha saudades do tempo antigo, onde tudo para ele era ordenado, as coisas aconteciam dentro de uma normalidade esperada. Zero pensava na antiga ordem, diferente dos dias atuais: “as rezas subiam, a chuva descia”.

3 A entrada na floresta

Nesta altura da narrativa é que o leitor vai-se deparar com muitos elementos do imaginário moçambicano. A floresta representa a morada dos antepassados, para entrar nela é preciso que se cumpram determinados ritos. Ao chegar, Zero faz continência (kukwenga) saudando os seus antepassados Achikunda. Diante de um embondeiro, árvore sagrada de seus antepassados, Zero espalha farinha ao redor do tronco. Esse era o pedido de autorização para a entrada no bosque; se de manhã a farinha estivesse intacta, o pedido fora autorizado.

Autorizados, entraram na floresta e, quando chegaram à beira do rio, Mbongolo se apressou a beber água e, para desespero de Zero, Mwadia tira as roupas e vai banhar-se, chamando-o também para o banho. O desespero de Zero era justificável: ela, nua, estava conspurcando a floresta dos antepassados, onde as mulheres estavam proibidas de entrar. Ela seria castigada, e ele, por sua vez, também. Mwadia não aceitava bem essas crendices, pois fora educada no Zimbábue, num seminário. Além de tudo isso, ela era mestiça e seu padrasto era um goês. Saiu do rio sob protestos, depois, foram enterrar a estrela. O enterro da estrela também corresponde a todo um ritual: Zero dizia que a estrela era uma “criança” ainda e o seu sepultamento deveria ser feito como o dos meninos mortos:

O túmulo dessas crianças não pode ser aberto em terra seca, requerendo, antes, o chão informe e aquoso da margem dos

rios. O mesmo ritual se seguia com a estrela, tão menininha, tão inominada (p. 36).

4 O rio, as tradições, o tempo

A evocação das tradições africanas, como já se viu em muitos momentos desse trabalho, é recorrente no romance: a relação dos chikundas com a natureza, a relação deles com o rio, as proibições etc. Veja, por exemplo, o texto abaixo:

Conhecer as habilidades do rio, ser visitado por espíritos que avisam sobre os ventos, remoinhos e hipopótamos, reconhecer as ilhas no meio do leito, saber onde dormir, tudo isso Madzero aprendera com seu pai, em silenciosas lições do ver fazer (p. 37).

Zero sabia sentir a “canção do rio”: “vem ver, vem me ver/ E responde: estarei cansado de viver?/No dia da morte, quem chorará por mim?” (p. 38) A parte final da cantiga não agradou a Mwadia que queria viver e, ainda procurando pelas vestes deixadas à beira do rio, espantou-se com o que viu

Mwadia procurava as roupas que o rio arrastara quando soltou um grito. O pastor acorreu, esbaforido. Seus olhos se petrificaram. Entre os verdes sombrios, figurava a estátua de uma mulher branca. Era uma Nossa Senhora, mãos postas em centenária prece. As cores sobre a madeira tinham-se lavado, a madeira surgia, aqui e ali, espontânea e nua. O mais estranho, porém, é que a Santa só tinha um pé. O outro havia sido decepado.

- Já viu, Mwadia? Esta é a Virgem coxa! (p. 38)

Além da imagem encontrada, Zero encontrou ossadas humanas e um baú. Seria preciso levar a imagem – mais uma vez Zero pensou no curandeiro Lázaro – para algum lugar mais apropriado, a caixa também seguiria com eles. Os ossos encontrados ficariam por lá mesmo. Neste ponto, a narrativa

ganha em importância. Trata-se do encontro das duas histórias: a saga de Zero e Mwadia (mais tarde, Mwadia é que vai representar um papel fundamental na narrativa), Lázaro e os habitantes de Vila Longe; a outra que tem como elementos narrativos os manuscritos encontrados por Mwadia e Zero no rio, documentos que relatam a viagem do missionário Gonçalo Silveira, de Goa a Moçambique. A viagem ocorreu, oficialmente, em 1560 – há documentos históricos que comprovam a viagem - e o objetivo central que era batizar o imperador Monomotapa.

Esta narrativa inicia-se a partir do capítulo três e, depois, há um revezamento das duas histórias ao desenvolver do romance, chegando um momento em que as duas caminham juntas até o epílogo. Presente e passado se alternam, proporcionando ao leitor uma incursão na realidade e no imaginário moçambicano. A realidade, representada pelas cicatrizes e sequelas dos conflitos vividos pelo povo durante a guerra e, o imaginário, representado pelo narrar do mítico e do místico, dos costumes e credences, tudo isso acompanhado por uma boa dose de ironia e humor, características que marcam a escrita de Mia Couto.

5 O encontro com Lázaro – a Santa num local sagrado

A segunda conversa com Lázaro serviu apenas para confirmar o que Zero já dissera a Mwadia: a Santa deveria ser colocada num local sagrado, uma igreja mais precisamente. Lázaro aconselhara isto, mas também disse que as ossadas encontradas eram de um homem que não tinha morrido de doença, ele tinha sido morto:

Pessoa morre, bicho é morto. A criatura humana quando é morta fica na condição dos demais bichos. O seu espírito é um *nzozi* (fantasma), parente das almas dos animais... pior que

estar morto é estar morto-e-ferido. É que um morto-e-ferido continua nos incomodando, requerendo os nossos contínuos cuidados. É um sangrar sem ferida, uma dor sem carne, um cheiro putrefacto sem cadáver... (p. 42-43)

Para Lázaro o homem morto não descansaria enquanto não se vingasse do que lhe acontecera. Zero queria ir embora logo, mas um fato fez com que a viagem fosse adiada: Zero começa a sangrar. O sangue, segundo o curandeiro, era resultado da maldição do missionário. Zero havia sido ferido por uma águia que viera “em voo picado e atacara o burriqueiro. Ninguém vira porque ela lhe entrara no corpo e o bicara por dentro”. Apesar da descrença de Mwadia, Lázaro vai buscar um remédio apropriado: traz um pano molhado para a ferida e diz que devem ir ao rio para prosseguir no tratamento. Lá, pede a Zero que coloque suas mãos na água, a água, no mesmo instante, fica vermelha. Zero se espanta, mas Lázaro diz que aquele sangue não é dele, era o sangue que estava adormecido no rio e que Zero apenas o despertara.

Zero corria perigo porque os dois conspurcaram o rio, que deixou de ser sagrado: a Santa deveria ser levada o quanto antes para Vila Longe.

6 As viagens: Mwadia e Silveira

Antes da partida, Mwadia desenhou na areia uma estrela. A atitude da mulher de Zero era uma promessa: voltaria logo, antes mesmo que o desenho fosse desfeito pelo vento e pela poeira. Era uma despedida sem palavras, os gestos valiam muito mais. Foi até a casa de Lázaro, pediu-lhe que cuidasse de Zero. Lázaro orientou Mwadia quanto à viagem: o barco estava na curva do rio, e que quando ela chegasse do outro lado da

margem, o barco voltaria sozinho. Mais uma vez, o feiticeiro percebe em Mwadia um olhar de descrença

- Há muito tempo que lhe queria dizer isto, Mwadia Malunga: você ficou muito tempo lá no seminário, perdeu o espírito das nossas coisas, nem parece uma africana.
- Há muitas maneiras de ser africana.
- É preciso não esquecer quem somos...
- E quem somos, compadre Lázaro? Quem somos?
- Você não sabe?

O diálogo enfatiza a questão das origens e o impasse que vive o africano entre um mundo globalizado, carregado de interesses que fazem com que o identitário se perca. Mwadia representa o africano que aprendeu certos valores do mundo dito civilizado, ela representa a África com todas as contradições. Mesmo Lázaro - com o seu discurso conservador, de preservação da identidade africana, tem as suas “fraquezas”, pois, logo após o seu diálogo com Mwadia, pede a ela que veja como se deve fazer para colocar um anúncio na televisão para seus serviços de curandeiro. E Mwadia, por seu turno, se arrepende de ter enfrentado tão abertamente Lázaro, afinal ela era mulher e a mulher deveria calar-se diante de certas situações. As contradições vão aparecer ao longo da narrativa e, Mwadia terá importantes transformações.

Os capítulos três, seis, nove, doze, quinze e dezoito compreendem a narrativa da viagem de D. Gonçalo. Como se pode perceber, Mia intercala, a cada dois capítulos da história dos moradores de Antigamente e Vila Longe, um capítulo sobre a viagem.

No capítulo três, fala-se da partida das naus em direção a Moçambique. Três navios (Nossa Senhora da Ajuda, São Jerônimo e São Marcos) fazem parte da frota. Além de D.

Gonçalo da Silveira – provincial dos jesuítas na Índia Portuguesa – e seu assessor padre Manuel Antunes, havia também escravos e deportados nos navios. O propósito da viagem já foi dito: tratava-se da primeira incursão católica na corte do Império do Monomotapa, com a incumbência de catequizar o próprio rei. Com o missionário vinha uma estátua de Nossa Senhora – benzida pelo Papa, símbolo da peregrinação. Um incidente no início da viagem quase fez com que a Santa ficasse em Goa. A estátua escapou das mãos dos carregadores e tombou no lodo. Um escravo é que a retirou da lama. Carinhosamente, abraçou e lavou-a. O diálogo que ocorre logo depois prenuncia o que está por vir. O sacerdote Antunes, ao apanhar a estátua, diz:

- Pronto, já está, depois lavamo-la com mais cuidado.

- Eu não estava a lavar a Santa. É ao contrário: a Santa é que está lavando a água, lavando o rio inteiro (p. 52).

Quem disse isso foi um escravo capturado na costa do Congo, Nimi Nsundi. Ele não era um escravo comum: depois de capturado foi servir na Corte, em Lisboa. Aprendeu muito por lá, mas devido a sua rebeldia foi mandado para Goa, onde aprendeu mais ainda o português e, no navio, auxiliava o meirinho. Quando o meirinho adoeceu, Nsundi passou a fazer todas as tarefas, inclusive uma das mais importantes: fornecer aos passageiros especiais o fogo para iluminar o caminho durante a noite. Vestia-se de forma exemplar, diferente dos marinheiros e se orgulhava de sua função. Poder-se-ia dizer que era um *assimilado*.

Entretanto, essa primeira impressão, tida pelo próprio missionário, vai-se apagar ao longo da narrativa. O missionário admirava a devoção do escravo pela Santa, sempre a limpando, chegava mesmo a conversar com ela. A fé cristã do negro era algo de se admirar mesmo. Porém, um dia, Nsundi é apanhado com a

Santa no colo para atirá-la ao mar. O padre Antunes impede a ação e o escravo só não é lançado imediatamente ao mar porque o missionário deseja interrogá-lo, a fim de entender melhor o fato. Como é que uma pessoa que salva a Santa das águas, trata-a com todo o carinho, e de repente, age de uma forma anticristã?

O interrogatório não foi esclarecedor, mas serviu para que Nsundi fosse perdoado:

- És crente em Deus?
- Deus não desce lá em baixo.
- Lá em baixo, onde?
- Lá em baixo, onde dormimos nós, os escravos. Já desceu lá?
- Por que razão transportavas Nossa Senhora?
- Ela é *kianda*...não é...vocês não sabem...
- Não se percebe nada do que está a dizer... (p. 56)

Aqui vem uma questão que os estudiosos da cultura africana e os historiadores de África mostram em seus escritos: os colonizadores não se importavam em conhecer a cultura dos nativos, menosprezavam as suas crenças, daí não terem alcançado sucesso na conversão. Nimi Nsundi via naquela estátua a imagem da *kianda*, a deusa das águas. A insistência dele em ficar perto da imagem tinha o propósito de colocá-la no seu habitat. Aliás, o perdão dado a ele pelo missionário é um exemplo claro do desconhecimento do jesuíta. Nimi Nsundi não se arrependera, isso prova o seu pedido para se despedir da Santa, caso fosse punido. Estava pensando numa forma de libertar a sereia.

7 Nsundi e Dia Kumari

Nsundi se apropriou da língua do invasor e poderia servir aos portugueses em Moçambique. Mas o que os portugueses não

sabiam é que a língua que ele falava era diferente, ele viera do lado do Atlântico. Numa conversa com uma criada goesa que viajava acompanhando a patroa, nota-se a questão da língua, mas também a questão da identidade.

- Então, o melhor é que eu não fique perto da árvore, é perigoso...
- Árvore? Você quer dizer “mastro”?
- É árvore que se diz. Você vai ter que aprender português.
- E é você quem vai me ensinar?
- A minha língua é o português, nunca mais terei outra (p. 60-61)

Dia Kumari não aceitava com tranquilidade que a língua portuguesa fosse a língua dela, desprezava e odiava os portugueses que haviam matado seu marido

- Pois eu lhe digo: o meu marido foi assassinado pelos portugueses. Quem o matou benzeu-se e ajoelhou perante a Virgem...
-
- Você não passa de um firnji!
- Não entendi?!
- Da próxima vez, não aprenda só a língua dos brancos (p. 111-112).

A relação de Nsundi com Dia Kumari era de atração/repulsão. Ele não gostava quando ela se aproximava do fogo, negara-lhe fogo uma vez, apesar de ela dizer que precisava do fogo para viver. Contudo, após a discussão acima, ele resolveu dar-lhe o fogo. Nsundi poderia ser castigado pelo capitão se fosse apanhado dando fogo a uma escrava, todavia disse que preferia ser punido pelo capitão a suportar o castigo que Dia estava lhe infligindo.

8 A Carta

Nsundi entrega uma carta para Dia. A carta é reveladora. Apresenta, em toda a sua plenitude, o caráter *calibanesco da cultura africana*. Como Caliban, personagem escravo do drama shakespeariano *A Tempestade*, os negros se apossaram da cultura dos dominadores e usaram-na, aliada às suas próprias tradições, para aniquilar os invasores. Veja, por exemplo, o que diz a carta de Nsundi:

Condena-me por ter convertido aos deuses brancos? Saiba, porém, que nós, os cafres, nunca nos convertemos. Uns dizem que nos dividimos entre religiões. Não nos dividimos: repartimo-nos. A alma é um vento. Pode cobrir mar e terra. Mas não é da terra nem do mar. A alma é um vento. E nós somos um agitar de folha nos braços da ventania.

Não, minha amiga Dia, eu não trai as minhas crenças. Nem, como você diz, virei as costas à minha religião. A verdade é esta: os meus deuses não me pedem nenhuma religião. Pedem que eu esteja com eles. E depois de morrer que seja um deles (p. 113).

Sobre os portugueses, Nsundi escreveu o seguinte:

Os portugueses dizem que não temos alma. Temos, eles é que não veem. O coração dos portugueses está cego. A nossa luz, a luz dos negros, é, para eles, um lugar escuro. Por isso, eles têm medo. Têm medo que nossa alma seja um vento, e que espalhem cores da terra e cheiros do pecado. É essa a razão por que D. Gonçalo da Silveira quer embranquecer a minha alma. Não é a nossa raça que os atrapalha: é a cor da nossa alma que eles não conseguem enxergar (*Idem*).

É evidente a presença do poético nesse fragmento: as “cores da terra”, os “cheiros do pecado” são expressões que indicam um certo grau de poeticidade, bem como a frase “A alma é um vento”. Mas a carta apresenta mais coisas ainda. O batismo para ele tem outro significado: quando entra na água,

ele está entrando na casa da Kianda, a sereia e, quando ele se ajoelha perante o altar da Virgem, é a deusa das águas que o escuta. Nsundi diz que a ele as coisas ocorriam de maneira inversa do que sucedia a Dia Kumari: os seus dedos ardiam em labaredas e ele precisava de água para acalmar. As mãos da Santa “aplacavam aquela fogueira”, segredando que “Este é o tempo da água”. O final da carta é instigante:

Era a voz da Santa que me percorria por dentro. A voz tomava posse de mim. E agora que lhe escrevi esta carta, vejo que esta letra não me pertence, é letra de mulher. Meus pulsos delgados se recolhem ao peso de um cansaço de séculos. Meus dedos não têm gesto, meus dedos são o próprio gesto. Eu sou a Santa (p. 114).

Houve uma espécie de visitação da Kianda no corpo de Nsundi. Dia Kumari ficou perturbada com a carta de Nsundi, pois fora dura com ele. Pediu desculpas, prontamente aceitas. Nimi convidou-a para dividir a manta na sua hora de vigília. Havia um clima pairando no ar, porém Dia disse-lhe que eles não poderiam fazer amor ali, porque ela incendiava os homens. Incendiava no sentido literal mesmo, os homens que tinham contato com ela viravam carvão. Nimi aquietou-se e, ganhando confiança, foi dizendo a Dia que não sabia a língua dos cafres de Moçambique e os escravos que viajavam no porão não iriam ensinar-lhe a língua, porque ele era um mwanamuzungo (filho de brancos). Não se negariam a ensinar por causa dos portugueses, mas ensinariam tudo errado. E os portugueses não dariam conta, pois pensavam que os negros tinham só uma língua: o etíope.

9 O pé amputado

O capítulo nove é o mais importante para a trama, pois é nele que acontece o incidente que vai dar título à narrativa. Nimi

estava obcecado para mandar a sereia de volta para as águas. Era vigiado constantemente, a Santa estava sob os cuidados do Padre Antunes. O Padre vivia momentos tempestuosos, havia visto muitas crueldades no navio e estava perdendo a fé e, achava mesmo que estava enegrecendo. Vivia aos sobressaltos, com pesadelos, e passava horas sem dormir. Insone, ele viu um intruso em sua acomodação que “espiolhou cautelosamente o armário e, depois abriu, com imenso vagar a porta do camarote e escapou pela noite” (p. 197).

O padre seguiu o vulto que parou junto à cordoaria. De repente ouviu “um ruído mecânico, entrecortado, como o respirar de uma fera”. O homem estava serrando algo. As nuvens que toldavam o céu se abriram e o padre teve uma visão terrível: Nsundi havia serrado um pé da Santa! Na confusão, capitão, marinheiros, o missionário, todos correram para o convés e o missionário ordenou que o matassem. Com o negro dominado, procuraram pelo pé da Virgem, mas ele havia sumido. Resolveram, então, levar o escravo para baixo e lá, de um jeito ou de outro, ele confessaria onde jogou o pé da Virgem

Levaram-no para o porão e ali o colocaram sob vigilância. Nem que fosse à pancada o homem haveria de confessar a razão do crime e o paradeiro da amputada parte. Caso não confessasse durante a noite, na manhã seguinte ele seria pingado: verteriam óleo fervente sobre a pele nua para que revelasse os motivos de seu infame acto. Depois, seria enforcado no mastro para servir de exemplo (p. 198).

O escravo não vai dizer a ninguém onde estaria o pé amputado nem a razão da sua atitude. Somente a uma pessoa ela dará explicações. Ele deixa uma carta com o Padre Antunes dirigida a Dia Kumari:

Minha cara Dia,

Escrevo na penumbra quase total do porão onde me aprisionaram. O escuro até me ajuda: afinal, esta carta é um adeus. Ou quem sabe, um agradecer aos deuses? Navegamos entre perigos e incertezas. Salvamo-nos de fogos e tempestades. Contudo, esta viagem não se está fazendo entre a Índia e Moçambique. É sempre assim: a verdadeira viagem é a que fazemos dentro de nós...Quem guia o leme é a Kianda, a deusa das águas...(p. 209)

Mnimi Nsundi acreditava que a sereia era prisioneira na estátua, a Kianda estava dentro da escultura da Virgem:

“...a minha Kianda, essa é que não pode ficar assim, amarrada aos próprios pés, tão fora de seu mundo, tão longe de sua gente...Mas o que eu fiz foi apenas libertar a deusa, afeiçoar o corpo dela à sua forma original. O meu pecado, aquele que me fará morrer, foi retirar o pé que desfigurava a Kianda. Só tive tempo de corrigir uma dessas anormais extremidades. Só peço que alguém mais, com a mesma coragem que me animou, decida decapitar *o outro pé da sereia*.

Nota-se a destreza de Mia Couto ao transitar pelo imaginário africano. O que o leitor desacostumado com a leitura de autores africanos pode sentir é uma estranheza, estranheza esta que logo depois é deixada de lado, em virtude da narrativa fluida, sóbria. Na verdade, o que parece sobrenatural torna-se natural: a transformação gradual do padre Antunes, as “excentricidades” de Dia Kumari que incendiava os homens, e só poderia manter relações sexuais dentro da água (o que fez com Nimi Nsundi). Enfim, há um desfilar enorme de “estranhezas” para o leitor, elas estão por toda a narrativa.

10 Mwadia – As sessões de visitaçã

Voltando à história de Mwadia. Ela chega a Vila Longe com a Santa e não encontra um local apropriado para colocá-la:

a Igreja estava em ruínas. Aliás, fazendo parênteses aqui, é necessário falar sobre o nascimento de Mwadia, que vai aclarar bem o epílogo do romance: a mãe de Mwadia, Constança, teve pesadelos recorrentes logo após o nascimento da filha. O rio que banhava Vila Longe inundava e as águas atingiram o povoado. Mwadia estava na igreja, no fundo do vale. Constança corria em busca da criança em direção ao rio, enquanto a maioria das pessoas caminhava em direção oposta, procurando a parte mais alta da Vila. Quando chegava à igreja, o nível da água já chegara ao telhado:

Contrariando a corrente, a mãe avançava pelos aposentos onde flutuavam imagens e os panos que cobriam o altar. Gritava por Mwadia, gritava até perder a voz. Depois, saía em prantos, na certeza de que perdera a filha. Sentava-se na margem e ali se abandonava, esperando as águas serenarem (p. 85).

Constança não desanimava à espera de sua filha, que por fim:

...emergia aflorando viva à superfície das águas. Quando a tomou nos braços, Constança não nutria dúvida: a mesma tinha sido tomada por uma divindade das águas. Mwadia passara a ter duas mães, uma da terra, outra das águas... a sua filha recebera o sinal de sua verdadeira vocação. Ela estava sendo convocada para lidar com os espíritos do rio (*Idem*).

Mwadia, durante sua estadia em Vila Longe, teve que se passar por curandeira para impressionar um casal de afroamericanos, que veio para conhecer o país e, quem sabe, descobrir suas origens. Benjamin Southman era o mais interessado nisso, sua mulher Rosie (na verdade, brasileira) acompanhava-o com interesse de pesquisadora, mas ele na verdade queria mais. Como a história se passa em 2002, com o mundo globalizado, globalizou-se também a mentira, a

corrupção, o interesse monetário. Para os habitantes de Vila Longe, os americanos representavam lucros. Era necessário preparar o ambiente para que eles se sentissem satisfeitos com o que viam e ouviam, daí a “elite” de Vila Longe, liderada pelo tio de Mwadia (Casuarino), juntamente com o padraсто Jesustino, o barbeiro Arcanjo Mistura, o agente dos Correios Matambira, preparar uma recepção aos americanos mostrando a África autêntica. Mwadia tinha um papel muito importante nisso tudo, ela seria a pessoa encarregada de realizar sessões de *visitação* dos antepassados. Escolheram-na também por causa de sua experiência no Zimbabwe, pois tinha uma educação melhor que a de todos da Vila. A princípio, não gostou muito, mas a partir da primeira sessão de *visitação*, surpreendeu a todos por sua atuação convincente:

Água, vejo água, exclamou Mwadia, a voz distorcida como se as palavras emergissem líquidas.

- Está possuída, ela já está possuída...

Mwadia se exibia de meter medo: olhos revirados, cabelos hirsutos, braços ondeando como se vagassem entre águas e nuvens. A configuração era tal que os cúmplices da farsa se interrogaram se os espíritos não estariam realmente tomando conta da moça... (p. 233)

Esta suposição dos participantes da farsa mostra que, mesmo que todos tenham combinado uma representação, há um temor de que os espíritos realmente apareçam. Constança ficava com muito medo, não queria que a filha se esforçasse tanto e se cansasse. Porém, Casuarino, mais ambicioso, queria ir mais longe e perguntou quem era o espírito:

- Eu sou um escravo negro. Estou embarcando de Goa para Moçambique, esta é a viagem de regresso à terra onde nasci.

- E sua terra é Vila Longe?, prosseguiu Casuarino na senda de um inquérito previamente combinado.

- Não.

- Não? Tem a certeza que não?, estranhou Casuarino, apercebendo-se que Mwadia seguia por improvisados caminhos.

- Eu sou do outro lado da África. Saí em menino, fui levado para a Índia faz tanto, tanto tempo que, agora, me sinto quase de Goa...

A voz de Mwadia tinha se tornado irreconhecível, máscula rouca, catarrosa... (p. 234)

Mwadia, ao que parecia, tinha “incorporado” o espírito de Nimi Nsundi, tanto que os americanos estavam embevecidos e maravilhados. A *visitação dos espíritos* foi uma verdadeira epifania e Mwadia continuava nos seus improvisos: “Não enterrem a estrela, não façam isso!” Para o leitor não há novidade, ela está fundindo a história atual com a antiga, muito embora essa fusão deixe uma brecha para alguns mistérios que vão aparecer no diálogo da mãe com Mwadia e, mais tarde, quando já de volta para Anticamente, Mwadia toma uma atitude surpreendente. As sessões, realmente, causaram surpresa aos assistentes, todos ficaram a pensar nos possíveis poderes de Mwadia. Benjamin Southman dizia que tudo o que ela falava correspondia à realidade histórica, o que ele e os outros não sabiam é que ela, furtivamente, lia os documentos deixados no baú de D. Gonçalo e, também, os papéis em inglês do casal.

Há um momento da conversa dela com Benjamin que é muito significativo. Como se sabe, o americano desejava conhecer mais profundamente as suas origens, vivenciar mais a terra africana, sentir realmente o que os filhos da África sentem pela sua Mama. Assim que viu a estátua da Santa na casa de Jesustino, quis saber mais sobre o ocorrido. Mwadia contou-lhe o que devia contar, ocultando, é claro, o principal. Benjamin trouxe um livro pesado e mostrou uma estampa para Mwadia:

- Sabe quem é esta?

- Parece Nossa Senhora.

Essa é Mama Wati, The Mother of Water. E assim que lhe chamam os negros da costa Atlântica (p. 192).

Quatrocentos e quarenta e um anos separam Nsundi de Benjamin. Benjamin, como o escravo negro, viu semelhança da estátua com a Kianda ou Mama Wati. Benjamin Southman era, na realidade, um espertalhão: ele desviava verbas de um fundo de solidariedade, Casuarino nem desconfiava disso. Achava que estava ludibriando o americano, quando ele e Matambira adulteravam notas sem que o comerciante desse conta. Casuarino acreditava na boa-fé do americano, arrumou para ele até um ritual com Lázaro (já que Mwadia acabou por frustrar o americano, afirmando que um seu ancestral tinha vindo de Goa) que disse que teria um nome africano. Apesar de Benjamin desejar mesmo saber de suas raízes africanas, o seu objetivo ia além disso: ele queria internar-se África adentro, subir o rio, buscar “a sua nascente”. Os ludíbrios, os cambalachos estavam dos dois lados, todavia Casuarino é que era o grande enganado. Por mais que se penetra no universo coutiano sempre fica muita coisa para dizer. No último capítulo há várias revelações (aliás, o título do capítulo é Revelações), todas elas envolvendo Mwadia: Mwadia com o barbeiro Arcanjo Mistura, Mwadia e Zeca Matambira, Mwadia, Rosie (a brasileira) e Constança. Todos os diálogos possuem uma profundidade muito grande, são revelações que explicam algo que ficou nebuloso no transcorrer do romance, outros que apontam para caminhos misteriosos. Destes, vale destacar o momento em que Mwadia encontra-se com Arcanjo Mistura. Arcanjo, após o sumiço de Benjamin disse a todos que ele matara o americano, mas Mwadia sabia ser ele inocente. Dizendo que viriam matá-lo, o velho barbeiro usou uma frase conhecida de Mwadia: “Estou eu mais preparado para morrer do que eles para me matarem”. Tais palavras foram encontradas por Mwadia nos manuscritos de D. Gonçalo, o que

a fez suspeitar que Arcanjo também “visitara” os documentos do século XVI. Um fragmento do diálogo entre os dois, talvez seja a maior revelação do romance, ali está a chave para a compreensão do final. Falando sobre crença, Arcanjo Mistura diz a Mwadia que ela nunca encontrará uma igreja para a Santa, acrescentando que havia igrejas, mas faltava crença:

O barbeiro explicou-se: ele seria um crente, sim, no dia em que a igreja morasse perto de cada um. Em miúdo, tal como Mwadia, deixara-se encantar pela solenidade dos rituais. Mas depois a igreja perdera tudo isso: em nome de um maior contacto com a gente perdera-se o contacto com o divino.

- É o que digo, Mwadia: não leve essa Virgem para nenhuma igreja.

- Levo para onde?

- O que tem a fazer é o inverso do que tem feito: deixar que a Santa a conduza a si, ela é que anda procurando um lugar seguro para si (p. 318).

Na narrativa de Mia há muita coisa que sugere mistério, algumas explicações são dadas, mas outras ficam em suspenso. Por exemplo, não há certeza que Zero Madzero estivesse vivo: para Mwadia e para Lázaro sim, mas para os outros não. Nem mesmo se tem certeza de que Mwadia não fosse “gente do rio”. As palavras do barbeiro de Vila Longe repercutiram na cabeça de Mwadia. Ela volta para Antigamente com a Santa e vai pensando

A viagem termina quando encerramos as nossas fronteiras interiores. Regressamos a nós, não a um lugar. Mwadia sentia que retornava aos labirintos da sua alma, enquanto a canoa a conduzia aos meandros do Mussenguesi. Na ida, ela se preocupava em sombrear a Virgem. No regresso ela já ganhara a certeza: ali estava a Santa mulata, dispensando o sombreiro, afeiçãoada ao sol da África (p. 329).

Também para Mwadia, a estátua não era mais a Virgem (“Você já foi Santa. Agora é sereia. Agora é nzuzu.”), tanto que ela, antes de chegar a Antigamente, colocou-a ao lado de um embondeiro, juntamente com dois presentes ganhos de sua mãe: um lenço, que pertencera a avó escravagista, e uma caixa de rapé, que era da avó escrava. O lenço foi colocado no braço da estátua e a caixa de rapé, junto ao único pé da sereia. Depois voltou ao barco e seguiu viagem até Antigamente, onde foi recebida por Zero que lhe fez perguntas sobre a Santa. Mwadia disse-lhe que a Virgem estava “na melhor igreja”.

A parte final do romance dá ao leitor uma impressão de que para Mwadia todos os seus estavam ausentes, mesmo Zero. Antes de sair de Vila Longe, Constança deu à filha uma fotografia dizendo que era de Zero, que ele estava morto. Mwadia pegou a foto, mas não reconheceu ser de Zero. Contudo, de noite, olhando o horizonte, viu fotografias expostas num paredão de ardósia: Jesustino, Matambira, Casuarino, Arcanjo Mistura, o pai Edmundo Capitani e a mãe Constança, percebendo que havia um espaço em branco, uma moldura sem imagem:

Naquele momento, sentiu que trazia algo em suas mãos. Era uma fotografia. Com passo vagaroso, se encaminhou para o fim do paredão para colocar na moldura a imagem. A foto do último ausente (p. 331).

A foto, supõe-se, era a de Zero Madzero. Como se tratava de uma incursão de Mwadia para dentro de si mesma, uma espécie de sonho em vigília, ao leitor resta algumas pistas que são dadas exatamente nos parágrafos finais do romance. Continuando o seu ritual, Mwadia enterra também a caixa de manuscritos de D. Gonçalo da Silveira:

...O tempo jazia agora sob o firme chão. O passado apodreceria sob os seus pés, juntando-se ao estrume da terra.

A mulher olhou a noite, inspirou fundo, como se o que estivesse à sua frente fosse apenas um nascer de novo e dirigiu-se para a casa que luzia, longe no escuro. Abriu a porta, com cuidado, aproximou-se do leito onde Zero Madzero dormia e disse:

- Marido, acabei de enterrar uma estrela! (p. 331)

A mesma frase dita por Zero Madzero no início do primeiro capítulo: “Acabei de enterrar uma estrela!” (p. 11) As palavras finais do romance são poéticas: mostram Mwadia carinhosa, zelosa e, ao mesmo tempo misteriosa:

Pegou na sacola que já estava preparada e beijou de leve o rosto do marido, tão de leve como se fosse ele apenas uma ausência adormecida. Apoiou a porta para suavizar o ruído do trinco ao fechar-se. Ainda hesitou, à saída do quintal, como se escolhesse entre que ausentes ela deveria viver. Só depois tomou o caminho do rio (*Idem*).

Muitas interrogações permanecem ao término da leitura: a primeira seria se Zero realmente morrera; uma outra é se Mwadia estaria voltando ao seu mundo, se teria ido viver com o povo do rio, seguindo o destino que lhe fora traçado desde o nascimento. São questões que permanecem em aberto e que desafiam o leitor.

São ilustrativas as palavras de Borges (1992):

Y aun para el mismo lector el mismo libro cambia, cabe agregar, ya que cambiamos, ya que somos (para volver a mi cita predilecta) el río de Heráclito, quien dijo que el hombre de ayer nos es el hombre de hoy y el de hoy no será el de mañana. Cambiamos incesantemente y es dable afirmar que cada lectura de un libro, que cada relectura, cada recuerdo de esa relectura, renuevan el texto. También el texto es el cambiante río de Heráclito (p. 102).

Sente-se na leitura de *O outro pé da sereia* que as possibilidades de interpretação são inúmeras, uma nova leitura

certamente trará outras questões, como a dos sonhos, como as invenções na linguagem, os ditos cômicos, enfim há um rico campo para a reflexão do leitor.

Referências Bibliográficas

BORGES, J. L. **Siete Noches**. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

COUTO, Mia. **O outro pé da sereia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RÉSUMÉ: Mia Couto dans “O Outro Pé da Sereia” représente deux mondes: le monde d’aujourd’hui avec tous les effets de la mondialisation sur l’espace du Mozambique. Sous-jacents de ce monde la vie mystique vient la vie millénaire des africains avec sa religiosité mystique. Il’y a donc, dans le texte *coutiano*, l’interaction entre le deux opposés: l’ancien et le neuf.

MOTS-CLÉS: neuf; ancien; Afrique; roman mozambicain; Mia Couto.

Mia Couto em **O outro pé da sereia** representa dois mundos: o primeiro mundo é o mundo atual com todos os efeitos da globalização. Subjacente a este mundo vem a vida milenar dos africanos, com sua mística religiosidade. Assim, há, no texto *coutiano*, a interrelação entre dois opostos: o novo e o velho.

Data de recebimento: 05/10/2010

Data de aprovação: 24/10/2010

**Miss Miller's Migrant and Culturally
Translated Self in Henry James's *Daisy Miller***

**Subjetividade Migrante e Culturalmente Traduzida da
Senhorita Miller em *Daisy Miller*, de Henry James**

*José Endoença Martins**

ABSTRACT: This article proposes a reading of James's narrative *Daisy Miller*, in which its major character is covered with double identity. Fictionally, Miss Miller embodies both tradition and translation. Within tradition, Daisy lives American culture, visible in the kind of cultural proximity that it establishes with her fellow countryman Winterbourne. Within translation, young Daisy experiences European culture, symbolized by the affective relationship that puts her in contact with young Italian Giovanelli. As a migrant self which needs to conciliate Schenectady and Vevey, Daisy transforms tradition and translation into cultural identities that mutually one another by means of the dynamics of rhizome.

KEY-WORDS: tradition; translation; migration; identity; Rhizome.

In Geneva, as he had been perfectly aware, a young man was not at liberty to speak to a young unmarried lady except under certain rarely occurring conditions; but here at Vevey, what conditions could be better than these? – a pretty American girl coming, and standing in front of you in a garden. This pretty

* Doutor em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

American girl, however, on hearing Winterbourne's observation simply glanced at him; she then turned her head and looked over the parapet, at the lake and the opposite mountains. He wondered whether he had gone too far; but he decided that he must advance further, rather than retreat.

HENRY JAMES – *DAISY MILLER*, p. 7.

Throughout this essay I will deal with protagonist Miss Miller's culturally translated subjectivity in James's (2007) *Daisy Miller*. Being a young American woman living at Vevey and Rome, Miss Miller can be seen as a woman who negotiates her American heritage with European culture, a situation that gives her the features of a migrant subject. In the narrative, Daisy shows a double-voiced identity, comprised of two dynamic behavioral phenomena: tradition and translation. While Miss Miller's tradition-like behaviors keep her close to her own American culture, represented by her relationship with fellow countryman Winterbourne, her translation-like attitudes maintain her near European culture, symbolized by her friendship with the Italian Mr. Giovanelli. Evolving from, as well as involved in, the cultural grips of both American and European environments that surround her presence in the narrative, Daisy embodies the elements of a composite person who, in Glissant's (2005) words, turns herself into somebody "as rhizome and not as root only" (GLISSANT, 2005, p. 107). "Within composite cultures", Glissant argues, an identity does not exclude the others, on the contrary, it includes the others, a phenomenon that results from creolization and rhizome, that is, an "identity not as root only but as root going to meet with other roots" (GLISSANT, 2005, p. 27).

Long, short or temporary, rhizome-like or composite migration from one country to another evolves from the encounter of different cultural roots, and it is crucial for the characterization of translated people as selves marked by

complex identities deriving from intercultural negotiations. Hall (2001) argues in favor of migration as an element capable of turning tradition and translation into rhizomically dynamic and enriching cultural identities. He writes:

Some identities revolve around what Robins calls "tradition", trying to regain its former purity and to cover the unities and certainties which are felt to have been lost. Others accept that identities are subject to the contingencies of history, politics, representation and difference and, thus, it is unthinkable that they become again unitary or 'pure'; and these ones, therefore, revolve around what Robins (following Homi Bhabha) calls "translation".

(HALL, 2001, p. 87)

Like Daisy Miller, other characters are representatives of this double-voiced cultural negotiation between the New and Old Worlds. For instance, in Azevedo's (2000) *The Slum*, a novel that makes Brazil encounter Portugal, the Portuguese couple Piedade and Jerônimo repeats the same situation lived by James's young American woman. Though living in Brazil, Piedade emphasizes tradition due to her insistence in keeping unchanged her appreciation of the Portuguese heritage that she bears in herself:

She cursed the day she had left Portugal: that good and sleepy, old and sickly, kind and placid land where fits of passion and wild excesses were unknown. Yes, back in Portugal the fields were cool and melancholy, brownish-green and still, not ardent and emerald, bathed in brilliant light and perfume as in Brazil, that inferno where every blade of grass conceals some venomous reptile, where every budding flower and every buzzing bluebottle fly bears a lascivious virus [...] There Jerônimo would still be her modest, quiet, gentle husband. He would be the same sad and thoughtful peasant, like a farm animal that toward evening raises its humble, biblical, chastened gaze toward the heavens.

(AZEVEDO, 2000, p. 155)

In Portuguese Piedade's thoughts and feelings, due to having lost her husband to Brazilian Rita Bahiana, Brazil becomes the inferno and Portugal is seen as heaven. On the other hand, as a result of his falling in love with Rita, Jerônimo takes Brazil as heaven. His translated subjectivity reaches its peak in his love relationship with the Bahian woman:

He was utterly transformed. Rita extinguished his last memories of Portugal; the heat of her thick, dark lips dried his last nostalgic tear, which vanish from his heart with the last arpeggio on his guitar (...) Jerônimo had passed the point of no return; he was a Brazilian. He grew lazy, fond of extravagance and excess, hot blooded and jealous; his love of thrift and moderation vanished. He lost all interest in saving money and surrendered to the happiness of possessing his mulatta and being possessed by her alone.

(AZEVEDO, 2000, p. 174)

Evolving from tradition and translation, migrant people's anxiety or expectations like those of Piedade, Jerônimo and Daisy depend upon personal ability to negotiate spaces, discourses and practices of rejection, connection, and acceptance within hostile or welcoming intercultural situations. Like Hall who focuses on the differences between tradition and translation, Steiner (2009) equates migration with cultural translation. Migration, she argues, means to move from one cultural system to another, involving these two alternatives, rejection or acceptance, "showing that identity politics can often operate as discourses [and practices] of control, servitude, assimilation and the monolingual." Steiner explains that the individual's placement within two different cultures "often results in strategic oscillation between aspects of past and present, local and global." She goes on to say that, willing to compensate for "the sense of not belonging, of not fitting-in", migrant subjects apply "particular strategies of cultural translation which enable their migrant selves, even if only

tentatively and never completely, to find pockets of connection, of new relationships that provide a sense of acceptance and stability” (STEINER, 2009, p. 4). It is precisely the presence of these processes of giving and receiving that places migration close to cultural translation. Steiner explicitly takes translation as “a give-and-take [process] where new cultural meanings emerge in the meeting place of common humanity, and an oppositionality, a resistance which inscribes and insists on difference” (STEINER, 2009, p. 7).

Though intercultural “give-and-take” behaviors are present in both Piedade’s and Jerônimo’s attitudes toward Portugal and Brazil, it is Daisy’s back-and-forth connections to and “strategic oscillation between” both America and Europe that are the object of my analysis. Considering the “pockets of connection” that seeks group “acceptance and stability” involving tradition, migration and cultural translation, I would tentatively propose a hypothesis for my discussion of Miss Miller’s intercultural experiences in James’s *Daisy Miller*: that her New World’s Americanness strives to fit in the Old World’s Europeanness of Vevey and Rome she is in contact with. In other words, she struggles to find “pockets of connection, acceptance and stability” within the group of Americans and Europeans with whom she is associated. Considering the first part of my hypothesis, her Americanness does not find the kind of response she is looking for among the Americans living in Europe, particularly from Winterbourne. He himself, with whom Daisy seems to be in love, appears to “accuse” her “of actual or potential *inconduite*” (JAMES, 2007, p. 12), characterized by her loose behaviors. Besides, another American, Winterbourne’s aunt, Mrs. Costello, thinks “she is very common” and even “has an intimacy with her mamma’s courier” (JAMES, 2007, p. 17). Another American lady living in Rome, Mrs. Walker,

summarizes Daisy Miller's conduct, inappropriate for a civilized European society, saying that she does:

Everything that is not done here. Flirting with any man she could pick up; sitting in corners with mysterious Italians; dancing all the evening with the same partners; receiving visits at eleven o'clock at night. Her mother goes away when visitors come [...] I'm told that at their hotel every one is talking about her, and that a smile goes round among the servants when a gentleman comes and asks for Miss Miller.

(JAMES, 2007, p. 44-45)

In fact, Miss Miller's problems with that group of American tourists in Europe derive from her peculiar behaviors and from her fellow Americans' refusal to accept them. As a result of such hostility, her cultural translation revolves around what she does and how people expect she must do. Living in Europe, among so critical fellow people, Miss Miller sees her life being negatively measured and judged. In a European environment controlled by self-controlled Americans citizens, Daisy's opened and unrestrained Americanness suggests a "sense of not belonging, of not fitting-in," considering that such a kind of behavior would not please the other Americans of her own acquaintance.

Despite all these critical reactions to her behaviors, Daisy struggles to maintain one foot in tradition. From the way Hall (2001) defines tradition, Miss Miller seems to try "to regain its former purity [that of her Americanness] and to cover the unities and certainties which are felt to have been lost," through the kind of friendship, association or love she maintains with and for Winterbourne. From the day they first meet, Daisy and Winterbourne are constantly together, talking about life in America, her words mostly referring to her own life in their native country. Like Azevedo's *Piedade*, who profoundly misses Portugal, Daisy recollects "the societies", meaning the kind of

parties she used to have and go to back in America, which now she misses in Europe:

I'm very fond of society, and I have always had a great deal of it. I don't mean only in Schenectady, but in New York. I used to go to New York every winter. In New York I had lots of society. Last winter I had seventeen dinners given me; and three of them were by gentlemen [...] I have more friends in New York than in Schenectady – more gentlemen friends; and more young lady friends too.

(JAMES, 2007, p. 11)

Due to having turned into a Europeanized American, having “lived at Geneva so long”, Winterbourne's having “become dishabituated to the American tone” (JAMES, 2007, p. 12), Daisy has to reintroduce him to that cultural practice again. It looks as if Winterbourne will reevaluate his Americanness in his contacts with that young woman whose intriguing personality attracts him so much. Thinking that Miss Daisy Miller is “a pretty American flirt” (JAMES, 2007, p. 12) Winterbourne seems to open himself to be “on the way to learn” with her how to be an American again. Daisy's teaching him her Americanness, which he appears to have already lost, is strategically done through excessive conversation. “It was many years since he had heard a young girl talk so much” (JAMES, 2007, p. 10), he thinks. Winterbourne, then, becomes the American gentleman with whom she can share the kind of “society” she used to have back in America. They spend hours and days together, sharing impressions about America and Europe, also visiting tourist points together.

Daisy's Americanness, that is, her tradition, is not only depicted in her own words, but also in the words of other Americans living in Europe. For instance, Mrs. Costello, Winterbourne's aunt, praises Daisy's looks and dresses, but criticizes her intimate relationship with the family's courier.

Describing her in clearly negative words such as “little American girls that are uncultivated” (JAMES, 2007, p. 18), Mrs. Costello tells her nephew not to meddle with Daisy, who also refuses to meet Miss Miller. Uncultivated or not, rejected or not by Mrs. Costello, Daisy is a woman Winterbourne wants to be with. During their visit to the Castle of Chillon, she is more interested in her relationship and “society” with Winterbourne than in the artistic and historical aspects of the castle:

She found a great many pretexts in the rugged embrasures of Chillon for asking Winterbourne sudden questions about himself – his family, his previous history, his tastes, his habits, his intentions – and for supplying information upon corresponding points in her own personality. Of her own tastes, habits and intentions Miss Miller was prepared to give the most definite, and indeed the most favourable, account.

(JAMES, 2007, p. 29)

Some weeks later, the reciprocal attraction engulfing them makes them meet again in Rome. However, now the encounter is marked by acceptance and hostility, influenced by the presence of the Italian Mr. Giovanelli. In this Roman situation, Winterbourne thinks Daisy’s peculiar Americanness needs be defended against Giovanelli’s “presumably low-lived” foreignness, and promises to accompany her wherever she is with the Italian “gentleman”. Winterbourne even makes the mistake of siding with Mrs. Walker’s opposition to Daisy’s acquaintance with Giovanelli, considering it improper. They did not expect Daisy’s reaction translated in the stronger words she utters: “if this is improper [...] then I am all improper”, and you must give me up” (JAMES, 2007, p. 44). However, Winterbourne does not give Miss Daisy up but continues to look after her and goes on trying to make her to adapt her peculiar Americanness to the Old World’s social and cultural etiquettes. Her flirting with Giovanelli now becomes a bone of contention

between the two Americans, with Winterbourne advising her: “flirting is a purely American custom; it doesn’t exist here” (JAMES, 2007, p. 50). However Miss Daisy never takes his advice seriously, and the reader may guess why: she loves him or “she would have appreciated [his] esteem” (JAMES 2007, p. 64), a kind of affection Winterbourne cannot return because he is too much concerned with adapting her to the social and cultural etiquette of the Old World. Winterbourne’s inability to cope with Miss Daisy’s Americanness without willing to change or improve it seems to come from his Europeanized way of living and perceiving social conventions. After Miss Miller’s death and funeral, Winterbourne himself recognizes his incapability, saying: “I was booked to make a mistake. I have lived too long in foreign countries” (JAMES, 2007, p. 64).

In order to escape from, or at least mitigate, the same kind cultural anxiety that torments Winterbourne’s American mind and soul, Miss Miller decides to mix her peculiar Americanness with the social and cultural routine of the Old World. In other words, she opts to move from tradition to translation, such a move being beneficial to a migrant self like herself, opening her to intercultural encounters. Hall (2006) welcomes translated identity, saying:

It is defined historically, not biologically. The subject assumes different identities at different times, identities which are not unified around a coherent “self”. Inside us there are contradictory identities, pushing in different directions, so that our identifications are continuously being displaced. If we feel we have a unified identity from birth to death this is only because we built a comfortable story about ourselves or a comforting “narrative of self”. The identity fully unified, complete, safe and consistent is fantasy.

(HALL, 2006, p. 13)

Evolving from identity displacement, Miss Miller rejects “unified identity” and “a comfortable story about” herself, and her self, “assuming different identities at different times.” Now, touched by identity dislocation, she becomes acquainted with two gentle Italians: her mother’s courier Eugenio and Mr. Giovanelli. One way of evaluating the type of connections that Daisy and her family keeps with Eugenio comes in Mrs. Costello’s words:

Oh, the mother is just as bad! They treat the courier like a familiar friend – like a gentleman. I shouldn’t wonder if he dines with them. Very likely they have never seen a man with such good manners, such fine clothes, so like a gentleman. He probably corresponds to the young lady’s idea of a Count. He sits with them in the garden, in the evening. I think he smokes.

(JAMES, 2007, p. 17)

Additional evidence appears in Miss Miller’s own words: “Eugenio’s a splendid courier” (JAMES, 2007, p. 22). In fact, he is the kind of advisor who tells Miss Daisy what she should or should not do, as when he advises her about her trip to Castle of Chillon: “I think you had better not go out in a boat, mademoiselle”.

(JAMES, 2007, p. 26)

If Miss Miller’s acquaintance with Eugenio is due to his position in the Miller family, hers with Mr. Giovanelli is of her own choice, one that can be motivated by her sense of what she calls “society”, a social practice that she had deeply praised back in her country. In other words, this is “gentlemen’s society”, a social acquaintance with gentlemen, which she describes to Winterbourne in very enthusiastic terms: “In New York I had lots of society. Last winter I had seventeen dinners given me, and three of them were by gentlemen [...] I have always had [...] a great deal of gentlemen’s society” (JAMES, 2007, p. 11). Used to be the center of social attention back in America, she

misses the same kind of consideration in Europe. "There isn't any society [here]," she says to Winterbourne, and continues, "if there is, I don't know where it keeps itself" (JAMES, 2007, p. 11). Mr. Giovanelli, then, becomes, in Rome, her alternative for the kind of society she used to appreciate in America. She finds in the Italian gentleman the fulfillment of her strong fondness of the society she so much misses among her American fellows. The reader is informed about Mr. Giovanelli on the exact day when, visiting Mrs. Walker, Daisy asks the host's permission to bring him to her party, describing him as: "He's an Italian [...] He's a great friend of mine" (JAMES, 2007, p. 37).

Mr. Giovanelli becomes Miss Daisy's constant company everywhere she is or goes. No matter what they do they are scrutinized by the warning presence or advice of the fellow American. For example, the day Daisy and Mr. Giovanelli are seen together at the Pincian Gardens, she has to defend her right to be with him against Winterbourne's feeling that Mr. Giovanelli is not the good society Miss Miller is in need of. She also protects her relationship with Mr. Giovanelli against Mrs. Walker's accusation that her walking with the Italian in public places would spoil her reputation. Then, she asks Daisy to enter her carriage, but Daisy reacts angrily: "to save my reputation – I ought to get into the carriage?" (JAMES, 2007, p. 43). Refusing to obey Mrs. Walker's warning, a warning that is backed by Winterbourne, Daisy says, "I've never heard anything so stiff! If this is improper, Mrs. Walker," she pursued, "then I am all improper, and you must give up. Good-bye; I hope you'll have a lovely ride" (JAMES, 2007, p. 44). Then, leaving the two Americans, she goes off with Mr. Giovanelli.

Miss Daisy's relationship with Mr. Giovanelli is based on the European qualities she seems to have found in the Italian gentleman. She lists them to Mrs. Walker, trying to convince the American lady that Giovanelli would be a good guest at Mrs.

Walker's party: "he's the handsomest man in the world – except for Mr. Winterbourne! He knows plenty of Italians, but he wants to know some Americans. He thinks ever so much of Americans. He's tremendously clever. He's perfectly lovely" (JAMES, 2007, p. 37). Besides these, Daisy lists Mr. Giovanelli's other qualifications: he speaks English, likes music, sings and, most of all, he has an attractive face. Miss Daisy's association with Mr. Giovanelli does not only depend upon his personal qualities and qualifications to share "society" with her, but depends upon Miss Miller's personal traits, especially two: audacity and innocence. Mrs. Walker describes them negatively, denouncing her behaviors: "flirting with any man she could pick up; singing in corners with mysterious Italians; dancing all the evening with the same partners; receiving visits at eleven o'clock at night" (JAMES, 2007, p. 44).

Audacity and innocence are the qualities that help Miss Daisy to go on with her relationship with Mr. Giovanelli and to admit to Winterbourne, not only that "she was evidently very much interested in Giovanelli" (JAMES, 2007, p. 52), but also that she was engaged to the Italian gentleman. Daisy's most audacious act takes her to the Colosseum by moonlight with Giovanelli, not considering the possibility of catching Roman fever. She justifies her right to be there against Winterbourne's opposition, saying:

I never was sick, and I don't mean to be!' the Signorina declared. 'I don't look like much, but I'm healthy! I was bound to see the Colosseum by moonlight; I shouldn't have wanted to go home without that; and we have had the most beautiful time, haven't we, Mr. Giovanelli? If there has been any danger, Eugenio can give me some pills. He has got some pills.

(JAMES, 2007, p. 61)

Unfortunately, Daisy catches the Roman fever; Eugenio's pills do not succeed in curing her and she dies a short

time later. The last events of the narrative clarify Miss Miller's double-voiced relationship with these two men, her combination of tradition and translation, and her contacts with the New and Old Worlds' social and cultural etiquette. During the funeral, approaching Winterbourne, Giovanelli says: "she was the most beautiful young lady I ever saw, and the most amiable [...] and she was the most innocent" (JAMES, 2007, p. 64). At Miss Miller's request, her mother tells Winterbourne that her daughter was not engaged with the Italian, to which Giovanelli himself corroborates, confessing to the American gentleman that "if she had lived, I should have got nothing. She would never have married me. I am sure" (JAMES, 2007, p. 63).

In this study, I have tried to analyze Miss Miller's presence in James's (2007) *Daisy Miller* from the perspective of the following hypothesis: that Daisy's New World Americanness strove to fit in the Old World Europeanness of Vevey and Rome with whom she was in contact. In other words, I have attempted to portray a picture of Miss Miller's intriguing personality, showing how she fought to find "pockets of connection, acceptance and stability" within the group of Americans and Europeans with whom she was associated. I have emphasized the various identity moves she made: from the New to the Old World, from Americanness to Europeanness, from tradition to translation. And I have suggested that, affected by these movements, Miss Miller transformed herself into a migrant subject who possessed a double-voiced identity, marked by intercultural encounters. Burke (2006) explains the encounter of people from different cultural backgrounds, using four different aspects: acceptance, rejection, segregation, and adaptation. Including these four intercultural phenomena in what he calls cultural hybridity, Burke reaches the only result possible, world creolization, suggesting that "it outlines a dialectical theory of cultural change in which outside ideas,

objects or practices are absorbed or ‘ordered’ by a particular culture, but in the process (when a certain critical threshold is exceeded) culture is ‘reordered’” (BURKE, 2006, p. 114).

I have also established a parallel association of Miss Miller’s move from tradition to translation with a similar kind of move that characterizes Piedade and Jerônimo in Azevedo’s *The Slum*. Like Daisy’s, the Portuguese couple’s cultural fixity (Piedade) or change (Jerônimo) is particular ways of coping with “outside ideas, objects or practices”, and determines the humane trajectory they project for themselves within “the cultural systems which surround” them in Brazil’s tropical milieu. Additionally, this very same analytical paradigm can open itself to welcome another New World’s tragic character, Edna Pontellier, in Chopin’s (2000) novel *The Awakening*. Mrs. Pontellier’s back-and-forth movement between tradition and translation involves culturally opposing aspects: Kentucky and New Orleans, Anglican and Catholic religious practices, and white and creole cultural phenomena.

These parallelisms aim at calling the reader’s attention to the fact that Miss Miller’s experiences are not a solitary cultural enterprise that affects herself only, on the contrary, migrant subjects’ cultural translation is one of the most common issues in literary production and studies. Considering that literary characters’ lives, in general, are affected by constant space/time displacements – social, cultural, psychological – one may consider how important it is to evaluate properly the social and cultural codes of a host society. Miss Miller has partly suffered from this lack of attention to her fellow Americans’ social etiquettes in Europe. In his introduction to the James’s *Daisy Miller*, Lodge (2007) summarizes this very flaw in the protagonist’s coping with that foreign environment, saying:

Daisy is indeed partly responsible for her own fate by recklessly ignoring warnings about the fever; but it is the disapproval of the Europeanized Americans, and Winterbourne's chilly reserve in Rome, that push her into more and more extreme demonstrations of her independence and of her determination to enjoy herself, culminating in the fatal visit to the Colosseum (LODGE, 2007, p. xxxvii).

It is exactly this peculiar way of coping with all those social codes of that society that has made her move between tradition and translation, a topic worth studying in this essay.

References

- AZEVEDO, A. **The Slum**. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- BURKE, P. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2006.
- GLISSANT, É. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- HALL, S. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- HALL, S. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- JAMES, H. **Daisy Miller**. London: Penguin Books, 2007.
- LODGE, D. Introduction: In: JAMES, H. **Daisy Miller**. London: Penguin Books, 2007, p. xiii-xxxix.
- STEINER, Tina. **Translated People, Translated Texts: Language and Migration in Contemporary African Literature**. Manchester: St. Jerome Publishing, 2009.

RESUMO: O artigo propõe leitura da narrativa de James, *Daisy Miller*, em que a personagem central Daisy Miller abriga duplicidade identitária. Ficcionalmente, Daisy Miller corporifica

tradição e tradução. No âmbito da tradição, a senhorita Daisy representa a cultura americana, visível no tipo de proximidade cultural que a jovem estabelece com o conterrâneo Winterbourne. No reduto da tradução, Daisy experimenta a cultura europeia, simbolizada pelo relacionamento afetivo que mantém com o jovem italiano Giovanelli. Sujeito migrante capaz de conciliar *Schenectady* e *Vevey*, Daisy transforma tradição e tradução em identidades culturais que se alimentam mutuamente através de dinâmica rizomática.

PALAVRAS-CHAVE: tradição; tradução; migração; identidade; rizoma.

Data de recebimento: 13/10/2010

Data de aprovação: 24/10/2010

António Lobo Antunes: Ficção e Cotidiano

António Lobo Antunes: Fiction and the Quotidian

*Alexandre Montauray**

RESUMO: O artigo propõe uma reflexão geral acerca das escolhas formais presentes na obra de António Lobo Antunes, buscando articular seu projeto literário a uma posição intelectual que se evidencia não apenas em sua obra ficcional mas também na ampla circulação que suas crônicas e entrevistas adquiriram nos últimos anos.

PALAVRAS-CHAVE: Lobo Antunes; cultura e literatura portuguesa contemporânea; papel do intelectual; cotidiano; representação.

O propósito deste trabalho é examinar traços gerais da obra do escritor português António Lobo Antunes e definir alguns efeitos literários que o autor promove em sua ficção. Para isto, parece-me indispensável circunscrever historicamente os seus romances. Surgem a partir de 1979 e, nos anos seguintes, ainda estavam frontalmente marcados por um testemunho particular da experiência da guerra em Angola, registrada, inevitavelmente, ao longo de toda a sua obra. Mas

* Doutor em Letras pela PUC-Rio. Professor de literatura portuguesa do Departamento de Letras da PUC-Rio. Pesquisador nível 2 do CNPq e da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses.

não pretendo fazer aqui um inventário das representações das guerras coloniais presentes na sua escrita.

Neste trabalho pretendo recuperar algo que está registrado de forma magistral pelo escritor em sua ficção: a atmosfera portuguesa nos anos posteriores a 1974, especialmente nos anos 80 e 90, apontando para uma circunstância histórica e cultural muito específica. Interessa-me examinar as representações que o escritor põe em prática, privilegiando a constituição sócio-cultural de uma sociedade aparentemente incapaz de reciclar os próprios valores, engessada em pressupostos modernos. Neste contexto, o escritor aciona uma sistemática interrogação de valores acerca da constituição simbólica da sociedade portuguesa em tensão com o seu passado e com o presente.

Procurarei demonstrar uma dimensão *fim-de-século* de que a sua obra parece estar impregnada. O escritor oferece um retrato apaixonado e turbulento do seu tempo, do nosso tempo, e na virada do século XX para o XXI apresenta personagens verossímeis na sua constituição interna e, do ponto de vista externo, enfraquecidos política, social e culturalmente.

Neste sentido, sua escrita parece interrogar a possibilidade de se recobrar a dignidade de uma mobilização coletiva, de uma recomunitarização. Se suas obras apresentassem respostas concretas, poderíamos afirmar que as respostas não seriam as mais otimistas. Em suas obras, vemos personagens escravizados pela própria memória, perdidos no labirinto de si mesmos, sem a faculdade de exteriorizar algo de forma inteira, a não ser de forma dramática.

As crônicas do autor publicadas em revistas e jornais, além de suas entrevistas publicadas em veículos portugueses, serão também trazidos aqui como suportes de leitura e, paradoxalmente, como partes de sua ficção. A habilidade com

que o escritor lida com os meios de comunicação de massa, contrasta com uma certa visão *em menos* do que é popular e do que pertence ao código da classe média, interpretação que pode se efetivar em muitos trechos da sua obra.

Atualmente, ela compreende vinte e um romances, três livros de crônicas, um livro de entrevistas, uma narrativa infantil, um livro de correspondências e algumas outras publicações de circulação mais restrita, como por exemplo, o livro publicado em 1998, elaborado a partir de uma exposição de José Luís Tinoco, onde Lobo Antunes assina textos curtos de teor assumidamente poético. Além das publicações, o escritor reúne uma imensa quantidade de prêmios literários que distinguiram a sua obra, inclusive o prêmio Camões de 2007, entre outros no mesmo ano. Como afirmou em recente entrevista apresentada na Globo News, ao criticar o excesso de mimos dedicados a escritores como ele, “isto não parece um escritor, é um cavalo de corrida”.

O escritor, narrativa e personagens

[...] o que deve ser qualquer livro ou pintura ou sinfonia ou o que seja: uma bela desordem precedida do furor poético.

(ANTUNES, 2002, p. 131)

Em romances, *fundo e forma* se confundem desde a base. As imagens e as representações que se apresentam só adquirem sentido na forma com que vão surgindo na narrativa. A forma conta o que se conta e, de certo modo, é também o que se conta.

O modo específico com que o escritor António Lobo Antunes constrói os seus romances obedece a um deliberado investimento na potência formal, numa poética muito particular que poderíamos dizer que é a base da sua maneira de narrar. Em entrevista, o autor afirmou que:

Com a poesia [eu] compreendia o autêntico valor da palavra. Para um rapaz era mais fácil descobrir esse valor nos poemas que na prosa. [...] Mas o sentimento da importância do texto, a preocupação com as palavras, compreender que o importante era a maneira de escrever e não a história que se contava, isso chegou mais tarde, a mim, concretamente, chegou-me muito, muito tarde.

(BLANCO, 2002, p. 28)

Sabemos que a sua “pessoalíssima maneira de contar” (PIRES, 1986, p. 8) se baseia na articulação de seqüências de relatos narrativos, que constituem o que Maria Alzira Seixo denominou de uma “estrutura externa” (SEIXO, 2002, p. 25) dos romances que, apesar de *externa*, influi decisivamente nos enredos apresentados. A forma com que Lobo Antunes distribui e organiza os eixos significativos de um romance faz lembrar a formulação de uma equação matemática, onde um sistema de valores variáveis engloba os aspectos *externos* e, ao mesmo tempo, os traços *internos* – cuja significação vai se definindo no intercâmbio com os primeiros. A maneira de encenação deste jogo é que faz com que os significados, ao longo do texto, sejam constantemente atualizados, sempre retornando em diferença, numa complexa arquitetura de sentidos, onde os filtros exteriores vão constituir o *fundo* que definirá a figura encenada.

O objetivo deste trabalho não é o de trazer exemplificações concretas, uma vez que já dispomos de vasta bibliografia crítica sobre seus romances. Neste momento, importa antes oferecer uma panorâmica do processo pelo qual, nos romances, uma espécie de matemática vem ordenar o revezamento de relatos, privilegiando o aspecto formal da escrita, um dos valores fortes da sua obra.

Nos romances analisados, não há narradores evidentes. As vozes narrativas são distribuídas pelos personagens que apresentam “suas falas” como camadas de sentido

minuciosamente sobrepostas, em sequência, na superfície narrativa dos romances. Valendo-se de valores estéticos como a simetria, a harmonia, as combinações entre o particular e o universal, o autor atinge a uma clareza estrutural que quase se poderia dizer clássica. Como ele mesmo afirma, “tenho de ser implacavelmente eficaz, de uma precisão matemática” (BLANCO, 2002, p. 125).

Numa outra perspectiva, com a sua engenharia narrativa, suas composições nos remetem um pouco para a tradição da azulejaria portuguesa, que também é um modo específico de contar uma história, baseando-se em um jogo entre *pedaços* que envolvem ornamentos, citações, figuras e relevos. Ao olharmos um azulejo, temos a dimensão de uma parcela, um micro-universo isolado com sentidos condensados, mas interrompidos e parcelares.

Nos romances analisados, cada relato funciona como um azulejo pinçado de um extenso painel. Mesmo que nele esteja inscrito um pormenor importantíssimo, a compreensão da cena “estampada”, dar-se-á apenas a partir da visão distanciada, de um olhar panóptico (CERTEAU, 1994, p. 19), capaz de abarcar a complexa multiplicidade de relatos e perspectivas ligados a uma circunstância, de que poderemos formular um entendimento.

Traduzindo esta mecânica de interpretação para a matéria que agora nos interessa – a leitura dos seus textos –, verificamos que aquele mesmo olhar panorâmico é indispensável para a compreensão dos livros, ou seja, para a finalidade da narrativa. Há, portanto, que *se distanciar* para identificar os diversos planos de leitura presentes na narrativa. Assim como num painel da azulejaria tradicional, onde os azulejos estão dispostos segundo uma lógica de conjunto, no jogo literário que o escritor propõe, os relatos vão sendo abertos

com o propósito de descreverem um universo de laços e de rupturas e, sobretudo, de encadeamento formal.

Com essas tomadas de voz pelos personagens, o escritor encena romances através de *gestos discursivos*, como uma forma particular de narrativa, numa representação próxima à oralidade e aos repertórios de falas que constituem o próprio sujeito que as enuncia – o que inclui os silêncios, as interrupções e gagueiras subjacentes a qualquer fala.

Lobo Antunes apresenta uma proposta literária que inclui a pulsão e a busca de apreensão de um real pela fala. Seus personagens, nesse movimento *corporal* de revelação ou de confissão, constroem a própria memória, a própria identidade, repetindo-as entre o extravasamento e a contenção. A representação deste processo, para a fruição (BARTHES, 1993, p. 17) do leitor, se baseia numa intermitente irrupção de forças que, soterradas por lugares-comuns e episódios banais, são trazidas à narrativa como epifanias do cotidiano.

Quanto aos seus personagens, parecem sofrer de “excesso de pessoalidade”. Falam apenas de si mesmos e de forma exacerbada, para reiterar *o mesmo de si mesmo*, num tom confessional. Falam de suas memórias como de um “acontecimento excessivo” (para lembrar de um verso de Herberto Helder), de um fardo que a vida legou. É a partir desses pontos de vista que os personagens passam a se revezar na entrada em cena. Cada um tem a sua *vez* de apresentar o seu *monólogo* e ocupar a função de narrador até que um outro personagem venha, a partir de um ponto de vista diferente, *tomar a palavra* e ocupar a mesma função.

Com esta mecânica narrativa, o autor constrói um *estilo* ao representar “as várias faces de uma realidade em forma de trama que se desenvolve mais para os lados do que para frente” (ANTUNES, 1992, p. 18). Por isto, em seus romances, não há

começo nem meio nem fim. Há um imenso “agora” que é o tempo do relato e que abarca passado e presente. Por outro lado, nesta múltipla sincronia, a possível linearidade do tempo fica diluída em um tempo fragmentado, em que o sujeito se mostra também dividido. Avançam os relatos para avançar a trama; mas esta avança, paradoxalmente, em direção ao passado, numa tentativa inútil de dominá-lo e de apreendê-lo, processo que será sempre o de uma intermitente construção.

Neste processo, o movimento circular que comanda as narrativas internas dos romances produz uma simultaneidade que incorpora também as lacunas que atravessam os textos e cujo esclarecimento não constitui uma prioridade; afinal, há induções que podem ser feitas, há o prazer no ato de desvelar, de cogitar as possibilidades ali compreendidas. Curiosamente, neste processo não há suspense, nem moral, nem causas nem efeitos: as mensagens múltiplas, quando vistas ao mesmo tempo, produzem uma imagem de vida estilhaçada.

O que está, entretanto, no núcleo pulsante da escrita de Lobo Antunes é a ideia de que as situações de vida se configuram a partir de uma rede de olhares voltados para um centro vazio, um *lugar discursivo*, onde – para utilizar a expressão de Nietzsche – “não há fatos, só há interpretação”. Interpretar, nas palavras de Vera Follain de Figueiredo, é um exercício que “se confunde com imprimir uma ordenação arbitrária a dados que estão disponíveis” (FIGUEIREDO, 2003, p. 13), e é desta forma que os personagens dos romances de Lobo Antunes se representam mutuamente: através de suas lentes de interpretação que lhes conferem um *lugar* de enunciação e estabelecem, em tensão, o diálogo entre duas instâncias: “a do que parece olhar e a do que parece ser olhado” (SANTOS, 1989, p. 4).

Ao contrário dos autores que optam por criar sequências de ações, Lobo Antunes privilegia o não-acontecimento e nos dá

a ver representações do inapreensível; ou melhor, falas que retratam a própria linguagem a se instalar e a funcionar como eixo dos processos de construção subjetiva. Com isto, o autor parece propor uma espécie de metáfora do ato criativo: representações que são um rascunho constantemente provisório da realidade a se formular e reformular ao longo dos relatos dos personagens.

Neste movimento, o escritor encena o que Jacques Rancière, em *A partilha do sensível*, chamou de

atos estéticos como configurações de experiência, que ensejam novos modos do sentir e induzem novas formas da subjetividade política.

(RANCIÈRE, 2005, p. 13)

Lobo Antunes cria personagens cujas “falas” são os seus modos de ver e revelam, por isso, a sua percepção apontada para uma situação específica. Assim, o excesso de ótica pessoal necessariamente compromete a leitura do mundo, descortinando universos de ficções pessoais impondo-se quase como relatos oficiais a exigir a sua difusão.

O modelo narrativo baseado no cruzamento de dramas especulativos isolados através de relatos ficcionais tornou-se uma das tendências da literatura contemporânea, no momento em que a crise da representação deixou de ser um problema para ser um pressuposto. Um pressuposto que traz à escrita atual a marca do paradoxo, da fragmentação e da mobilidade dos centros. Assim, a tradição moderna da literatura parece ter legado, sobretudo, a hipótese de construir textos que se estruturam em sistemas de fragmentos imbricados a partir de pontos-de-vista diferidos e cruzados. Afinal, como contar hoje uma história sem jogar com as premissas?

Com isto, pretendo afirmar que na obra de António Lobo Antunes, a ausência de um narrador imediato e credível e a manutenção de lacunas como espaços indecíveis (expressão de Jacques Derrida) tornam-se a estratégia narrativa mais apropriada para a encenação da perda ou da falta de modelos organizadores de sentidos totalizantes. Caberá ao leitor entrever, através das fendas dessa escrita, as pequenas narrativas em estado de escombros que se vão arrumando e desarrumando em sequência. Nesse procedimento, os silêncios, cortes e suspensões intrínsecos à narrativa, dão margem a um jogo de hipóteses, o que nos remete à bastante referida teoria da narração de Walter Benjamin. Narrar devidamente – como reclamava Benjamin – será hoje em dia também convocar o leitor para auxiliar na distribuição dos significados pela narrativa?

Nos processos de composição dos seus romances, Lobo Antunes não traça mais do que itinerários de sentido, onde exprime um modo particular de entender e de praticar a escrita de ficção. Seu estilo revela uma familiaridade com autores norte-americanos e ingleses, e especialmente com William Faulkner, familiaridade mais do que identificada na crítica especializada. Não por acaso, a publicação do romance *O som e a fúria*¹ em Portugal teve apresentação de Lobo Antunes que, curiosamente, ao comentar o livro de Faulkner, parecia estar definindo os seus próprios procedimentos literários.

Lobo Antunes constrói suas narrativas a partir de um feixe de significados ordenados de modo a produzir um efeito de caleidoscópio, isto é, como se fossem narrativas imbricadas emergindo do interior de outras narrativas. Estas narrativas surgem embaralhadas e perfazendo espirais, em combinações e recombinações de todo um sistema de memórias e

¹ Faulkner, W. *O som e a fúria* Apresentação: António Lobo Antunes Lisboa: Publicações Dom Quixote., 1994.

interpretações de episódios com que os personagens se constroem, ao mesmo tempo em que rearticulam em seus relatos as imagens de um passado que acreditam ter vivido.

Construídos a partir da solidão de suas próprias vozes narrativas, os personagens vão sendo identificados pela percepção que tem do mundo e pela leitura que fazem dos episódios banais que preenchem suas vivências cotidianas, de onde não emerge qualquer traço de nobreza.

Em sua escrita, as imagens e os relatos constituem não apenas os personagens em jogo, mas também os “narradores”, se aceitarmos que os personagens assumem este papel. Estes relatos apresentam um sistema de enunciações fragmentado onde a subjetividade surge representada como um lugar de extravio e de voragem. A memória individual é constantemente representada como uma instância metafórica e traumática. Ali, os registros e as imagens de um passado individual, presentes em todas as narrativas, funcionam como condensadores humanos da trama. Esses registros e imagens são os referenciais simbólicos dos personagens construídos numa lógica doentia, numa rede de sintomas e de seqüelas.

Como um operador de marionetes, Lobo Antunes ventríloca os seus personagens, encarna-os de narrativa e produz, simultaneamente, como um arquiteto na literatura, representações que geram mais do que uma trama horizontal e teleológica, mas uma *circunstância* narrativa plurifacetada, cujos tentáculos se expandem, ampliando o espaço literário a ser explorado pelo leitor.

Penso que esta escolha narrativa do autor é algo da ordem formal. Como a criação de painéis de azulejaria, uma espécie de jogo, na combinação de pequenos relatos, nas suas coincidências e nos seus desencontros, se vai traçando.

No encontro de forças operado entre o formato dos romances – de absoluta clareza estrutural – e o nebuloso “mundo da pessoalidade” dos personagens – que implica as *cavernas* da fala e da memória – as narrativas remetem a um número tão vasto de situações, mantendo, ao mesmo tempo, a abertura às imprecisões, ao imponderável, ao que é impossível de ser representado ou determinado.

As lacunas deixadas acabam por se configurar como falas significativas de um silêncio, ou como a afirmação de uma fenda, de uma grande *ausência* – questão que se apresenta na estrutura dos romances tanto nas perspectivas individuais como nas coletivas – que adquire significado e se expande também no corpo temático em torno do qual o autor elabora a cena narrada. A ausência, o silêncio e a falta se transformam em temas e evidenciam um processo de construção formal onde, como expressou Agustina Bessa-Luís em um comentário feito sobre um dos romances de Lobo Antunes: “o abismo está ali, não como espaço vazio, mas como realidade” (BESSA-LUÍS, 1990, p. 90).

Entretanto, se esta ausência se revela na superfície dos relatos – através das suspensões e dos cortes que ali se apresentam –, também é verdade que ela se constitui em presença na configuração dos personagens. Neste aspecto, observamos precisamente elementos que surgem como uma busca de ocupação das lacunas, como, por exemplo, as sucessivas repetições dos personagens, os signos obsessivamente ligados à memória, e a reincidência contínua de traços que passam muitas vezes a funcionar como uma *gagueira* que interrompe e repete segmentos do relato, mantendo a narrativa em uma intermitente suspensão.

Essa repetição é o procedimento que, na sua escrita, funciona algumas vezes como reiteração ou como confirmação de um dado ponto de vista ou, ainda, como a apresentação de uma idéia diferida, que parte de um outro ponto de observação,

de um ajuste, ou de uma reparação. As repetições servem ainda para promover a fusão de cenas que são representadas numa espécie de *contracanto*, em mútua interferência, terminando por promover um sintomático vazamento de significados de uma cena para a outra, um pouco ao estilo do interseccionismo moderno; isto é, numa sobreposição dinâmica de imagens. Com este recurso, além de o autor instalar na sua engrenagem narrativa uma reflexão sobre a arte da escrita – o que faz com que o leitor abandone a ilusão de querer apreender e aprisionar a narrativa num formato linear –, oferece um outro acesso à representação da realidade.

Não aceitaria aqui a aventura de comentar questões ligadas à experiência clínica do autor. Entretanto, como a “doença” é um tema subjacente em toda a sua obra – que, segundo o próprio autor, deve ser absorvida como se fosse um “contágio” (Lobo Antunes, 2002, p. 7) – não podemos deixar de fora algumas contribuições teóricas que possam fornecer instrumentos para uma leitura dos *sintomas* representados em sua obra.

Podemos, por exemplo, lembrar que a *repetição* foi considerada por Paul Ricoeur, em seus ensaios sobre Freud, como uma das vias da “pulsão de morte”. Sobre a presença da repetição no universo clínico, Ricoeur afirma que:

a tendência do paciente a *repetir*, como uma experiência contemporânea, o material recalado, em lugar de evocá-lo como uma lembrança passada [...] é uma *compulsão*, ao mesmo tempo o aliado e o adversário do médico: seu aliado, já que é inerente à transferência, seu adversário já que impede o enfermo de nela reconhecer a *expressão do passado esquecido* [...].

(RICOEUR, 1977, p. 238-239)

Os personagens “pacientes” de Lobo Antunes são, como já vimos, seres *discursivos*. Falam através de repetições como se

estivessem diante de uma interminável relação *clínica*. Seus relatos vão sendo *abertos* numa representação que aponta para o modo de organização dos significantes na construção da realidade que os cerca. Com este procedimento de escrita, toda a realidade é trabalhada numa estrutura de ficção, proposta que compreende desde a encenação dos discursos em processo de formulação, à apresentação de imagens da memória a serem recuperadas – em repetição – pela consciência de quem fala. Esse procedimento, semelhante ao adotado nas instâncias de “confissão”, ou nas práticas psicanalíticas, nos levam a retomar o posicionamento de Ricardo Piglia a respeito da psicanálise:

A psicanálise não é uma grande ficção? Uma ficção feita de sonhos, de lembranças, de citações que acabam criando uma espécie de [...] folhetim da classe média.

(PIGLIA, 1994, p. 68)

Além dessa aproximação, poderíamos afirmar que o formato proposto por Lobo Antunes resulta da construção de olhares que promovem movimentos de sobreposição, camada sobre camada, das várias películas de rememoração que filtram a realidade considerada objetiva. Deste modo, as habituais dicotomias: exterior e interior, sonho e realidade, objetivo e subjetivo, são trabalhadas por Lobo Antunes a partir de um nivelamento de planos equiparados, intrincados no mesmo espaço e ao mesmo tempo. Estas realidades aparentemente distintas são apresentadas numa irresolúvel e recíproca contaminação.

A representação desta realidade, sempre mediada pelo discurso dos próprios personagens encenados nas tramas, se dá com a interferência dos processos de rememoração e está sujeita, portanto, a constructos do discurso da memória. Imobilizados neste olhar retrospectivo, seus personagens são encenados como indivíduos enclausurados no mundo interior, cujos relatos se desenvolvem em função dos resíduos de

experiências passadas, da nostalgia de um tempo em que as narrativas da modernidade acomodavam certezas confortantes e apaziguadoras.

Tendo em mente esse procedimento narrativo, dirigimos esta análise para um importante aspecto temático da obra do autor: a *perda dos referenciais* modernos que garantiam uma *impressão de estabilidade*, que atinge radicalmente a relação do indivíduo com a sua própria história e altera significativamente a interação entre o indivíduo e o seu meio.

Chamei de uma vertente finissecular o que a maioria dos romances de Lobo Antunes exala. Na minha visão, neles está traçado um retrato da falência de mitos modernos no mundo contemporâneo. Poderíamos pensar que, como uma estratégia de defesa, num mundo em ruínas impostas por uma crise epistemológica, o indivíduo tenderia a se abrigar, num movimento de interiorização.

Este movimento centrípeto é corrente desde o século XIX, segundo estudos de sociologia e antropologia. Como explica Richard Sennett, “quanto mais privatizada é a nossa psique, menos estimulada ela será e tanto mais nos será difícil sentir ou exprimir sentimentos” (SENNETT, 1997, p. 16).

Não seria apropriado defender um empobrecimento propriamente afetivo nas representações do autor, mas, ao contrário, afirmar a recorrente representação de uma presença bruta do afeto em seus personagens. Curiosamente, os seres humanos que representam parecem ter sido criados exatamente para evidenciar a incapacidade de expressar o afeto. Seus personagens seriam representações dessa incapacidade correlata ao processo de *desvitalização* de que trataremos mais adiante.

Os desdobramentos do salazarismo e do marcelismo em Portugal poderiam ser então metaforizados como a raiz de uma doença que dá forma a gerações de indivíduos instáveis e

interiorizados. A palavra *doença*, na leitura de Susan Sontag, é freqüentemente trabalhada como metáfora para um “lado sombrio da vida” (Sontag, 1998, p. 27) e é exatamente neste sentido que podemos dizer que, na escrita de Lobo Antunes, as sequelas que os quarenta e oito anos de regime salazarista deixaram, mais os treze anos de guerras coloniais e de guerra fria, de 61 a 74, a instabilidade da democracia até o início dos anos 80, são circunstâncias histórias que estão na raiz da doença, na base do eixo identitário dos personagens de seus romances.

Subtraídos da faculdade de desejar, parecem perdidos em um mundo que já não confere com os modelos construídos ao longo da tradição moderna, paradoxo que termina por conferir à realidade um tom irreal, pois as expectativas são constantemente frustradas, numa seqüência de traumas que parecem ser insuperáveis.

Para-além das frustrações que se seguiram ao período posterior à Revolução de Abril no plano da política nacional, os fracassos individuais também estão presentes na “vida” desses personagens. Com uma focalização a um só tempo cruel e irônica, o escritor os constrói como seres engessados, “mumificados” diante da impossibilidade de conferir à vida um estatuto de verdade. Não é por acaso que grande parte deles “enuncie” a partir de um lugar de sonho, de delírio, de memória ou de fantasia. Afinal, são seres perdidos num vasto mundo feito de ausências e de morte, onde a representação e a mediação transformam a experiência fragmentada e desintegrada em tecido de real. O escritor, numa de suas crônicas mais evocadas, oferece ao leitor uma senha:

Reparem como as figuras que povoam o que digo não são descritas e quase não possuem relevo: é que se trata de vocês mesmos.

(ANTUNES, 2002, p. 7)

O trecho acima revela uma posição clara, a de representar os paradoxos da “pessoalidade”, algo que efetivamente constitui parte significativa do seu trabalho mais recente, um momento específico em sua obra. Sua proposta poderia ser observada como um desdobramento da intervenção realista, no que concerne à busca de verossimilhanças internas².

Já se tem exaustivamente constatado, a partir de diversos trabalhos, que a história portuguesa é uma permanência de fundo na escrita de Lobo Antunes. Como afirmamos há pouco, pode-se dizer que, em uma primeira fase, que engloba a produção dos finais dos anos setenta e toda a década de oitenta, a história portuguesa é mais do que um fundo e surge como um eixo em torno do qual as narrativas se arrumam, voltadas, em geral, para um ataque contra a política colonial portuguesa. Nesse primeiro momento, os marcos da história nacional surgem como matéria de sua leitura desconstrutora dos valores míticos coletivos, trazidos à narrativa de maneira mais enfática do que na produção recente. Nos livros publicados a partir de meados dos anos noventa, o autor manteve claras alusões às questões pós-coloniais e aos acontecimentos ligados à Revolução de 74, mas estas referências se limitam a definir o itinerário criado para um ou outro dos seus personagens. Ao que parece, importará mais, a partir dos anos noventa, focalizar os pormenores avulsos do cotidiano privado em diferenciados níveis culturais, o que, de outra forma, também privilegia a história. Como afirma Eduardo Lourenço, a sua ficção

[...] vai servir como revelador daquilo que nós mesmos não queríamos ver, que nós mesmos não queremos ver, não apenas essa morte exterior, brutal, trágica que ele encontrou em África, mas outra realidade mais profunda, a nossa realidade de seres confrontados com qualquer coisa ainda mais profunda que a morte, que é a do sofrimento, a da injustiça que nós

² Este conceito foi trabalhado por Silvano Santiago em conferência no XIV Seminário Internacional da Cátedra *Novos Realismos*, em outubro de 2006.

infligimos aos outros, a nossa própria miséria, os nossos terrores sepultos.

(LOURENÇO, 2004, p. 352)

Esta perspectiva que Eduardo Lourenço identifica na obra recente de António Lobo Antunes, a presença de uma “realidade mais profunda que a morte”, além de compreender uma dimensão trágica de dolorosa culpa pelas truculentas ações da política imperial portuguesa, parece ser correlata a uma espécie de ética da desistência e da deserção que está associada ao fim das utopias modernas, uma desvitalização:

Vivemos numa época em que a ideologia é uma ideologia de produção e [...] o poder não está nas mãos de nenhuma ideologia, mas das multinacionais.

(ANTUNES, 2002, p. 193)

A descrença do escritor em relação à política contemporânea também aponta para problemas da representação, se dilatarmos a compreensão da palavra para o sentido de representatividade; isto é, o modo como uma sociedade escolhe as vozes que serão mediadoras no seu diálogo com o poder e com os interesses alheios. Veremos que chegamos a uma outra questão de representação.

Este é um problema presente que o autor evidencia em entrevista a Rodrigues da Silva, dando à sua resposta um tom cético em relação às possibilidades de expressão de uma vontade ou um projeto político coletivo que possa se fazer representar e afirmar:

Se tivesse feito o 25 de abril, estava triste e aí, sim, magoado. Substituiu-se a aristocracia do dinheiro por outra que tem piores modos à mesa. Continua a haver pobres, ausência de ideologia e as pessoas a prosseguirem uma estratégia de poder pessoal. E para mim, isto é que é ser burguês. Os partidos partidarizaram tudo. Resta a liberdade, sim. Mas ao nível da

intervenção política, a miserável intervenção que te resta é a de poderes votar de quatro em quatro anos.

(ANTUNES, 1996, p. 13)

O comentário pode soar antipático e até pouco afeito às conquistas da democracia. Mas, os leitores habituados aos comentários ácidos e irônicos do escritor, percebem que um dos traços mais recorrentes que se verificam, no conjunto de suas entrevistas e crônicas, é a sua ironia cortante. Nesse sentido, poderíamos tentar redimir a sua figura, tendo em vista que, como afirma em crônica,

Em geral respondo às perguntas dos jornalistas com uma ligeireza divertida, por se me afigurarem supérfluas.

(ANTUNES, 2002, p. 7)

Este talvez seja o único filtro pelo qual se pode compreender, sem indignação, a crítica à “miserável intervenção” a que se refere na entrevista concedida a Rodrigues da Silva.

Referências Bibliográficas

BARTHES, R. **O prazer do texto** São Paulo: Editora Perspectiva. Coleção Elos, 1993.

BESSA-LUÍS, Agustina. O incorrigível. **Jornal de Letras**. 27 nov. 1990.

BLANCO, Maria Luisa. **Conversas com António Lobo Antunes**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

LOBO ANTUNES, A. Quis escrever um romance policial. **Jornal de Letras**. 27 out. 1992.

_____. “A constância do esforço criativo” entrevista concedida a Rodrigues da Silva. **Jornal de Letras**. 25 set. 1996.

_____. O partido comunista é uma igreja, com a sua fé, as suas tradições e a sua hierarquia autoritária. Não muda. In: Blanco, María Luisa. **Conversas com António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2002. p. 193

_____. Receita para me lerem. **Revista Visão**. 3 jan 2002.

_____. De Deus como apreciador de Jazz. In: _____. **Segundo livro de crônicas**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

LOURENÇO, E. Divagações em torno de Lobo Antunes. In: **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes**. Acta do Colóquio Internacional da Universidade de Évora. CABRAL, Eunice; JORGE, C. J. F.; ZURBACH, Christine (Orgs.). Lisboa: Dom Quixote, 2004.

PIGLIA, R. A leitura da ficção. In: **O laboratório do escritor** Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PIRES, J. C. Uma pessoalíssima maneira de contar. **JL Jornal de Letras, Artes e Idéias**. Ano VI, n. 197, p. 8, de 14 a 20 de abril de 1986.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

RICOEUR, P. **Da interpretação: ensaios sobre Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

Santos, R. C. dos. **Para uma teoria da interpretação**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SENNETT, R. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. Trad. Lygia Araujo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SONTAG, Susan. **A doença como metáfora**. Trad. José Lima. Lisboa: Quetzal Editores, 1998.

RÉSUMÉ: L'article propose une réflexion générale concernant les choix formels présents dans l'oeuvre d'António Lobo Antunes, en cherchant articuler son projet littéraire à une position intellectuelle qui se prouve non seulement dans son oeuvre fictionnelle, mais aussi dans la grande circulation que leurs chroniques et entrevues ont acquise ces dernières années.

MOTS-CLÉ: Lobo Antunes; culture et littérature portugaise contemporaine; le rôle de l'intellectuel; quotidien et représentation.

Data de recebimento: 15/10/2010

Data de aprovação: 24/10/2010

A Influência de Samuel Beckett no Teatro Pós-Dramático

The Influence of Samuel Beckett in the Post-Dramatic Theatre

*Célia Maria Arns de Miranda**

*Luiz Roberto Zanotti***

RESUMO: A influência do dramaturgo irlandês Samuel Beckett, considerado um dos pilares do teatro pós-dramático, transparece claramente no monólogo Thom Pain (baseado em nada), escrito pelo dramaturgo estadunidense Will Eno. A peça, que foi finalista de 2005 do prêmio Pulitzer na categoria drama, fez importantes críticos de teatro considerarem Eno como ‘o novo Beckett’. O objetivo deste artigo é demonstrar, através de uma análise comparativa, os vários aspectos que aproximam e/ou distanciam estes dois autores.

PALAVRAS-CHAVE: Will Eno; Samuel Beckett; filosofia existencialista; comédia *stand-up*; intertextualidade.

O dramaturgo irlandês Samuel Beckett, um dos pilares do teatro pós-dramático, propõe um novo tipo de teatro que redefine os paradigmas da cena e da dramaturgia contemporânea. Esta condição transparece de uma

* Doutora em Literaturas Inglesa e Norte-Americana pela Universidade São Paulo (USP); professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná.

** Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários) da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

maneira clara e exemplar no monólogo “pós-dramático” *Thom Pain (Baseado em nada)*, do estadunidense Will Eno, que estreou no Edinburgh Fringe Festival em 2004 e foi finalista do prêmio Pulitzer na categoria drama no ano de 2005.

O crítico teatral do New York Times, Charles Isherwood (s/d), considera Eno o Samuel Beckett da geração Jon Stewart, um comediante *stand-up*, ator, escritor e produtor, muito conhecido pela sua sátira política e pelo seu programa – The Daily Show – na televisão americana. O também crítico americano Chris Jones afirma que o monólogo *Thom Pain (Baseado em nada)* é uma combinação de uma meditação existencialista *à la Beckett* com uma apresentação *stand up*, presente nos *late-night-talk-shows* da televisão estadunidense. Na mesma linha, a crítica Christine Dolen destaca na peça as evidentes influências de Albee e Beckett na exploração elíptica da mente humana.

A postura existencialista assumida por Beckett pode ser verificada em seu livro intitulado *Proust*. Nele, o dramaturgo oferece a sua opinião sobre as pretensões, metas e limitações do homem, sendo que a única certeza que lhe resta é a de um solitário caminho para a morte, dentro de uma existência vazia e sem sentido:

A tragédia não diz respeito à justiça dos homens. A tragédia é o relato de uma expiação, mas não a expiação insignificante de uma quebra codificada de um acordo local, redigido por patifes para usufruto dos tolos. A figura trágica representa a expiação do pecado original, do pecado original e eterno cometido por ele e por todos seus *socci malorum*, o pecado de haver nascido.

(BECKETT, 2003, p. 70-71)

Esta reflexão revela uma estreita semelhança com as palavras que Nietzsche credits ao sábio Sileno, companheiro de

Dionísio que, ao ser argüido pelo rei Midas sobre quais eram as coisas preferíveis para o homem, responde:

Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, o melhor para ti é morrer logo.

(NIETZSCHE, 2003, p. 36)

Nessa relação íntima entre o teatro e a filosofia, Beckett, da mesma forma que Schopenhauer, chegou ainda à conclusão de que a vida não é nenhuma bênção e o melhor seria nunca ter nascido. É preciso estar atento, pois os períodos estáveis da humanidade, dotados de grandes manifestações artísticas e culturais, geralmente, são seguidos por uma era de barbarismo, durante a qual as artes e os avanços de conhecimento são corrompidos ou destruídos (BECKETT *apud* CALDER, 2001, p. 2).

Além das influências já discorridas, é impossível deixar de apontar traços entre Beckett e o pensamento de Sören Kierkegaard a respeito da solidão humana. O seu pensamento representa um novo e terrível despertar para a irracionalidade da realidade e o reconhecimento da impenetrabilidade do mundo pela razão. Da mesma forma que Beckett, o filósofo dinamarquês sofre na carne o drama do homem que olha em torno de si e se sente só.

O teatro do absurdo de Beckett faz parte da genealogia do teatro pós-dramático. Alguns de seus textos ultrapassam a fronteira da lógica dramática e narrativa, como é o caso de *Breath* (1969), a obra mais curta de Beckett, com 40 segundos de duração. Nessa peça que apenas coloca em cena luz e som, sem a presença de atores, o dramaturgo utiliza toda uma série de elementos que serão apontados como partícipes da estética pós-dramática: a economia e a densidade de signos, a repetição e a

duração, a mudez e o silêncio, a superabundância e o vazio, a luz fraca e a luz forte, o grito e o silêncio.

Fortemente influenciado por Beckett, Will Eno escreveu o monólogo *Thom Pain (Baseado em nada)* a partir de uma perspectiva existencialista que denuncia nos palcos, através da linguagem do absurdo, a solidão humana e a impossibilidade de sua superação. Este discurso está a serviço da expressão da condição do homem num universo ilógico, irracional e sem sentido.

O espetáculo *Thom Pain* apresenta a temática de um homem devastado por uma infância negligenciada e marcado por um relacionamento amoroso mal resolvido. A personagem busca apresentar a própria vida em seus desapontamentos e perdas, na agonia eterna da condição humana, misturando o prosaico com o metafísico. Mostra também o que a vida tem de cômico, dramático e sádico, através da ansiedade, alienação e medo da personagem, sem, no entanto, dissociar-se da realidade.

O caráter existencial do texto aparece logo no início da peça através das alusões ao destino, à moral e à morte. Thom é desvelado por um repentino flash de luz. No entanto, algumas coisas, realmente, não cabem a nós decidir: “o formato do nosso rosto, digamos, ou se nós somos perdoados ou a nossa altura. Onde morrer e quando” (TP, p. 3)¹. A presença da morte, assim como na dramaturgia beckettiana, fundamenta a base de um pensamento que não consegue identificar na vida um sentido próprio. Para Beckett (*apud* CALDER, 2001, p. 13), não é possível afirmar que tivemos sorte por termos sido escolhidos para a vida, ou seja, o fato de que aquele espermatozóide, em meio a bilhões, fecundou um óvulo e nos gerou, não nos afasta

¹ Todas as citações da peça *Thom Pain* foram extraídas da tradução efetuada pelas tradutoras Erica de Almeida Rego Migon e Ursula de Almeida Rego Migon, a partir do livro de Will Eno mencionado na bibliografia e serão apontadas por TP seguido do número da página.

do enorme desastre da vida. Mesmo se alguém tiver nascido numa circunstância afortunada e vivido num período de paz e civilização próspera, ainda assim, terá que enfrentar a idéia de que um dia a morte lhe trará o fim. Nada é certo na vida, ninguém sabe como e quando vai morrer.

Da mesma forma que no universo de Beckett, a personagem Thom é arremessada para o absurdo metafísico, para um encontro frente a frente com a solidão própria do homem: ele só encontra palavras para falar de seu isolamento, da dor e da insólita tentativa de dar algum sentido à vida.

Eu estou bem aqui do lado de vocês, ou escondido atrás de vocês, como vocês, sofrendo essa dor terrível, tentando fazer algum sentido da minha vida. Eu só estou brincando. Vocês provavelmente estão sozinhos. Ou, não sei. Onde nós estamos exatamente, eu me pergunto, na sua opinião, na minha. A terra é sempre uma resposta.

Nós estamos no planeta Terra, um planeta em um sistema solar, um de um trilhão de sistemas solares na nossa galáxia, que é uma de um bilhão de galáxias no Universo. E você se acha especial. Matemática. Tem um montão de zeros por aí. O que um homem pode fazer? Nada, na verdade. Ou, não sei.

(ENO, 2005, p. 8)

É esta dor existencial, apresentada pela personagem, diante da impossibilidade de dar algum sentido à vida devido à pequenez do homem, da sua insignificância dentro um universo infinito que aproxima Eno do teatro do absurdo de Beckett. Entretanto, quando ele afirma – “A terra é sempre uma resposta” (TP, p. 8), ele descortina uma mensagem suscetível de otimismo. Esta afirmação pode ser compreendida como uma nova esperança diante da vida, de uma possibilidade de saída redentora para essa crise metafísica, para a pequenez do homem.

Quando Eno decide nomear o protagonista de Thom Pain, ele não está fazendo apenas uma simples referência ao personagem revolucionário da Independência Americana

Thomas Paine, mas está levando para o palco, uma reflexão sobre a dor (*pain*) e o seu significado. A descoberta de que uma dor (*pain*) existia, não somente em seu nome, mas também em seu interior, aparece no relato poético de uma manhã quando o menino Thom foi atacado por abelhas, ao chutar inadvertidamente uma colméia caída no chão do bosque. No entanto ele, ao invés de achar que estava sendo atacado pelas abelhas, pensou que estas estavam aliviando a dor que existia dentro dele, que era uma espécie de punição.

Então. As abelhas. Milhares voaram nos seus olhos e boca, picando toda a magra superfície. O menino não fez, a princípio, nenhum som. O coitado não entendeu. Ele pensou, lá fora no campo, que ele tinha feito algo errado. Ele pensou que a dor já estava em seu corpo e que só estava vindo para fora naquele instante para puni-lo, que as abelhas só apareceram depois e estavam tentando ajudar. Seu corpo estava explodindo em chagas dolorosas, que as abelhas estavam tentando aliviar, acalmar.

(ENO, 2005, p.10)

Talvez, a maior referência à dor e a Beckett ocorra na passagem em que Thom pede para alguém da plateia partilhar as suas grandes esperanças, para que se coloque à vontade para sentir qualquer coisa:

Câncer, por exemplo, ou depressão. Intriga política, Ansiedade, Insegurança, Falhas no seu conhecimento, Manchas no seu pulmão, Esquecimento total. Mais? Crise financeira, Espaço sideral, Paz espiritual, Vergonha, Luxúria, Guerra, Eu, Ódio, Você, Ódio, Palavras, Amor, Nada, Mais, Enxaqueca, Você, Deus. As coisas que vocês podem estar sentido. A lista continua. Aí a lista acaba.

(ENO, 2005, p. 6)

A proximidade desse relato com a fala do narrador na peça *Primeiro amor*, de Beckett é surpreendente:

Falarei das dores do entendimento, as do coração ou afetivas, as da alma (muito simpáticas, as da alma), e depois as do corpo, primeiro as internas ou ocultas, depois as da superfície, começando pelos cabelos e descendo metodicamente e sem pressa até os pés, abrigo dos calos, cãibras, joanetes, unhas encravadas, frieiras, pés-de-atleta e outras esquisitices. E àqueles que forem gentis o bastante para me escutar contarei na mesma ocasião, de acordo com um sistema cujo autor não me recordo, os instantes em que, sem estar drogado, nem bêbado, nem em êxtase, não se sente nada.

(BECKETT, 2004, s/n)

Esta dor diante da vida, da existência, também está colocada de maneira contundente na fala da personagem Hamm em *Fim de partida* de Beckett:

Na minha casa. (*Pausa. Tom profético, com volúpia*) Um dia você. ficará cego, como eu. Estará sentado num lugar qualquer, pequeno ponto perdido no nada, para sempre, no escuro, como eu. (*Pausa*) Um dia você dirá, estou cansado, vou me sentar, e sentará. Então você dirá, tenho fome, vou me levantar e conseguir o que comer. Mas você não levantará. E você dirá, fiz mal em sentar, mas já que sentei, ficarei sentado mais um pouco, depois levanto e busco o que comer. Mas você não levantará e nem conseguirá o que comer. (*Pausa*) Ficará um tempo olhando a parede, então você dirá, vou fechar os olhos, cochilar talvez, depois vou me sentir melhor, e você os fechará. E quando reabrir os olhos, não haverá mais parede. (*Pausa*) Estará rodeado pelo vazio do infinito, nem todos os mortos de todos os tempos, ainda que ressuscitassem, o preencheriam, e então você será como um pedregulho perdido na estepe. (*Pausa*) Sim, um dia você saberá como é, será como eu, só que não terá ninguém, porque você não terá se apiedado de ninguém e não haverá mais ninguém de quem ter pena.

Pausa.

(BECKETT, 2002, p. 86)

Os ecos intertextuais beckettianos e da sua cosmovisão no texto de Eno renderam ao escritor de *Thom Pain*, elogiosos

comentários acerca do aparecimento de um novo Beckett. A aproximação entre os dois autores pode ainda ser verificada na passagem a seguir:

— É, ele diz, com brevidade usual, mas surpreendente coerência. Qualquer um podia ver. E lá se foram eles. Para os lava - rápidos, capelas e banheiros, lugares de que vocês ouviram falar, estiveram vocês próprios. As escadarias de museus. De mãos em mãos em mãos. Ela escreveria cartas para ele, uma das quais ele guardaria. Amor, ponto, ponto final, provavelmente. A não ser que vocês estejam muito felizes ou tenham uma boa imaginação, vocês não podem imaginar o quanto eles estavam felizes.

(ENO, 2005, p. 15)

A construção do par de namorados de mãos dadas, — “De mãos em mãos em mãos” estabelece uma importante relação com o desfecho da peça *Vaivém* de Beckett, onde no final de um encontro entre três velhas amigas, elas cruzam as suas mãos. Essa postura pode apresentar uma série de significados, tais como: o reconhecimento do envelhecimento delas, a assunção por parte das personagens de que não há retorno, a percepção de que a intimidade que elas possuíam está irremediavelmente perdida, ou a representação de um gesto ritual de manutenção dos segredos. As mãos dadas podem ainda significar o símbolo de infinito (eternidade) pois, de acordo com Heidegger (2002, p. 88) em sua interpretação de *Assim falou Zaratustra*, de Friedrich Nietzsche, a imagem de um anel pode ser interpretada como um símbolo do conceito do eterno retorno, que é uma imagem muito semelhante a das velhas amigas que dão as mãos formando um círculo. Para Heidegger, o círculo é o sinal do anel, cuja curvatura volta sobre si mesma e, desse modo, alcança sempre o eterno retorno. Através desse círculo, Thom expressa a vontade de que o seu relacionamento amoroso não acabe, isto é, deseja que ele seja infinito. Além deste aspecto, o eterno retorno é uma tônica em *Thom Pain*, que está

continuamente às voltas com a história dele na infância, a sua mágoa com a família, o seu relacionamento amoroso fracassado.

Na maioria das vezes, o existencialismo de Eno é perfeitamente aderente ao de Beckett, entretanto, às vezes, ele toma um caminho diverso, como na passagem a seguir:

Breve pausa. THOM PAIN olha para a pessoa no palco, como se desafiando-a a agir, a responder. THOM PAIN anda alguns passos para a frente do palco. Eu sei que isso não foi muito, mas permita que seja o bastante. Faça isso. Buu. Não é maravilhoso estar vivo?

(ENO, 2005, p. 18)

No trecho acima, *Thom Pain* se afasta da metafísica beckettiana e coloca a vida no centro das atenções; exalta a maravilha de estarmos vivos e a possibilidade de enfrentarmos o medo, a solidão humana, ao invés de, como Beckett, evidenciar que não resta nada a fazer para a redenção de nossa triste condição, de nossa crise espiritual. O homem atual sabe que está só e abandonado como se estivesse num deserto, num mundo sem promessas e esperanças:

Saber se a vida vale ou não a pena ser vivida, e a falta de um sentido superior para a vida é um convite ao seu aniquilamento. Assim como Sísifo volta a sua pedra, o homem volta para a vida, o homem absurdo retoma a sua vida numa noite que sabe sem fim.

(MACIEL, 1959, p. 59)

O encontro de uma solução é totalmente contrário ao pensamento de Beckett. Para ele, o homem já não procura mais, não acredita na redenção, pois conhece a verdade dura e simples de que os homens morrem e não são felizes. Eles são arrastados por uma fúria incontrolada que provoca um esgotamento de suas forças e os seus pedidos de socorro não são ouvidos por ninguém.

Apesar de que as palavras de Thom Pain – “Não, eu também não sei. Nenhum problema. Ou – para empregar a frase popular que utilizamos hoje em dia para expressar nossa descerebrada e afetada tolerância de tudo, o colapso da distinção, nossa alquebrada alma nacional – Tanto faz.” (TP, p. 4) – possam ser, inicialmente, interpretadas como uma expressão de descaso angustioso diante da falta de perspectivas, esta constatação inicial não é absoluta. Numa das falas, poucas páginas adiante, Thom acaba por reconhecer que o homem pode ser livre para decidir: “Tente ser valente. Tente ser uma outra pessoa. Uma pessoa melhor” (TP, p. 17). É esta possibilidade de melhoria que é vedada por Beckett. Em *Esperando Godot*, o dramaturgo irlandês descortina a visão do homem abandonado num mundo vazio, numa expressão lírica e patética, sem obter a mínima indicação de que a situação existencial pode ser revertida. *Esperando Godot* retrata o chocante desamparo do homem, sem esperança e orientação, cercado pelo vazio absoluto. O mundo de Beckett é um mundo sem promessas e perspectivas – a solidão humana leva o homem a encarar a morte como o seu único refúgio. Enquanto a filosofia niilista de Beckett direciona-o para uma “não-saída”, para uma solidão que é intrínseca à existência, o dramaturgo estadunidense ainda acredita na possibilidade de uma redenção, apesar de ambos expressarem uma atitude irônica perante a vida.

Finalmente, a grande diferença entre as visões de Eno e de Beckett pode ser ilustrada na resposta de Brecht ao verificar a foto de um edifício solitário que se manteve em pé após um terremoto no Japão. Enquanto Beckett veria o prédio, ainda em pé, como a ironia de uma situação em que tudo foi devastado, Brecht conseguiria visualizar o prédio como o início de uma nova cidade (BIGSBY, 1986, p. 260). Da mesma forma que Brecht nega que a existência seja claustrofóbica, Eno consegue identificar uma região de esperança, não importando quão tênue

ela seja. Essa redenção afasta Eno da “não há saída” de Beckett, embora a preocupação existencialista seja uma tônica na arte do chamado “novo” tipo de teatro.

Referências Bibliográficas

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Trad. Flavio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

_____. **Fim de partida**. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. **Proust**. São Paulo. Trad. Arthur Rosemblat Nestrovski. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. **Primeiro Amor**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2004. BERRETINI, Célia. **Samuel Beckett, o criador da farsa metafísica**. Disponível em: <<http://www.teatrobrasileiro.com.br/material/beckett.htm>>. Acesso em: 1º mar. 2007.

BIGSBY, C.W.E. **A Critical Introduction to Twentieth-Century Drama**. v. II. New York: Cambridge University Press, 1986.

CALDER, J. **The Philosophy of Samuel Beckett**. London: Calder Publications, 2001.

ENO, W. **Thom Pain (based on nothing)**. New York: Theatre Communications Group, 2005.

HEIDEGGER, M. **Ensaios e conferências**. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

ISHERWOOD, C. Disponível em: <nymag.com/daily/entertainment>. Acesso em: 25 mar. 2008.

LEVY, E. P. **The Beckettian Mimesis of Pain**. Disponível em: <www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-27334732_ITM>. Acesso em: 16 ago. 2008.

MACIEL, L. C. **Samuel Beckett e a solidão humana**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1959.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ABSTRACT: The influence of the Irish playwright Samuel Beckett, one of the post-dramatic theatre pillars emerges clearly in the monologue *Thom Pain (Based on Nothing)* which was written by the American playwright Will Eno. After the play was a finalist for the 2005 Pulitzer Prize in drama, major theater critics considered Eno as ‘the new Beckett’. The aim of this work is to demonstrate through a comparative analysis, the main aspects which are comparable and/or distinguish the two writers.

KEY WORDS: Will Eno; Samuel Beckett; existentialist philosophy; Stand-up Comedy; intertextuality.

Data de recebimento: 15/10/2010

Data de aprovação: 24/10/2010

A Escrita Bastarda: A Política do Suplemento na Literatura de Salman Rushdie

The Bastard Writing: The Policy of the Supplement in Salman Rushdie's Literature

*Telma Borges da Silva**

RESUMO: Há uma tendência da produção literária contemporânea – por alguns denominada pós-moderna – que tem, explicitamente, optado por trabalhar com aquilo que Jacques Derrida chama de “perigo da imagem”, ou seja, algo que “engana a natureza maternal”: o suplemento. A história recente da descolonização desestruturou o mapa geopolítico do planeta, abriu fissuras nos metarrelatos e na história tradicional para dar voz a sujeitos discursivos silenciados pela política legitimadora da modernidade. O surgimento dessas dissonâncias se impõe como um acréscimo que introduz as “variações imaginárias”, perturbadoras da plenitude eurocêntrica implantada com a política da colonização. Como pensar por meio da filosofia a literatura contemporânea?, é a pergunta que nos fazemos quando aproximamos tal conceito do romance *O último suspiro do mouro*, do escritor indiano Salman Rushdie. Este trabalho objetiva explicitar de que forma o suplemento – tal como estudado por Jacques Derrida em *Gramatologia* – colabora para se compreender a estratégia de escrita do romance em epígrafe como uma escrita aqui denominada bastarda, cuja gênese é a rasura discursiva provocada pelo suplemento.

* Doutora em Literatura Comparada pela UFMG; professora da Universidade estadual de Montes Claros e Coordenadora do Mestrado em Estudos Literários

PALAVRAS-CHAVE: literatura pós-moderna; bastardia literária; suplemento; Salman Rushdie; Jacques Derrida.

Um documento da Antiguidade egípcia representa Thot a extrair os caracteres da escrita do retrato dos deuses. Nascida à imagem dos deuses, a escrita tem, portanto, uma origem sagrada, posteriormente identificada com o homem e tida como uma marca suplementar da manifestação do verbo. No esoterismo muçulmano, as letras do alfabeto são consideradas constitutivas do próprio corpo de Alah. Na Índia, Saravasti, a *shakti* de Brama, deusa da palavra, é também designada como Deusa-alfabeto (*lipidevi*): as letras se identificam com as partes do seu corpo. Entre judeus e muçulmanos, as divindades supremas: JHVH e Alah compõem-se de quatro letras. É evidente que o simbolismo das letras, assim considerado, dá às Escrituras Sagradas uma pluralidade de sentidos. A criação, portanto, pode ser vista como um livro cujas criaturas são as letras. (Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 385.)

O sistema de escrita deriva das letras e procede por combinações. Tais combinações podem ser “desenhadas” em diversos estilos, como a caligrafia carolíngia, a gótica, a cortesã e a bastarda. A caligrafia, antes e até mesmo depois de Gutenberg, constituía-se num ensino sistemático ministrado em cursos especiais. Havia, contudo, aqueles que aprendiam sem passar por um processo formal. Outros, embora sistematizassem esse conhecimento, degeneravam sua escrita, afastando-se dos preceitos caligráficos canônicos. Esse afastamento da genealogia paleográfica fez surgir um estilo de escrita que passou a ser denominada bastarda, pois se constituía numa degeneração dos traços caligráficos convencionais e na criação de um tipo de escrita particular.

A caligrafia bastarda, também conhecida como cursiva, por ser mais legível que a processual, foi amplamente divulgada devido a seu emprego numa grande variedade de manuscritos. A caligrafia italiana é conhecida como bastarda, por ser considerada ilegítima a partir da latina (um desvio de traçado) – traços cheios ascendentes iguais aos cheios descendentes; a caligrafia nacional francesa é bastarda da italiana em razão de suas hastes mais alongadas¹.

Esse preâmbulo ajuda a compreender o que denomino escrita bastarda a partir da literatura de Salman Rushdie. O autor indiano, por meio de vários mecanismos, promove uma problematização consciente do cânone, sem deixar de a ele pertencer, para propor um novo operador teórico, que se configura a partir de uma escrita, também ela bastarda. Para melhor sistematizar esse conceito, investiguei particularmente o romance *O último suspiro do Mouro*, na tensão que se estabelece entre narrador-personagem/autor-modelo e enunciado/enunciação, valendo-me, dentre outros conceitos, da ideia de suplemento, vastamente investigada por Jacques Derrida a partir da obra de Jean Jacques Rousseau.

Para Derrida, “o suplemento nada significa, só substitui uma carência (DERRIDA, 1973, p. 253). Como instância subalterna adjunta, ele funciona como um substituto, não para simplesmente acrescentar à posteridade uma presença; seu lugar na estrutura é assinalado pelo vazio, uma vez que no sistema das representações uma coisa não pode se preencher de si mesma (DERRIDA, 1973, p. 178), pois o signo é o suplemento da coisa. O primeiro momento, para o pensador, no qual a natureza chama à suplência, é a infância, quando ocorre a primeira manifestação da carência. O suplemento surge, então, para

¹ Disponível em: <<http://www.ingers.org.br/paleo1.html>>. Acesso em: 19 maio 2005.

Derrida, como oportunidade para a humanidade e como origem de sua perversão (DERRIDA, 1973, p. 180).

Como pensar e compreender a carência e o mal da suplementaridade quando aplicada à literatura de Salman Rushdie? Penso primeiramente que uma das reflexões é contextual e a outra, dentre tantas, é de natureza metalinguística. A literatura de Rushdie e também suas proposições críticas estão nitidamente ancoradas às discussões contemporâneas, segundo as quais os discursos legitimados pela ideologia moderna têm sua continuidade contestada. Essa “crise de legitimação”, como anunciada por François Lyotard (1990), significa um repensar as bases que estruturam o pensamento ocidental, conhecido como humanismo liberal.

A crise dos metarrelatos e da história tradicional está fortemente relacionada à reestruturação da geopolítica, cuja desestabilização de fronteiras tanto geográficas quanto simbólico-culturais se deve, não somente, mas fundamentalmente ao recente processo de descolonização dos países submetidos ao jugo inglês, Francês e português. Os muitos anos de submissão exigiram dos colonizados a adoção de hábitos do colonizador que foram, com o passar dos tempos, saindo da categoria de pura mímica e assumindo a dimensão de arremedo crítico, como diz Homi Bhabha, quando já é possível perceber certa autonomia dos gestos, ou seja, o simples “macaquear” a cultura do outro-colonizador aos poucos se institui como rebeldia, ruptura que “engana a natureza maternal” para instituir a escritura, quando as significações substitutivas rompem com o mesmo projetado como imagem. Essa talvez seja uma explicação para a afirmação derridiana de que a “lógica do suplemento não é a lógica da identidade” (BHABHA, 1998, p. 218), pois não pretende reproduzir o mesmo. Não é a lógica da cópia que se institui como política, mas a da cópia que se institui como diferença, como as letras alteradas do alfabeto bastardo.

Em tempos pós-coloniais, o que se observa na literatura de Rushdie é o perigoso jogo da instituição de vozes discursivas que não amalgamam, mas evidenciam o esboroamento da tradição ao mesmo tempo em que a sustenta, pois o discurso pós-moderno não prima pelo desaparecimento do moderno; ao contrário, ele proclama a convivência, ainda que tensa, de um e do outro. Importa, na verdade, ressaltar que o cânone permanece, mas pleno de “variações imaginárias”, em função dos signos suplementares que dão uma nova configuração ao “original”.

O fato, contudo, é que a ação colonialista negou a originalidade das experiências do colonizado. No momento, então, em que aparece o discurso suplementar da cultura submetida; ele se institui como algo a mais, não para apagar a imagem forjada pelo invasor, mas para evidenciar que, em suas fendas, outras vozes e imagens se instituem como forma de se minimizar a neblina que se abateu sobre a origem.

Na dimensão metalinguística, portanto da composição de *O ultimo suspiro do mouro*, podemos dizer que Rushdie o elabora valendo-se da noção de suplemento. No plano do enunciado, tem-se um narrador em primeira pessoa que lida com lembranças próprias e alheias e, por meio delas, tenta empreender e compreender a estrutura genealógica de sua família. Nesse percurso, sua condição oscila entre aquela do narrador moderno – contador das próprias experiências – e a do narrador pós-moderno, como definido por Silviano Santiago (1989), que narra as experiências alheias sem delas ter participado. Nessa intrincada rede de vozes narrativas, deve-se ainda considerar o caráter memorialista e o histórico, bem como os jogos intertextuais presentes no texto. Na medida em que tenta compor essa estrutura genealógica, o narrador, não raro, descobre inúmeras cisões. Assim, essa árvore familiar, a despeito da necessidade que o narrador tem de optar pelas

versões “oficiais”, evidencia sempre um ramo que vai em direções imprevistas, impedindo-a de ser uma estrutura coesa, pois que subverte a ordem estabelecida. Na verdade, apresenta-se mais como uma rede emaranhada por fios de diversas origens. Assim, judeus, muçulmanos, cristãos, hindus, espanhóis, portugueses, árabes, indianos são categorias religiosas e socioculturais que se diluem para dar lugar a um sujeito híbrido e, para além disso, bastardo.

Para Homi Bhabha, o “hibridismo é uma espécie de deslocamento de valor do símbolo ao signo, que leva o discurso dominante a dividir-se ao longo do eixo de seu poder de se mostrar representativo, autorizado. Funciona como um ‘desvio’ ambivalente do sujeito discriminado em direção ao objeto aterrorizante da autoridade”. Bhabha ainda afirma que “o deslocamento do símbolo ao signo cria uma crise para qualquer conceito de autoridade baseado em um sistema de reconhecimento: a especularidade colonial, duplamente inscrita, não produz um espelho onde o eu apreende a si próprio; ela é sempre a tela dividida do eu e da sua duplicação, o híbrido” (BHABHA, 1998, p. 165).

A noção de híbrido proposta por Bhabha aproxima-se da noção de palimpsesto presente no romance em estudo, se observada em sua dimensão metafórica. Enquanto o palimpsesto se relaciona à sobreposição de escritas e à convivência entre elas, o sujeito híbrido “habita a borda de uma realidade intervalar” (BHABHA, 1998, p. 35). No primeiro caso, pequenas falhas permitem vislumbrar a escrita subjacente; no segundo, essa condição intervalar pode ser um ponto de partida para a negociação. Ocorre, porém, que o palimpsesto, no romance, não é uma estrutura pacífica, assim como o sujeito híbrido também não o é. Na medida em que percorre os relatos familiares, o narrador sempre se depara com múltiplas representações identitárias. No plano da enunciação, o autor-

modelo manipula tanto os textos oficiais quanto as narrativas do cotidiano, de modo a fazê-las se auto-atravessem e conviver numa mesma dimensão. O narrador, a despeito de seu desejo de conferir certa epicidade ao texto que lhe fora encomendado, como se não tivesse tempo para revisões, espalha por Benengeli sua obra ainda manuscrita, cheia de falhas.

A contradição pós-moderna característica desse romance relaciona-se à tensão existente entre o desejo de escrita do narrador e o que de fato ele realiza. Ainda que tente elaborar uma história coerente para sua genealogia, acaba por recorrer a fatos e versões não-oficiais, mas opta pelas versões oficializadas. Rushdie, deliberadamente, através dos diversos intertextos de que faz uso, cria inúmeras possibilidades de leitura para o que escreve. Dessa forma, o narrador enquadra-se nos moldes do narrador moderno. Contudo, é constantemente compelido a provocar aberturas na narrativa que escreve, desencaixotando histórias, decifrando manuscritos, radiografando pinturas, através dos quais apresenta para o leitor um passado que é criticamente confrontado com o presente. O passado épico, religioso e histórico é a matéria de que depende essa narrativa. Mas ao atuar sobre esses discursos, o autor o faz com o propósito de subvertê-los, já que foram instituídos como dominantes. Esse já dito, contudo, é a substância de que depende a existência física desse tipo de narrativa. Essa talvez seja uma boa contradição para caracterizar a produção literária pós-moderna.

Preso numa torre de confinamento, que é, em tudo, uma cópia do Alhambra, último reduto árabe na Espanha – situada na cidade imaginária de Benengeli, o narrador é obrigado por Vasco Miranda a narrar a apimentada história de sua família para adiar a morte. Assim, como uma Scherazade, cada capítulo configura-se como um dia a mais em sua vida. Para além disso, o que motiva a escrita são as duas mulheres a quem o narrador

mais amou: Aurora, sua mãe e Uma Sarasvati, sua namorada. No início do romance, o narrador trata de aproximar essas duas personagens:

“Amrika” e “moskva”, alguém as chamou uma vez, Aurora minha mãe e Uma meu amor, aludindo às duas grandes superpotências; e as pessoas diziam que as duas eram parecidas, mas nunca vi a semelhança, jamais consegui vê-la. Ambas mortas, de causas não naturais, e eu num país longínquo, com a morte em meu encalço e a história delas na mão, uma história que vivo a crucificar nos portões, nas cercas, nas oliveiras, espalhando-a por esta paisagem de minha última viagem, a história que aponta para mim. Na fuga, transformei o mundo em meu mapa de pirata, cheio de pistas, cheio de xx assinalando o tesouro de mim mesmo.

(RUSHDIE, 1996, p. 11)

Ao contrário das musas, essas duas mulheres não são inspiradoras da narrativa de Moraes, mas a causa e a substância desse enredo. Além de alegorizarem a imagem da cidade, da terra como pátria, são o motivo dessa viagem para a Península Ibérica. Contudo, somente Uma Sarasvati condiciona a existência dessa escrita; uma escrita que passa, primeiro, pela experiência do corpo. A deformidade física do Mouro é tida pela mãe como um “borrãozinho” numa obra-prima. A relação quase incestuosa entre Moraes e Aurora, como insinua o narrador, assemelha-se à relação entre mãe e filho no filme *Mother Índia*. No plano da realidade, o envolvimento afetivo entre os atores, recebe a crítica arguta de Vasco, quando fica subentendido que a ficção suplanta a realidade. No caso de Aurora e de Moraes, ela projeta seu desejo pigmaleônico em seus quadros. Mas a criatura liberta-se do criador e se submete incondicionalmente ao amor de Uma, que desejava transformar seu aleijão numa obra-prima.

No momento agônico da escrita, o Mouro transporta do corpo para o papel sua experiência singular com essas duas mulheres. Contudo, são os vestígios da experiência amorosa que

garantem a existência da escrita. Uma, como a deusa-alfabeto (*lipidevi*), ensinou-lhe as primeiras estratégias e combinações, que resultaram na redação do romance. O corpo estigmatizado de Moraes é um corpo escrito com cicatrizes e códigos que a inteligência de Uma decifram. Ao escrever, a transferência das experiências do corpo para o papel transformam o corpo escrito em corpo “ex-crito” que, na concepção de Jean-Luc Nancy, é um corpo feito de pedaços de outros corpos, saturados de significação. A escrita é uma forma de tocar o corpo e transformá-lo num corpo “ex-crito”, projetado para uma exterioridade (NANCY, 2000). Transformado em espaço aberto, em lugar de existência, o corpo pode ser projetado a uma exterioridade que o acolhe, não para restituir-lhe uma organicidade, mas para encontrar-lhe novos percursos, outros pontos de fuga da organicidade opressora.

O corpo “ex-crito” do Mouro – o romance – é resultado de uma extração de letras do corpo amoroso de Uma, letra essencial dessa ex-crita. Como Aurora tentara um dia se desfazer da tradição representada pela avó paterna, o Mouro recusa-se, mesmo desvendando a dúplice estrutura dos últimos quadros da mãe, a fazer deles a sua zona de contato. Assumi-la como único corpo inscrito no seu seria perpetuar os supostos “pecados” maternos tatuados em seu corpo, em sua vida, e manter-se atrelado a uma tradição que inviabilizaria sua vitória sobre Vasco Miranda. Portanto, vencer Vasco significa neutralizar a influência de Aurora, pois, afinal, mais do que o filho, Vasco era uma criatura de Aurora.

Com a história dessas mulheres na mão, Moraes neutraliza o poder das duas sobre suas ações. A opção por fazer sua escrita derivar do corpo-alfabeto de Uma tem a ver com o fato de que, mesmo sendo uma fanática religiosa, ela é também a celebração da multiplicidade identitária, ao passo que Aurora, ainda que transgressora e revolucionária, é a única personagem

da narrativa com uma apresentação identitária constante. Por isso, ao se identificar com Uma, o narrador acaba por se aproximar das estratégias do autor e, consciente ou não, frustra a intenção moderna de um romance bem acabado. Mas sua narrativa deixa soando essa tensão, enquanto, no plano da escritura, o autor faz dela uma das condições para a existência de uma narrativa pós-moderna, que insiste na importante existência do hibridismo e, no caso desse romance, em particular, da bastardia literária, condição para a emergência do novo. Por isso, o autor nem afirma nem defende as tradições ditas “autênticas”. Uma das maneiras de lidar com essa questão é explicitar as identidades flutuantes nos grandes centros urbanos pós-coloniais, desestabilizando a ideia de superioridade do Ocidente. O senso pós-moderno de “irrealidade” da história e da memória demonstra que a reinvenção dessa mesma história, da memória, do mito e da identidade é um processo que não pode ser controlado pelo Ocidente, porque nesse contexto de identidades flutuantes, Oriente e Ocidente são categorias questionadas.

A bastardia literária constitui-se, nesse sentido, num desvio consciente do cânone, um mecanismo que permite repensá-lo sem o deslocamento lugar de destaque em que foi colocado, mas situando no mesmo plano que o seu, os discursos não-legitimados. Enquanto na escrita a letra torna-se bastarda por alterações em sua grafia, no contexto literário, a bastardia é uma ação deliberada de suplementar o discurso do pai, uma vez que a legitimação silenciaria esse suplemento e o organizaria num espaço orgânico e simétrico.

No ensaio “Políticas da Teoria”, Heloisa Buarque de Hollanda assinala que “um dos conflitos mais calorosos e controversos que permeiam a polêmica pós-moderna é a defesa acirrada dos valores modernistas, pelas elites intelectuais, em nome de uma suposta bastardização da arte em consequência da

possível perda da *profundidade* da obra de arte e da fragilização dos limites entre a cultura de elite e a cultura de massa” (HOLLANDA, 1991, p. 10).

De acordo com a argumentação da autora, a defesa dos valores modernistas se deve a um receio de que a arte, que sempre ocupou um espaço estriado na sociedade, perca os limites que a sustentam e acabe por se tornar bastarda, quando, por um processo de democratização, venha a alcançar a massa e passe a ser consumida fora dos espaços “sagrados”, como museus e galerias. Nesses espaços, o halo que Baudelaire uma vez perdeu num movimentado *boulevard* de Paris é garantia de autenticidade. A aura restauradora “garante” o não-rebaixamento, a não-repetição da arte. No universo da literatura, é como se, após os metarrelatos, não fosse possível encontrar legitimidade em mais nada. Por isso, eles devem ser preservados longe dos olhares blasfemadores daqueles que rebaixam a arte ao nível dos bens de consumo. E nisso reside a história do imperialismo cultural desde que o Ocidente se entende como tal.

A erosão interna desse caráter legitimador da arte faz com que abandone os museus, as galerias, os teatros e seja lançada na rua com outra linguagem, assimilável pelo público. De acordo com Gianni Vattimo, “o correspondente da consciência estética assim entendida é o museu como instituição pública, que, não por acaso, se desenvolveu justo nos séculos recentes, paralelamente ao amadurecimento teórico do subjetivismo estético” (VATTIMO, 1996, p. 120-121). O museu é um espaço que reúne tudo o que é esteticamente válido, mas não representa aquilo que o indivíduo fala ou é, mas a forma como o indivíduo é falado, representado. Dessa maneira, contemplar muitos dos museus europeus é uma forma de se perceber o modo pelo qual o outro, o colonizado, é compreendido. No contexto pós-moderno, o estatuto da obra de arte torna-se ambivalente. O museu imaginário dos objetos

providos de qualidade estética não é mais o aspecto crucial. Seu êxito consiste em tornar problemático esse aspecto, colocando em primeiro lugar a capacidade da obra de arte de pôr em discussão seu próprio estatuto.

Longe do espaço sagrado, a arte pode realizar seus desvios, interagir com outras estéticas, colocar num mesmo plano o cânone e o popular, problematizar a cultura atual, sem oferecer respostas que ultrapassem o provisório e o contingente, porque sabe que fazê-lo é aceitar as estratégias de legitimação e se acomodar dentro dos espaços contentores de um determinado sistema. O pós-modernismo, segundo Hutcheon, “atua no sentido de demonstrar que todos os reparos são criações humanas, mas que, a partir desse mesmo fato, eles obtêm seu valor e também sua limitação. Todos os reparos são consoladores e ilusórios. Os questionamentos pós-modernistas a respeito das certezas do humanismo vivem dentro desse tipo de contradição” (HUTCHEON, 1991, p. 24).

O pós-modernismo contesta essa espécie de apelo ansioso à continuidade, à legitimação de discursos que, uma vez acomodados, perdem o espaço liminar de atuação e passam a ser regidos pela lei do sistema, como se a “crise de legitimação” de que fala Lyotard jamais tivesse existido (LYOTARD, 1990). Essa crise significou um repensar das bases que estruturam o pensamento ocidental, conhecido como humanismo liberal. Sendo assim, não se prega um rompimento com o modernismo (o suposto pai), mas o estabelecimento de uma prática dialógica com este, de modo a evidenciar que assumir esse pai é deixar de examiná-lo criticamente e, nesse processo, descobrir suas glórias e erros. Assim, a condição para existência do pós-modernismo é um rompimento com o modernismo, mas sem deixar de com ele dialogar.

Outra questão pode ainda decorrer desse caráter ambivalente do pós-modernismo. Por ser contraditório, ele

rejeita todo o tipo de oposição binária que possa ocultar uma hierarquia de valores. Obviamente, seria uma hipocrisia afirmar a impossibilidade de se conseguir uma ordem hierárquica das coisas. Mas o discurso pós-moderno alega que a existência de todo tipo de ordens e sistemas não ocorre externamente, nem são fixos, universais e eternos, são elaborações humanas na história. Desse modo, todo sentido é fruto da criação humana. Contestá-lo é um modo de criar condições para que discursos outros sejam elaborados, mas sem, necessariamente, ter que passar pelo crivo da legitimação, porque preferem sua condição bastarda, que permite a criação de um espaço ambivalente de discussão.

Dessa maneira, a escrita bastarda é uma proposta que desterritorializa os referentes “legítimos”, não porque eles desaparecem, mas porque são colocados no mesmo plano das produções cotidianas. Não é um processo de rebaixamento de um e elevação de outro, mas uma proposta de convivência que não desintegre as particularidades de cada um, ao contrário, cria-se uma relação de complementaridade. Assim, pode-se vislumbrar as vivências cotidianas dos grandes heróis épicos e bíblicos, bem como os atos heróicos das personagens ainda não ouvidas pela História. A bastardia literária, por essa via, é um compromisso com as versões proscritas ou esquecidas dessa mesma literatura.

Referências Bibliográficas

BHABHA, H. **O local da cultura**. Trad. Myrian Ávila *et al.* Coleção Humanitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 14. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1999.

DERRIDA, J. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Políticas da teoria**. In: _____. (Org.). Pós-modernismo e política. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

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

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. 3. ed. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Suites Sciences Humaines. Paris: Metailié, 2000.

RUSHDIE, S. **O último suspiro do Mouro**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

VATTIMO, G. **O fim da modernidade** – niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ABSTRACT: There is a tendency in contemporary literature, sometimes called post-modernism, working with the choice of a something Jacques Derrida calls “danger of image”; in other words, something that is “blind maternal nature”: the supplement. The recent history of decolonization disrupted the planet geopolitically and opened fissures in traditional history to give voice to people that had their discourse silenced by modernity. These dissonant voices appear and impose themselves introducing “imaginary variations” which disrupts the Eurocentric plenitude implanted by of the colonization of politics. “How to think throughout this philosophy the contemporary literature?” this is the question that we pose when we approach the “supplement” concept to the Salman Rushdie’s novel *The moor’s last sigh*. This work aims to expose the

concept of supplement – like it is studied by Jacques Derrida in *Grammatology* – and how it helps us to comprehend the writing strategy of Rushdie and in which terms we can call it bastard, because its genesis is the discourse evoked by the supplement.

KEY WORDS: post-modern literature; literary bastard; supplement; Salman Rushdie; Jacques Derrida.

Data de recebimento: 27/09/2010

Data de aprovação: 24/10/2010

Une Poétique du Mouvement

Poetics of Movement

*Karina Chianca**

RESUMO: Guillaume Apollinaire (1880-1918) e Vinicius de Moraes (1913-1980) cantam a dor de amar um objeto perdido. As suas obras se caracterizam pelo movimento no espaço e no tempo. No momento em que pintam o quadro da vida, é o movimento das cores e das luzes que dá forma às diferentes paisagens. Assim, a dança, a música e a pintura se juntam numa mesma busca sobre a arte moderna. Escrita corporal, a dança se inscreve numa metáfora da escrita. O corpo responde às frases líricas da música pelo movimento que se coloca a serviço da elegância e da graça. Com as suas curvas, seus arabescos e seus saltos, a dança pode sugerir o movimento orquestrado pela pintura e pela música. O gesto se esvanece a cada instante, tornando-o inacessível. Esta forma fugaz da dança, estes sinais efêmeros a ligam à figura feminina e ao amor.

PALAVRAS-CHAVE: poesia; lirismo moderno; amor; luz; movimento.

*Doutora em “Littératures et Civilisations Françaises et Comparées ” pela Université de Franche-Comté (França). Professora adjunto III do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da UFPB. Professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da UFRN.

1 La perte de l'objet aimé et la naissance d'un lyrisme moderne

La figure féminine est abondamment présente dans la littérature et, dans le cas de notre travail, dans la poésie de Guillaume Apollinaire, poète français né en 1880, et de Vinicius de Moraes, auteur brésilien né en 1913. Tous deux expriment à travers leurs œuvres une certaine forme de lyrisme, marquée par la tristesse et par la solitude d'un mélancolique qui erre à la recherche d'un objet perdu. Le chagrin d'amour se trouve ainsi lié à la perte de l'objet amoureux. La femme est alors présentée comme un être toujours en fuite amenant avec elle la joie et l'amour. La figure féminine se trouve dépeinte dans les vers et devient le point de départ de la souffrance ressentie par le cœur mélancolique. Celui-ci, après un long travail de décomposition du corps féminin dans le corps même de l'écriture, la reconstruit au fil des pages, formant un nouveau tableau dans lequel se dessine le lyrisme moderne. En effet, c'est dans la perte de l'être aimé que se construisent les images lyriques.

La poésie de Vinicius de Moraes est une éternelle quête d'amour et de désir. “[...] sua vida não foi mais do que a busca da mulher amada, a cuja beleza física e perfeição interior dedicaria praticamente toda sua obra poética” (CRUZ DE MORAES, 1998, p. 24)¹. La femme est “[...] melodia/Da minha poesia extraordinária” (MORAES, 1998, p. 308)². Poète lyrique, il chante la sensualité et le corps féminin. L'angoisse de la mort physique, ainsi que celle de l'amour créent la tristesse et la mélancolie des vers : “Pois para isso fomos feitos:/Para a

¹ “[...] sa vie s'est résumée à la quête de la femme aimée, à la description de la beauté physique et de la perfection intérieure de laquelle il dédierait presque toute son œuvre poétique”.

² “[...] melodie/De ma poésie extraordinaire”.

esperança no milagre/Para a participação da poesia/Para ver a face da morte [...] da morte, apenas/Nascemos, imensamente” (MORAES, 1998, p. 333)³.

Les femmes jouent un rôle considérable dans l’inspiration poétique d’Apollinaire. Elles sont représentées par ce qui passe et s’éloigne, toujours distantes, même leurs présences annonce déjà une désagrégation. Il aime mais n’est pas aimé, c’est alors le Mal-Aimé qui s’exprime : “ Et l’image qui te possède te fait survivre dans l’insomnie/Et dans l’angoisse ” (APOLLINAIRE, 1965, p. 41-42). Nous retrouvons la trace des images insaisissables féminines dans “ La colombe poignardée ”, calligramme dans lequel s’affirme un lien entre le sentiment amoureux et l’eau, signe de la fascination pour le fluide, ce qui coule et disparaît. Dans *Alcools*, selon Pierre Guiraud (GUIRAUD, 1953, p. 7), le substantif “ femme ” est l’un des plus employés, c’est-à-dire 29 fois, et “ amour ”, 51 fois. Il faudrait néanmoins tenir compte aussi des variantes de ce même thème : les substantifs “ dame ” (10 fois), “ fille ” (8 fois), “ jeune fille ” (2 fois), “ épouse ” (3 fois), “ amante ” (3 fois), “ amie ” (1 fois), “ bien-aimée ” (3 fois), ainsi que les femmes nommées et celles qui passent : “ La nuit s’éloigne ainsi qu’une belle Métive/C’est Ferdine la fausse ou Léa l’attentive ” (APOLLINAIRE, 1965, p. 44).

Dans la poétique des deux auteurs, le dénouement malheureux semble être une constante. Les vers traduisent cette tristesse de ce qui n’est plus. Or, dans leur quête au sujet de nouvelles associations entre la poésie et les autres arts, Guillaume Apollinaire et Vinicius de Moraes font appel à d’autres formes artistiques afin d’exprimer le lyrisme.

³ “Puisque c’est pour cela que nous avons été faits:/Pour l’espoir en le miracle/Pour la participation à la poésie/Pour voir le visage de la mort [...] de la mort, seulement/Nous naissons, immensément ”.

Au moment où ils goûtent aux sensations et aux associations artistiques nouvelles, ils choisissent de prendre part au monde qui les entoure et de l'exprimer lyriquement et poétiquement. Le monde en éternelle transformation et modernisation, où les distances diminuent, où les villes poussent et grandissent, accueillant des individus de différentes origines qui partagent le même espace et peuvent ainsi communiquer et échanger des idées, tous ces points constituent un nouveau cadre artistique et littéraire. Comme le fait remarquer Vinicius dans "A cidade em progresso" ("La ville en progrès") : "A cidade mudou. Partiu para o futuro" (MORAES, 1998, p. 537)⁴. Comme la femme occupe une place considérable dans la poésie des auteurs en question, elle se voit associée à l'évolution et au progrès : "Alargou os quadris na gravidez urbana" (MORAES, 1998, p. 537)⁵. Le renouvellement des arts prend place, accompagné par le renouvellement du lyrisme qui s'inscrit dans ce monde moderne. Le paysage urbain constitue un décor lyrique, dans lequel "[j]'aime la grâce de cette rue industrielle" (APOLLINAIRE, 1965, p. 40). C'est ainsi que les deux poètes décident chacun à sa manière et en son temps d'explorer d'autres formes artistiques et de les lier à la poésie pour exprimer la multiplicité de ce monde et le lyrisme qui lui est propre.

2 La création poétique selon Guillaume Apollinaire et Vinicius de Moraes

Pour élaborer son esthétique, Apollinaire s'interroge sur l'expression de la vie et de son mouvement. La création n'est pas une imitation, "[e]t les photographes seuls fabriquent la reproduction de la nature" (APOLLINAIRE, 1980, p. 8). Dans

⁴ "La ville a changé. Elle est partie vers l'avenir".

⁵ "Elle a élargi les hanches dans une grossesse urbaine".

ce sens, la nature ne doit pas être imitée. L'œuvre d'art n'est plus une reproduction mais la création d'une vérité nouvelle, de l'objet poétique. Il faut aller plus loin dans la perception du réel pour atteindre cette nouvelle réalité.

C'est que poésie et création ne sont qu'une même chose ; on ne doit appeler poète que celui qui invente, celui qui crée, dans la mesure où l'homme peut créer. Le poète est celui qui découvre de nouvelles joies, fussent-elles pénibles à supporter. On peut être poète dans tous les domaines : il suffit que l'on soit aventureux et que l'on aille à la découverte.

(APOLLINAIRE, 1991, p. 950)

Comme nous l'avons vu, par l'imagination et la création de nouvelles réalités, sachant que "[...] on ne découvrira jamais la réalité une fois pour toutes. La vérité sera toujours nouvelle" (APOLLINAIRE, 1980, p. 8), nous entrons dans le domaine du faux. Evoquant Jean Roveyre en janvier 1908, le poète parle de sa relation avec le faux : "La poésie de Jean Roveyre est aussi fautive que doit l'être une nouvelle création au regard de l'ancienne. Quelle fausseté enchanteresse !" (APOLLINAIRE, 1991, p. 1006). L'apparence imaginaire prend corps peu à peu et devient réalité, "[...] les grands poètes et les grands artistes ont pour fonction sociale de renouveler sans cesse l'apparence que revêt la nature aux yeux des hommes" (APOLLINAIRE, 1980, p. 12). Pour ce faire, il puise dans le matériau du monde populaire, du folklore païen. Il n'y a pas de genre noble ou bas, l'art populaire se transforme alors en une source importante pour le poète (CAMPA, 1996, p. 65). La vie est une source d'inspiration, le lyrisme est marqué par la fusion entre la vie et la poésie.

La poésie pour Vinicius de Moraes est la réalisation d'un travail sur l'écriture. Elle puise sa force dans la vie et dans l'imagination pour créer un pouvoir de séduction et de communication. "[...] para o poeta a vida é eterna. Ele vive no

vórtice dessas contradições, no eixo desses contrários” (MORAES, 2003, p. 43)⁶, “[...] a poesia tem dado à história, dentro do quadro das artes, o maior, de longe o maior número de santos e de mártires. Pois, individualmente, o poeta é, ai dele, um ser em constante busca de absoluto e, socialmente, um permanente revoltado” (MORAES, 1998, p. 917)⁷.

Troquem-se tijolos por palavras, ponha-se o poeta, subjetivamente, na quádrupla função de arquiteto, engenheiro, construtor e operário, e aí tendes o que é poesia. A comparação pode parecer orgulhosa, do ponto de vista do poeta, mas, muito pelo contrário, ela me parece colocar a poesia em sua real posição diante das outras artes: a de verdadeira humildade. O material do poeta é a vida, e só a vida, com tudo o que ela tem de sórdido e sublime. Seu instrumento é a palavra. Sua função é a de ser expressão verbal rítmica ao mundo informe de sensações, sentimentos e pressentimentos dos outros com relação a tudo o que existe ou é passível de existência no mundo mágico da imaginação. Seu único dever é fazê-lo da maneira mais bela, simples e comunicativa possível, do contrário ele não será nunca um bom poeta, mas um mero lucubrador de verso.

(MORAES, 1998, p. 916-917)⁸

⁶ “Pour le poète la vie est éternelle. Il vit dans le tourbillon de ces contradictions, dans l’axe de ces contraires”.

⁷ “[...] la poésie donne depuis toujours à l’histoire, dans l’ensemble des arts, le plus grand, de loin le plus grand nombre de saints et de martyrs. Puisque, individuellement, le poète est, le pauvre, un être en constante quête d’absolu et, socialement, un éternel révolté”.

⁸ “Échangeons les tuiles par des paroles, mettons le poète, subjectivement, dans la quadruple fonction d’architecte, d’ingénieur, de constructeur et d’ouvrier, et alors, vous aurez ce qu’est la poésie. La comparaison peut paraître orgueilleuse du point de vue du poète, mais, bien au contraire, elle me paraît mettre la poésie à sa vraie place face aux autres arts : celle de la vraie modestie. Le matériau du poète est la vie, et la vie seule avec tout ce qu’elle a de sordide et de sublime. Son instrument est la parole. Sa fonction est celle d’être l’expression verbale rythmique d’un monde informe de sensations, sentiments, pressentiments, des autres en relation à tout ce qui existe ou est possible d’exister dans le monde magique de l’imagination. Son seul devoir est de le faire de la manière la plus belle, simple et communicative possible, du contraire il ne sera jamais un bon poète mais un simple élucubrator de vers”.

Tous deux s'engagent dans l'activité artistique à un moment de plein renouvellement des idées esthétiques. En France, Apollinaire se lie avec les peintres et entreprend avec ceux-ci une révolution artistique. Il met en place de nouvelles relations entre la poésie et la peinture et d'autres formes artistiques. Il est le poète essentiel d'une période de transition, celle des années 1898-1918, illustrant par une esthétique de la surprise la naissance de nouvelles formes poétiques qui évoluent encore au moment de la naissance du surréalisme. Au Brésil, Vinicius participe au mouvement de prise de conscience de l'identité brésilienne. Il se lie également avec des musiciens et participe au mouvement de renouvellement de la Musique Populaire Brésilienne avec la "Bossa Nova" qui connaît le rayonnement que l'on sait dans le monde. Lorsqu'il chante lui-même, il permet à toute une population d'accéder à la poésie. La modernité en France et au Brésil s'est déroulée à des moments historiques précis dans les deux pays. Apollinaire unit la tradition, liée à l'élégie et au lyrisme, à la modernité du monde qui l'entoure et à des images et des sensations nouvelles. Des objets comme le train, le téléphone ou l'automobile entrent dans la composition d'images lyriques. Les vers s'adaptent à cette nouvelle relation des images poétiques et la ponctuation est supprimée dans *Alcools*. Vinicius de Moraes cherche à comprendre et trouver sa place dans le monde et est en quête de son identité. Il adopte des vers classiques comme le sonnet au style camonien et utilise la poésie pour décrire le monde moderne dans lequel il vit : le Brésil entre les années 1913-1980.

3 Le lyrisme entre la poésie et l'art

Guillaume Apollinaire et Vinicius de Moraes ont en commun la mélancolie et la souffrance qui sont transcrits dans les vers. Le chagrin d'amour se trouve lié à la perte de l'objet

amoureux. La femme est ainsi associée comme un être toujours en fuite, amenant avec elle la joie et l'amour. Nous nous appuyons alors sur les images formées par un cœur meurtri par la tristesse et la mélancolie. Les noms de femmes semblent envahir et s'éparpiller dans les poèmes. Annie, Marie, Marizibill, Rosemonde, Lou, Madeleine, Linda, les femmes qui passent, les sirènes, les sorcières, Lilith, Vivianne, les sténodactylographes, “[t]outes même la plus laide a fait souffrir son amant” (APOLLINAIRE, 1965, p. 43). Les noms se dispersent dans les pages des recueils et atteignant un autre espace, celui formé par la poésie. La figure féminine sort de la page et enchante par ses mouvements.

Nomes como uma flor, uma explosão
 De flor, vieram da infância envolta em trevas
 Penetrados de vozes. Num segundo
 Pensei ver o meu próprio nascimento
 Mas fugi, tive medo. Não devera
 A poesia ...

(MORAES, 1998, p. 390)⁹

La poésie dépasse la page de papier et acquiert d'autres moyens d'expression. L'alcool, comme la vie, enthousiasme et mène vers l'enivrement, mais il meurtrit aussi : “ Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie/Ta vie que tu bois comme une eau de vie ” (APOLLINAIRE, 1965, p. 44). La musique et la danse s'inscrivent aussi dans ce monde lyrique, “[...] num canto em que as palavras adquirem liberdade para dançar e exprimir sonhos, desejos e emoções

⁹ “Des prénoms comme une fleur, une explosion/De fleurs, sont venus de l'enfance enveloppée dans les ténèbres/Pénétrés de voix. Pendant une seconde/J'ai pensé voir ma propre naissance/Mais je me suis enfui, j'ai eu peur. Je n'aurais pas dû/La poésie ... ”.

[...]” (MARRACH, 2000, p. 19)¹⁰. Comme le souligne Apollinaire en 1917 dans “Le cubisme et "La Parade"” : “Entrevue et souhaitée par Mallarmé l’importance nouvelle de la danse parmi les arts grandit chaque année” (APOLLINAIRE, 1991, p. 869). Écriture corporelle, la danse s’inscrit dans une métaphore de l’écriture. “[...] le poème donne corps, par lettres, au mouvement que la danse incarne avec le corps réel qui est un double corps, du Soi et de l’Autre” (SIBONY, 1995, p. 134). Ainsi, dans la même chronique de 1917, “Le cubisme et "La parade"”, Apollinaire commente : “[...] la danse et la peinture s’accordent dans un réalisme impressionnant”. Il faut rappeler ici qu’Apollinaire voulait lier différentes formes artistiques, comme la peinture, la musique, la danse, le théâtre, la littérature. Les arts ont une relation étroite et sont toujours en dialogue non seulement entre eux, mais aussi avec la vie elle-même. C’est ainsi que nous voyons, en nous promenant dans “Zone” avec Apollinaire, les couleurs de la vie qui se transforment en tableau : “Les étincelles de ton rire dorent le fond de ta vie/C’est un tableau pendu dans un sombre musée” (APOLLINAIRE, 1965, p. 41). La luminosité¹¹ de la peinture atteint ainsi les mouvements de la danse et l’élévation vers le sublime et le divin. Les recherches plastiques suivent celles entreprises par les lettres :

Il est impossible de concevoir comment les chorégraphes auraient fait pour se tenir hors du grand mouvement surréaliste auquel en peinture ressortit le cubisme, mouvement qui a déjà si profondément modifié les arts et qui est en train de modifier brutalement les mœurs et les institutions.

(APOLLINAIRE, 1991, p. 868)

¹⁰ “[...] dans une place où les mots acquièrent de la liberté pour danser et exprimer rêves, désirs et émotions [...]”.

¹¹ Il faut souligner ici l’importance de la lumière qui définit les contours et les couleurs. À travers la juxtaposition et l’instantanéité, l’auteur suggère l’apparence imaginaire, l’objet recréé par l’artiste.

Avec ses courbes et ses arabesques, cet art peut suggérer le mouvement orchestré par la peinture. La danse est exprimée par les enchaînements et la grâce des suites chorégraphiques dessinées par la beauté des mouvements. Avec ses sauts, la danse permet elle aussi une élévation vers le sublime, défiant la pesanteur dans une suite de mouvements en élévation. Un ensemble de sensations se concentre ainsi dans un pas exercé par le danseur.

Le corps répond aux phrases lyriques de la musique par le mouvement qui se met au service de l'élégance et de la grâce. Dans ce monde où la mobilité règne, cet art symbolise son émerveillement et l'élaboration de la nouvelle réalité artistique. Le corps raconte une histoire avec ses mots propres et libère ses fantasmes. Ainsi, lorsqu'une jeune fille passe pour aller à la plage, elle enchante le monde par sa démarche. Dans un bar le matin, Vinicius de Moraes et Tom Jobim guettaient le passage de celle qui les faisait rêver. Dans "Garota de Ipanema" ("La jeune fille d'Ipanema"), la musique transcrit la façon de bouger de la jeune fille:

Olha que coisa mais linda
 Mais cheia de graça
 É ela menina
 Que vem e que passa
 Num doce balanço, a caminho do mar.

(MORAES, 1998, p. 723)¹²

En faisant rimer "graça" (la grâce) avec "passa", le verbe passer à la troisième personne du singulier du présent de l'indicatif, le poète met en évidence le déhanchement du corps féminin dans le va et vient qui mène la jeune fille vers la mer. Le corps traduit alors

¹² "Regarde quelle beauté/Pleine de grâce/C'est cette jeune fille/Qui vient et qui passe/Dans un doux balancement sur le chemin de la mer".

le mouvement des vagues. Son balancement est comparable à la beauté de la poésie et au sublime, puisque “[o] seu balançado é mais que um poema/É a coisa mais linda que eu já vi passar” (MORAES, 1998, p. 723)¹³. Le monde se trouve ébloui et pris par le charme que produit la femme : “O mundo inteirinho se enche de graça/E fica mais lindo/Por causa do amor”¹⁴. La femme est musique qui se dégage de sa beauté et de ses contours, et danse qui suit ce mouvement féminin. C’est le corps bronzé de la femme, faite de lumière “[d]o sol de Ipanema”¹⁵ qui semble bouger comme mue par le rythme d’une musique interne. La danse, comme la poésie, veut atteindre l’élévation que produisent la beauté, la légèreté et la nouveauté. “[...] il est courant de voir, depuis Platon, la danse sous le jour de la représentation spatiale du mouvement de l’esprit qui veut retrouver la divinité” (MONTADON, 1999, p. 207). La femme bouge guidée par un rythme poétique que la musique des vers traduit dans le corps de l’objet d’amour.

Ainsi, “[a]té parece que ela vai de samba” (MORAES, 1998, p. 784)¹⁶, lorsqu’elle “[...] faz os quatro pontos cardais”¹⁷ avec son corps. La femme-guitare passe au son des notes produites par son corps et le contact avec les mains de l’être aimé dans un mouvement ensorcelant qui “vem e que passa” (MORAES, 1989, p. 723)¹⁸. La danse traduit le mouvement des choses et du corps, elle est un moyen de communication avec l’autre. Le couple musique-danse est ainsi lié dans un même langage:

Elle fait “chanter” le corps elle lui fait du chantage, elle le possède ou le libère, et de leur lien dépend que le silence soit

¹³ “Son balancement est plus qu’un poème/C’est la plus belle chose que j’ai déjà vu passer”.

¹⁴ “Le monde tout entier s’emplit de grâce/Et devient plus beau/Grâce à l’amour”.

¹⁵ “Du soleil d’Ipanema”.

¹⁶ “On dirait qu’elle va en samba”.

¹⁷ “[...] fait les quatre points cardinaux”.

¹⁸ “vient et qui passe”.

musical ou vide, et que la danse puisse apporter sa musique intrinsèque.

(SIBONY, 1995, p. 158)

4 La séduction féminine à travers l'art et la poésie

La femme est toujours celle qui passe, à l'image du mouvement de la mer qui va et vient. Ainsi, dans le verbe " amar " (aimer) il y a " mar " (mer), et " [o] samba é o balanço/Da mulher que sabe amar " (MORAES, 1998, p. 813)¹⁹. Comme le souligne Apollinaire dans le poème " Marie ", " Sais-je où s'en iront tes cheveux/ Crépus comme mer qui moutonne " (APOLLINAIRE, 1965, p. 81). Expression corporelle, la danse est une communication avec l'autre, elle produit la jouissance et le désir. La figure féminine séduit et provoque l'homme par ses mouvements sensuels qui se défont aussitôt, offrant encore une fois l'aspect insaisissable et fuyant de l'eau.

Faite d'enchaînements, la danse crée une nouvelle dimension temporelle qui lui est propre. Chaque mouvement est inscrit dans un espace particulier et dans un temps qui ne revient plus. Le geste s'évanouit à chaque instant, le rendant inaccessible. Cette forme fugace de la danse, ses signes éphémères la lient avec la figure féminine.

La particularité de la danse comme forme d'art se révèle dans le processus de la métamorphose du corps animé. Comme art du transitoire, du passage permanent la danse possède une qualité de représentation qui la prédestine comme aucune autre forme d'art à être le champ de projection de ce qui n'est pas désignable ni représentable.

(MONTADON, 1999, p. 230)

Dans cette forme insaisissable, la flamme et la brûlure que la femme produit dans " Nuit Rhénane " sont le feu de la séduction.

¹⁹ "La samba est le balancement/De la femme qui sait aimer".

Lorsque “ flamme ” rime avec “ femme ”, le poète fait vivre la figure féminine dans les ondulations de celle-ci et du vin rouge qui bouge dans le verre qui se brise à la fin du poème. La danse est reçue comme une brûlure, un incendie. En tant que telle, elle est aussi lumière dans la création artistique. Le corps se détache de sa réalité première pour en fonder une autre.

La danse peut exprimer des sujets qui sont chers aux deux poètes, comme la grâce de la figure féminine qui enchante tout sur son passage. Mais la joie d’un amour est éphémère, comme les mouvements dans la danse qui passent et qui ne se répètent pas. La femme, comme les gestes, finissent par s’effacer et par laisser un cœur meurtri par la tristesse et la solitude. L’amour, la femme et la danse se dessinent par ce qui est transitoire, brûlant et séduisant. Il nous reste alors ce constat du dernier vers de “ Nuit Rhénane ” : “ Mon verre s’est brisé comme un éclat de rire ” (APOLLINAIRE, 1965, p. 111). Par un homonyme, le poète fait disparaître l’illusion de la femme séductrice qui voit ses contours et ses mouvements se confondre avec le vin rouge qui bouge dans le verre. Le vers du poème et le verre d’alcool tombent et se brisent.

5 Conclusion

La poésie se répand de tous côtés et dépasse ainsi l’espace de la page pour conquérir d’autres arts. Les poètes semblent peindre les formes du corps dans un tableau formé par le texte littéraire. Comme dans le mythe d’Orphée et dans la tradition moyenâgeuse, la poésie et la musique se lient pour arriver à exprimer le sublime. Vient s’ajouter à cela la danse envoûtante de la femme qui suit le rythme musical du poème.

Vinicius de Moraes et Guillaume Apollinaire expriment le lyrisme de leurs vers à travers d’autres formes artistiques, qui, avec la poésie, accèdent à la beauté et à la légèreté plastique. La

luminosité et le mouvement dessinent les images d'un cœur meurtri, accédant à une autre réalité, créée par le poète-peintre. Comme le souligne Guillaume Apollinaire dans *L'Esprit nouveau et les Poètes* en 1917 :

Nous pouvons donc espérer, pour ce qui constitue la matière et les moyens de l'art, une liberté d'une opulence inimaginable. Les poètes font aujourd'hui l'apprentissage de cette liberté encyclopédique. Dans le domaine de l'inspiration, leur liberté ne peut pas être moins grande que celle d'un journal quotidien qui traite dans une seule feuille des matières les plus diverses, parcourt des pays les plus éloignés. On se demande pourquoi le poète n'aurait pas une liberté au moins égale et serait tenu, à une époque de téléphone, de télégraphie sans fil et d'aviation, à plus de circonspection vis-à-vis de l'espace.

(APOLLINAIRE, 1991, p. 945)

6 Références Bibliographiques

APOLLINAIRE, G. **Œuvres en prose II**. Ed. Pierre Caizergues e Michel Décaudin. Paris : Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1991.

_____. **Méditations esthétiques**: les peintres cubistes. Texte présenté et annoté par Leroy C. Breunig et Jean-Claude Chevalier. Paris: Collection Savoir Hermann, 1980.

_____. **Œuvres poétiques**. Ed. Marcel Adéma e Michel Décaudin. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1965.

CAMPA, L. **L'esthétique d'Apollinaire**. Paris: Sedes, 1996.

CRUZ DE MORAES, L. "Vinicius, meu irmão". In: **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

GUIRAUD, P. Index des mots d'*Alcools* de Guillaume Apollinaire. In: **Index de vocabulaire du symbolisme**, Klincksieck, 1953.

MARRACH, S. A. A. **A arte do encontro de Vinicius de Moraes**: poemas e canções de uma época de mudanças, 1932-1980. São Paulo: Escuta, 2000.

MONTADON, A. **Écrire la danse**. Clermont-Ferrant: Centre de Recherches sur les littératures modernes et contemporaines – Presses Universitaires de Blaise Pascal, 1999.

MORAES, V. de. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1998.

_____. **Querido poeta**: correspondência de Vinicius de Moraes (sélection, organisation et notes par Ruy Castro). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SIBONY, D. **Le corps et sa danse**. Paris: Seuil, 1995.

RÉSUMÉ: Guillaume Apollinaire (1880-1918) et Vinicius de Moraes (1913-1980) chantent la douleur d'aimer un objet perdu. Leurs œuvres se caractérisent par le mouvement dans l'espace et dans le temps. Lorsqu'ils peignent le tableau de la vie, le mouvement des couleurs et des lumières donne forme aux différents paysages. Et c'est ainsi que la danse, la musique et la peinture se joignent dans une même recherche sur l'art moderne. Écriture corporelle, la danse s'inscrit dans une métaphore de l'écriture. Le corps répond aux phrases lyriques de la musique par le mouvement qui se met au service de l'élégance et de la grâce. Avec ses courbes, ses arabesques et ses sauts, la danse peut suggérer le mouvement orchestré par la peinture et la musique. Le geste s'évanouit à chaque instant, le rendant inaccessible. Cette forme fugace de la danse, ses signes éphémères la lient avec la figure féminine et l'amour.

MOTS-CLÉ: poésie; lyrisme moderne; amour; lumière; mouvement.

Data de recebimento: 29/09/2010

Data de aprovação: 24/10/2010

**Lembrar e Esquecer: A Constituição da
Subjetividade Feminina em uma Perspectiva da
Memória em *Bardon Bus*, de Alice Munro**

**Remembering and Forgetting: The Constitution of
Female Subjectivity in a Perspective of Memory in
Bardon Bus, by Alice Munro**

Patrícia Lacerda Faria Rocha^{*}

Gracia Regina Gonçalves^{**}

RESUMO: Este artigo pretende repensar a construção da subjetividade feminina em um recorte da ficção da canadense Alice Munro, focalizando o questionamento da categorização estanque dos gêneros como fator preponderante. Para tanto, o corpus escolhido contempla o conto “Bardon Bus”, presente na coletânea *Moons of Jupiter* (1982). Vislumbram-se algumas considerações sobre a reconstrução de eventos passados através da memória feminina da protagonista, levando-se em consideração as implicações de uma consciência dos gêneros como papéis performáticos e questões sobre a fragilidade de uma constituição identitária fixa. Depreende-se, ainda, uma noção fragmentária da linguagem, sobretudo em um contexto de resgate de eventos passados, em que ela se apresenta como ferramenta de representação de uma subjetividade dúbia e

^{*} Mestranda em Letras - Estudos Literários (Literatura Cultura e Sociedade). Departamento de Letras e Artes - Universidade Federal de Viçosa.

^{**} Doutora em Letras – Estudos Literários. Professora Adjunto IV do Departamento de Letras e Artes – Universidade Federal de Viçosa.

ambígua. Parte-se de um aparato teórico que engloba autores como Carol Ann Howells,

Chris Weedon, Joan Scott, Teresa de Lauretis, entre outros que trazem no bojo de suas teorias tanto os elementos acima mencionados e, sobretudo, o caráter inegável do sócio-cultural representado na literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Alice Munro; linguagem; gênero; memória; subjetividade.

*“Vejo as asas, sinto os passos
De meus anjos e palhaços,
Numa ambígua trajetória
De que sou o espelho e a história.
Murmuro para mim mesma:
“É tudo imaginação!”
Mas sei que tudo é memória...”*

Cecília Meireles – Memória

Durante as últimas décadas, muito se tem discutido sobre a formação e constituição da literatura canadense, bem como sua consolidação no espaço do cânone. Sabe-se que essa literatura se desenvolveu de maneira peculiar se comparada a de outros países que, desde suas bases, foram concebidas e aceitas, criando-se uma espécie de tradição no fazer literário.

Um dos fatores que se deve levar em consideração quanto à formação da literatura canadense é a geografia do país. Trata-se de uma região pouco habitada em relação ao espaço físico, constituída por grandes extensões de espaços não

civilizados em meio a florestas e lagos. Considera-se o clima também como elemento preponderante, uma vez que o país se caracteriza por longos períodos de inverno rigoroso. Além disso, há de se considerar o Canadá como um local em que as comunidades culturais se diferem não apenas pela língua, mas também pela grande quantidade de grupos étnicos existentes. Os grupos de orientação francesa e inglesa, os indígenas, os mestiços e o grande número de imigrantes ali presentes, contribuem para o caráter multicultural desse país. Esses elementos se projetam, dessa forma, como participantes no desenvolvimento de um cenário cultural multifacetado e, ao mesmo tempo, particular.

Quando se pensava sobre as obras representativas dessa literatura ligadas a esses fatores de inclusão/ exclusão do sujeito, percebe-se que o fazer literário decorrente dessa condição se daria por uma espécie de apropriação de paradigmas considerados, até então essenciais, sem que houvesse uma característica que se fizesse distintiva dessa literatura. Após muita discussão e amadurecimento sobre esse tema, detectou-se o elemento natural, o *wilderness*, do país como melhor representativo de uma identidade nacional. Sendo assim, ele passa a ser refletido não apenas na mentalidade cultural, mas é também transposto à criação literária a partir de uma estética que o elege como principal.

Paralelamente, a escolha consensual do elemento natural canadense como representativo de uma identidade cultural e nacional, mostra-se como muito válida e pertinente, pois a partir desse conceito, podem-se desdobrar outras noções válidas que permeiam as obras literárias lá produzidas. O famigerado caráter “realista” da literatura canadense, por exemplo, funciona como algo que possa reiterar o sentimento de pertencimento àquela realidade, àquele país. Realçando-se os contornos das experiências cotidianas na literatura, através de um cenário

natural como elemento que as compõem, o alcance da tão almejada identidade nacional na literatura, de uma maneira capaz de englobar os grupos étnicos e culturais, se efetiva, uma vez que ele se mostraria como um elemento inerente a todos que compartilham dessa realidade.

Para se discorrer mais detalhadamente sobre essa questão do elemento natural, deve-se voltar historicamente para a época de colonização do Canadá, em que o país começa a ser habitado por europeus. Tem-se, então, em foco a situação dos pioneiros nessa povoação, principalmente no que diz respeito à relação estabelecida por eles contra essa constituição natural inóspita, já que o manejo da terra a fim de torná-la habitável mostrou-se uma tarefa extremamente árdua e dificultosa. A dominação da natureza pelo homem desde esses tempos mais remotos, remonta à estética de representação da mulher, pois de maneira análoga, assim como a natureza foi/é dominada pelo homem, a mulher também seria vulnerável a um tipo de dominação similar.

A partir das formulações desconstrucionistas esse tipo de representação foi, de certa forma, resgatado através da discussão acerca dos dualismos, patrocinada por esse movimento pós-estruturalista, principalmente no que diz respeito à noção do natural, do inerente. O conceito é posto em pauta por representar uma concepção ancorada ao contexto iluminista em que a visão universalizante do homem cartesiano é a ordem do dia. O modelo de Derrida, em linhas gerais, consiste em uma teoria que questiona as “verdades universais” veiculadas pelas camadas de poder dominante. Assim, a desconstrução abre espaço a esferas antes marginalizadas da sociedade através do questionamento da elaboração da linguagem. Portanto, numa via de mão dupla, ganha-se em novas possibilidades na lida com os textos literários. De acordo com Michele Barret,

A teoria feminista tem conseguido tratar de um número de questões fora de uma perspectiva “materialista” clássica: particularmente, a análise da corporalidade e da psiquê, isso se deve a algumas teorias “pós-estruturalistas”, notadamente a leitura desconstrutivista derridiana, a psicanálise lacaniana e a ênfase de Foucault na materialidade do corpo e nos discursos de poder. As feministas se apropriaram dessas teorias ao invés de outras por boas razões: esses teóricos tratam das questões da sexualidade, da subjetividade e da textualidade, que são prioritárias na agenda feminista.”

(BARRET, 1993, p. 123)

Essas contribuições são inegáveis na medida em que proporcionam alicerces para que as teorias dos estudos de gênero e do pós-estruturalismo sejam sentidas. Vale ressaltar que não se cabe questionar se o feminismo e os estudos de gênero são provenientes do movimento pós-estruturalista, ou o contrário, mas sim salientar que ambos se beneficiam mutuamente. O movimento desconstrucionista, problematizador da verdade unilateral, insere a perspectiva das mulheres em um novo patamar, ainda reforçada pelo *boom* dos estudos de gênero a partir da década de 60. A literatura canadense passa a adquirir, portanto, novos contornos Assim, Carol Ann Howells afirma sobre esse contexto:

A mentalidade colonial e a recente emergência do Canadá têm afinidade próxima com as percepções engendradas que as mulheres têm de si mesmas, pois a revivificação do movimento feminista desde os anos sessenta criou condições para uma mudança na consciência feminina à medida que elas lutam para encontrar suas próprias vozes a partir da quais elas desafiam as tradições que as marginalizaram e as excluíram do poder.

(HOWELLS, 1987, p. 3, tradução nossa.)¹

¹ *The colonial mentality and Canada's recent emergence from it have close affinities with women gendered perceptions of themselves, for the revivification of the feminist movement since the 1960s has created the conditions for a change in women's consciousness as they struggle to find their own voices through which to challenge*

O elemento natural se releva assim importante no sentido de representar um ambiente em que as relações de poder não são constituídas da mesma forma do que na sociedade em geral, pois o cenário da natureza se transporta para a literatura como um local ainda não mapeado pelo sujeito detentor do poder patriarcal. Acresce-se a isso a relação entre o elemento natural canadense e a perspectiva das mulheres, que pode funcionar como uma possível explicação para a abundante produção de textos cujas temáticas giram em torno de personagens femininas. Nota-se, também, a existência de nomes como Margaret Laurence, Margaret Atwood e Alice Munro, algumas das mais proeminentes autoras canadenses que elaboram suas narrativas a partir das noções das relações de poder, das questões femininas em relação ao patriarcado e das vozes marginalizadas.

Esse tipo de argumentação, de acordo com Adriana Facina e Raquel Soihet “Evidencia também o embate mais amplo entre aquelas e aqueles ligadas (os) à tradição cultural do iluminismo e as (os) que a rejeitam, e consideram a linguagem, o discurso como instância constituinte da “realidade”. (FACINA, A.; SOIHET, R., s/d, p. 3) Diante desse contexto, tornam necessárias algumas considerações sobre o desenvolvimento dos estudos de gênero, bem como sobre sua relevância para a proposta desenvolvida neste artigo, uma vez que se pretende-se examinar um recorte da ficção de Munro numa perspectiva de investigação da memória como elemento norteador.

Sabe-se que os estudos feministas foram se desenvolvendo e atraindo mais adeptos, até que, aproximadamente entre as décadas de 70 e 80, consolidam-se como uma disciplina, agrupando discussões não apenas acerca dos gêneros, como também de outras temáticas afins, como os

traditions which have marginalized and excluded them from power (HOWELLS, 1987, p. 3).

estudos pós-coloniais, as teorias *queer*, e aqueles relativos às classes sociais. Entretanto, nem tudo são flores, já que os estudos feministas, ainda hoje, encontram inúmeros percalços na veiculação de suas propostas, desde polêmicas na conceituação de seus termos-chave, uma suposta guetoização na esfera acadêmica, até sua completa aceitação, já que esses estudos têm sido muitas vezes acusados de obliterar o objeto principal do estudo literário: o texto.

Para além de discussões polêmicas sobre a estabilização desses estudos, cabem aqui, em primeiro lugar, alguns esclarecimentos. De acordo com Joan Scott, sabe-se que “[...] o termo “gênero” torna-se uma forma de indicar “construções sociais” – a criação inteiramente social de idéias sobre os papéis adequados a homens e mulheres” (SCOTT, 1990, p. 75). Tem-se, deste modo, uma clara separação entre os termos sexo e gênero, sendo esse relacionado a representações sociais, e aquele a aspectos biológicos. A partir disso, pode-se concluir que o ambiente ao qual estamos inseridos exerce influência na maneira como nos comportamos, se é que não nos condiciona.

Sendo uma de suas preocupações evitar as oposições binárias fixas e neutralizadas, os estudos de gênero procuram mostrar que as referências culturais são sexualmente produzidas, por meio de símbolos, jogos de significação, cruzamento de conceitos e relações de poder, conceitos normativos, relações de parentesco, econômicas e políticas.

(MATOS, 1997, p. 97-98)

Tem-se, hoje em dia, uma percepção muito mais aguçada e definida da validade desses conceitos, uma vez que já não se considera a noção essencialista que sugere que determinado sexo deverá se comportar ou seguir os valores tidos como “apropriados” para seu gênero correspondente. A noção do gênero, que perpassa a questão da construção de identidade(s) é algo fluído, podendo variar de acordo com inúmeros fatores,

desde a subjetividade do sujeito, até o grau em que as convenções sociais serão por ele absorvidas. Tereza de Lauretis propõe “[...] um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido” (LAURETIS, 1994, p. 208).

Dessa forma, insere-se tanto na questão da consolidação da literatura canadense, quanto às escritoras interessadas em discutir as representações do gênero, Alice Munro, autora selecionada como corpus dessa reflexão. Suas narrativas são estruturadas em contos que tratam da banalidade da vida cotidiana, questionamentos femininos em um tipo de enredo que poderia se estender a qualquer uma de nós. Assim, têm-se representadas no papel, personagens que de alguma forma, favorecem uma discussão acerca de valores tidos como “verdadeiros” na sociedade patriarcal. São narrativas que perpassam o relato de incidentes aparentemente banais, mas que se constroem de forma a ressaltar a consolidação e descoberta de uma identidade própria de cada personagem, bem como a aceitação de uma subjetividade que reitere a fluidez do gênero. Novamente, Carol Ann Howells, se posiciona sobre essa questão:

O conjunto de histórias de Alice Munro, mesmo não apresentando abertamente nenhum tipo de engajamento político, resiste sutilmente às estruturas autoritárias subvertendo tanto a fantasia, quanto o realismo como formas de discurso ficcional, questionando estereótipos masculinos e femininos e lembrando os leitores sobre a imperfeição de todas as formas de classificação.

(HOWELLS, 1987, p. 8, tradução nossa)²

² *Alice Munro's short cycles and collections while having no overtly political engagement, subtly resist any authoritarian structures by subverting both realism and fantasy as modes of fictional discourse, questioning masculine and feminine stereotypes and reminding readers of the incompleteness of all forms of classification* (HOWELLS, 1987, p. 8).

Ao contrário do que Howells sugere, Munro trás à tona personagens que, consciente das conseqüências, desafiam os padrões sociais em uma estrutura narrativa que se pretende realista, mas que recupera sinais de fantasia recolhidos através do resgate de memórias e incidentes passados. Assim, no ordenado espaço da vida social, a sublimação da experiência se constrói de uma maneira fragmentária, em que os enredos se mostram como uma forma de reconciliação com o passado e, ao mesmo tempo de uma secreta resistência aos padrões de dominação.

Uma vez que a subjetividade é uma forma de ser no mundo, esses relatos procuram firmar uma identidade feminina própria, cujas bases se encontram na omissão proposital de nuances subjetivas no decorrer dos anos. Assim, a volta ao passado é uma ferramenta de autoconhecimento e de descoberta, uma vez que o presente passa a ser entendido como uma reconstrução de eventos passados. A escrita pretensamente realista se desfaz como conseqüência desse retorno, já que a escritura dessas memórias se firma a partir de uma lente pessoal que constrói e desconstrói os fatos e que também considera o distanciamento temporal entre o ocorrido e o relatado.

Em um tom confessional, as personagens são construídas pelo leitor através de uma narrativa oblíqua e ambígua, no limiar da experiência palpável e do enigmático em que não são desconstruídos apenas os estereótipos atribuídos aos sexos, mas também a noção de que o mundo está sendo descrito inteligivelmente. A produção literária de Munro se insere em um panorama de discussão das construções impostas, não só dos gêneros, mas também daquelas noções relativas ao fazer literário, em que a narrativa se quer como tal. Não coincidentemente, as personagens retratadas em seus contos estão, frequentemente, relacionadas ao mundo da literatura e da escritura, seja como leitoras assíduas, ou como escritoras.

Pertencente à coletânea de contos *Moons of Jupiter* (1982), “Bardon Bus” é um conto que, seguindo a tradição da obra literária de Munro, trás à tona questionamentos inerentes a uma protagonista não nomeada, através de sua narração. Trata-se de uma mulher de meia idade que, após uma temporada passada na Austrália, retorna ao Canadá e tenta desesperadamente esquecer um caso de amor vivido em sua viagem. O relato elaborado a partir de experiências vivenciadas por ela própria já se constitui como uma maneira de subverter o modelo social de estabelecimento das relações de poder. Se a voz dominante no âmbito patriarcal pertence ao sujeito masculino, em “Bardon Bus” essa relação ocorre de uma maneira inversa, pois a voz que detém o poder dentro da narrativa é feminina.

É de se sublinhar que a narrativa não se assume ou se quer como um relato de memórias autêntico pelo simples fato de o sujeito da experiência ser também o narrador, o que desestabiliza a noção de objetividade do texto literário, concepção arraigada nas bases relativas ao Iluminismo, em que a linguagem seria a ferramenta mais adequada de espelhamento de ações. Weedon sugere que “O senso comum conta com uma ingênua visão da linguagem como transparente e verdadeira, não distorcida por elementos como ‘ideologia’, um termo que é destinado para explicações que representam interesses opostos e transversais” (WEEDON, 1983, p. 77, tradução nossa)³. Dessa forma, a linguagem seria concebida como o site de interesses específicos de quem a veicula.

Como dito, a narrativa em questão assume um aspecto fragmentário em relação à estrutura temporal, pois a protagonista, em tom de reminiscência, remonta a experiências passadas, sem, contudo, fazer uma diferenciação explícita dos

³ “All common sense relies on a naïve view of language as transparent and true, undistorted by such things as “ideology”, a term which is reserved for explanations representing opposed sectional interests” (WEEDON, 1983, p. 77).

períodos em que o enredo se desenvolve. Têm-se então, o momento presente em Toronto, em que a protagonista escreve, e um passado próximo (“last spring”) na Austrália em que se toma conhecimento de um relacionamento amoroso vivido pela personagem, eixo a partir do qual se dá a relevância do ato de relatar essa memória especificamente.

Além disso, ela ainda recorre a um passado mais distante, em Vancouver, onde, pela primeira vez, trava conhecimento com esse homem, denominado no conto como “X”, “[...] as if he were a character in an old-fashioned novel, that pretends to be true” (MUNRO, 1990, p. 687). Quando a protagonista discorre sobre o motivo pelo qual denomina de X seu namorado do passado, já se percebe também uma crítica, ou certo tom irônico no que diz respeito ao pretense tom de realidade presente nos romances e nas narrativas tradicionais. De acordo com Silviano Santiago (2002), o narrador pós-moderno sabe que a relação existente entre o real, a experiência vivenciada e a fantasia, a ficção não passa de uma construção da linguagem, em que se nota “[...] a pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação” (SANTIAGO, 2002, p. 56). Isso porque, a partir do relato de memórias, tem-se uma viagem ao passado patrocinada pelo rememoração de eventos em que a linguagem dará o toque de imaginação na re-construção do presente em que se relata. É nesse ínterim que a narrativa de “Bardon Bus” se desenvolve, uma vez que ela é construída entre um desejo de autenticidade que, ao mesmo tempo, se mostra como construído através da lente pessoal do narrador. Assim se nota na própria voz da personagem: “And now that I’m trying to look at things soberly [...]” (MUNRO, 1990, p. 696).

No início do conto, momento em que a personagem incita algumas reflexões, ela se autointitula como uma mulher de meia idade de maneira um pouco depreciativa “I think of being an old maid in another generation.” (MUNRO, 1990, p.

686) O fato de ela se referir de imediato a uma geração anterior a sua própria, já remete ao leitor algum tipo de suspeita, pois isso poderá resultar, no decorrer da narrativa, em uma contraposição de valores presentes nessa geração aos da sua, o que já prenuncia a questão dos gêneros e das identidades assumidas por sujeitos femininos. Pois “A linguagem entra nessa compreensão de gênero como um espaço necessário que tem tanto a função estabilizadora (fixando posições de gênero) quanto desestabilizadora”. (BESSA, 1998, p. 42). Especificamente nesse trecho, vê-se que a forma a partir da qual ela se descreve sugere como referido acima uma definição de uma postura em relação aos gêneros, na medida em que ela compara, “fala” a partir da perspectiva do gênero dominado.

E assim, ela, ao longo de vários momentos, sejam eles referentes ao passado ou ao presente, faz uma série de considerações sobre os papéis performáticos de homens e mulheres na sociedade, alguns reforçando estereótipos, outros combatendo. Como se pode ver no trecho a seguir, a protagonista descreve a esposa de seu antigo namorado em contraposição à anterior: “She is the new sort of wife with serious interests of her own. His first wife had been a girl with a job, who would help him get through the university, then stay at home and have children” (MUNRO, 1990, p. 687). A narradora ironiza papéis frequentemente imaginados pelo senso comum destinados ao tipo de esposa cujas preocupações se estendem àquelas do marido quando menciona sua primeira mulher, que contraposta à segunda, adquire um status de submissão, já que suas representações diferem entre si.

Há ainda, em outra passagem, o encontro no presente da narrativa entre a protagonista e Dennis, um amigo do antigo casal. No episódio da conversa, Dennis tenta se mostrar como um homem aberto às mudanças ocorridas na sociedade em relação a papéis femininos e masculinos, mas seu

empreendimento é malgrado na medida em que ele reforça as relações essencialistas ao comentar sobre o envelhecimento de homens e mulheres,

The way they have to live, compared to men. Specifically with aging. Look at you. Think of the way life would be, if you were a man. The choices you would have. I mean sexual choices. You could start all over. Men do. It's all in the novels and it's in life too. Men fall in love with younger women. Men want younger women. Men can get younger women. The new marriage, new babies, new families.

(MUNRO, 1990, p. 695)

O realce dado à apropriação da voz da personagem Dennis se dá, em primeiro lugar, a fim de fazer circular crenças inerentes à sociedade do senso comum, ocorrência notada explicitamente a partir da construção dos períodos curtos que, enfaticamente, se referem ao comportamento masculino na “reconstrução” de laços afetivos, cuja preferência se alia às mulheres mais novas. Além disso, a relevância do trecho destacado acima, se dá, na mesma medida, por um movimento de antecipação de acontecimentos futuros em relação a “X”, que age da maneira descrita pelo amigo, reconstruindo seus laços afetivos através de novos relacionamentos.

O leitor, ao passo que se insere na narrativa, toma conhecimento da construção da personagem Kay, amiga da protagonista com quem divide o apartamento. Kay é constituída de uma maneira diferente da protagonista, o que reitera a negação de uma categoria universal de mulheres e de identidades fixadas de acordo com categorizações que tomam a questão biológica como elemento diferenciador. “She doesn't feel the threat I would feel, she never sees herself slipping under” (MUNRO, 1990, p. 690). Essa passagem vai ao encontro à argumentação de Teresa de Lauretis quando discute a existência de vários sujeitos femininos, diferenciados através de

suas identidades e subjetividades e não categorizados simplesmente por pertencerem ao mesmo sexo. “[...] uma concepção ou compreensão do sujeito (feminino) não apenas como diferente de Mulher com letra maiúscula, a representação de uma essência inerente a todas as mulheres” (LAURETIS, 1994, p. 217). Na medida em que ambas as amigas se encontram em processo de superação de relacionamentos anteriores, a protagonista se mostra de uma maneira ambígua em relação a outra, pois se de um lado, através de seu discurso, percebe-se uma espécie de compadecimento ou identificação com a condição de Kay, de outro, esse mesmo discurso oferece possibilidades de ser interpretado de uma maneira diametralmente oposta, já que nele se nota um tom jocoso direcionado à amiga

In none of this she is so exceptional. She does what women do. Perhaps she does it more often, more openly, just a bit more ill-advisedly, and more fervently. Her powers of recovery, her faith, are never exhausted. I joke about her, everybody does, but I defend her too [...].

(MUNRO, 1990, p. 690)

A protagonista essencializa, ao dizer que *todas* agem dessa forma, mas, em contrapartida, se posiciona de uma maneira quase invejosa, pois supõe-se que, a capacidade de Kay de esquecer as dores provocadas por um eventual término na relação se mostra mais efetiva do que sua própria. A ambiguidade se dá no momento em que a protagonista a defende, mas também a ridiculariza quando menciona as atitudes de Kay em relação a seus relacionamentos amorosos.

Finalmente, ainda sobre essa questão de delineamento de personagens, tem-se um episódio em que a protagonista entra em uma loja a procura de um específico par de brincos e se depara com um rapaz travestido de mulher. Nesse momento, o

tipo de reflexão acerca da fixidez de gêneros proposto por Munro, atinge seu auge, pois a maneira pela qual a personagem se refere ao jovem demonstra uma noção veiculada nas teorias mais recentes nos estudos de gênero: a transgressão, que vai contra a adequação de comportamentos e valores ao sexo correspondente, pavimentada pelo senso comum. “Finally everybody is satisfied and a beautiful Young lady, who is not a young lady at all but a pretty boy dressed up as a lady, emerges from the shelter of the mirror [...]. He is the prettiest and most ladylike person I have seen all day” (MUNRO, 1990, p. 698).

Como já discutido anteriormente, a conto se estrutura através de um recurso em que a protagonista resgata incidentes ocorridos no passado e os alia a acontecimentos presentes, justapondo uma narrativa de memórias sobre o seu antigo relacionamento e suas percepções atuais sobre o mundo a sua volta. Isso porque o retorno ao passado através do recurso da memória transportado ao presente carrega em seu cerne uma mudança na percepção das coisas, alterando o efeito das lembranças, por isso, reconstrói-se o presente. Pierre Nora reitera essa afirmação quando determina que

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e repentinas revitalizações.

(NORA, 1993, p. 9)

Assim, no caso da protagonista de “Bardon Bus”, há um processo de auto-conhecimento em que se percebe uma mudança de perspectiva e também uma mudança em sua própria subjetividade. No trecho que se segue, pode-se em primeiro lugar, uma referência ao que ela denomina de fantasia, isto é, um exemplo explícito da coexistência de elementos que

remetem a uma possível autenticidade do relato (já que se trata de experiências da própria narradora) aliados à noção da imaginação e da ficção.

There I come back again and again to the center of my fantasy, to the moment when you give yourself up, give yourself over, to the assault which is guaranteed to finish off everything you've been before. A stubborn virgin's belief, this belief in perfect mastery; any broken down wife could tell you there is no such thing.

(MUNRO, 1990, p. 686)

Em outro ângulo de articulação do pensamento, essa passagem também conota a descrença, a perda de antigas ilusões que remetem ao encontro amoroso de duas pessoas, no caso um homem e uma mulher, edificado através de uma idéia de perfeição. Nota-se que o caráter da transparência da percepção dá lugar a um elemento opaco no âmbito discursivo; percebe-se que a protagonista passa de uma postura ingênua a uma mais desconfiada, o que desde o início do conto confere ao leitor certa suspeita na constituição dessa narradora. O que, inicialmente pode parecer uma postura de leitura dúbia ou difícil de se expressar, logo se confirma.

Mais adiante, no momento em que a personagem principal inicia o relato de sua experiência com o antigo amor, vê que ela se caracteriza por uma mulher que adquiriu certo nível de conhecimento sobre a operação das relações amorosas. Ela reconhece a inexistência do mito do amor romântico, passando a delinear ironicamente a experiência amorosa como uma espécie de fingimento, em que o desempenhar de papéis se torna uma ação preponderante. Destacam-se, portanto, alguns outros trechos que confirmam essa desilusão, pois se, de uma mulher, ou talvez adolescente, que acredita no encontro exato entre homem e mulher, no momento em que vivencia de fato um ensaio desse encontro, ela passa a se comportar de maneira a

não esperar tanto assim de seu relacionamento “We had no doubt that our happiness would last out the little time required” (MUNRO, 1990, p. 689).

Todavia, ao ponderar sobre seu passado a narradora descobre que suas impressões da época, o fato de ela não ter grandes expectativas sobre seu futuro amoroso, não correspondiam exatamente ao que ela de fato esperava. Na narrativa, o leitor adquire essa posição através dos sonhos que a personagem tem no presente “He said he did not want to interfere with my life but he did want to shelter me. I loved that word” (MUNRO, 1990, p. 689). Alice Munro projeta, por assim dizer, uma personagem ambígua, que de um lado perdeu suas ilusões no amor romântico, mas que, paradoxalmente, ainda espera encontrá-lo. Após a descrição dos sonhos, ela se mantém em uma postura cujo significado se dá pelo quase pedido de desculpas pelo teor daquilo que sonhou. “I have a pleasant dream that seems far away from my waking state [...] I can’t describe it very well, it sounds like a movie-dream of heaven, all banality and innocence. So I suppose it was. I can’t apologize for the banality of my dreams” (MUNRO, 1990, p. 700).

Esse direcionamento ao leitor desconfiado e ciente da existência de relações maleáveis de gênero se alia ao tipo de argumentação de Suely Kofes e Adriana Piscitelli, já que “Quem narra suas lembranças, recria e comunica experiências marcadas pelas diferenciações estabelecidas pelas construções de gênero” (KOFES; PISCITELLI, 1997, p. 347). Os sonhos são obtidos através de uma imersão no subconsciente, e sem querer entrar em discussões freudianas, é notável que nessa esfera, a parcela de sua identidade que reclina sobre suas expectativas amorosas se torna mais evidente, ao passo que no momento que isso é relato ao leitor, obtém-se uma nova configuração.

A protagonista não deseja se enquadrar ao estereótipo de mulher apaixonada, por isso ela remodela o discurso e se

justifica pela banalidade dos sonhos perante o leitor. O caráter contraditório da personagem se confirma mais uma vez a seguir, quando ela se assume enquanto uma mulher apaixonada em processo de superação de uma desilusão amorosa, um papel em que, com observado acima, ela não se sente confortável em estar. “There is a limit to the amount of misery and disarray you will put up with, for love, Just as there is a limit to the amount of mess you can stand around a house. You can’t know the limit beforehand, but you will know when you’ve reached it. I believe this” (MUNRO, 1990, p. 700).

Pode-se então supor que a estrutura da narrativa reflete o caráter ambíguo de construção da protagonista. A existência de várias mudanças temporais cria uma dupla perspectiva na narrativa construída pelo narrador de primeira pessoa; partindo-se da memória como ferramenta de apropriação do passado e sua reformulação no presente. Sob esse prisma, pode-se apreender o caráter realista da escrita de Munro, não através de uma pretensão em retratar o mundo *ipsis litteris*, mas sim da possibilidade de identificação com as frequentes contradições das personagens, que ora se mostram conforme uma identidade, ora conforme outra totalmente diferente. John Orange discorre sobre esse aspecto ao apontar que

Os rompimentos no tempo narrativo nessas histórias, as constantes investidas de detalhes, o deslocamento de atenção para variados personagens periféricos e histórias, a apresentação rápida de lugares e eventos, todos servem para reforçar a idéia de que nossas vidas se transformam imprevisível, terrível e maravilhosamente nesse labirinto”.

(ORANGE, 1983, p. 97, tradução nossa)⁴

⁴ *The disruptions in narrative time in these stories, the constant rush of myriad details, the shifts of attention to assorted peripheral characters and stories, the quick slide show of places and events, all serve to reinforce the idea that our lives take terribly and wonderfully unpredictable turns in that maze”* (ORANGE, 1983, p. 97).

Focando as indagações existenciais presentes nesta personagem, Alice Munro manifesta em sua narrativa entrecortada o fracasso da linguagem na notável impossibilidade de resgatar a memória dos fatos tal e qual ocorreram. A narradora abarca essa impossibilidade da objetividade quando se revela contraditória, tanto no que diz respeito à sua subjetividade, quanto aos deslocamentos de perspectivas, que ora indicam o contrário do que se pode apreender. Assim, pode-se pensar nessa narradora a partir da metáfora da imagem refletida em um espelho quebrado em que a imagem se refere a ela, que se compõe de fragmentos; e o espelho, à linguagem, que de forma imperfeita se serve para que a representação da memória no presente se realize.

Referências Bibliográficas

BARRET, Michèle. As Palavras e as coisas: materialismo e método na análise feminista contemporânea. **Revista Estudos Feministas**. Santa Catarina, v.1, n. 2, 1993, p. 109-125, 1993.

BESSA, Karla Adriana M. Posições de Sujeito, Atuações de Gênero. **Revista Estudos Feministas**. Santa Catarina, v. 6, n. 1, p. 34-45, 1998.

FACINA, Adriana; SOIHET, Rachel. Gênero e Memória: Algumas Reflexões. Disponível em: www.marilia.unesp.br/Home/.../genero_e_memoria_algumas_reflexos.pdf. Acesso em: 5 dez. 2009.

HOWELLS, Coral Ann. Introduction. In: _____. **Private and Fictional Worlds: Canadian Women Novelists of the 1970s. and 80s**. London: Methuen, 1996. p. 1-10.

_____. Canadianess and women's fiction. In: _____. **Private and Fictional Worlds: Canadian Women Novelists of the 1970s. and 80s**. London: Methuen, 1996. p. 11-32.

KOFES, Suely; PISCITELLI, Adriana. Memória de histórias femininas, memórias e experiências. In: **Cadernos Pagu**. (8/9), 1997. p. 343-354.

LAURETIS, Teresa de. A Tecnologia do gênero. Tradução de Susana Bornéo Funck. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). In: **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 207-242.

MATOS, Maria Izilda S. Outras Histórias: As Mulheres e os Estudos de Gênero-percursos e possibilidades. In: MATOS, Maria Izilda S.; SOLER, Maria Angélica (Orgs.). In: **Gênero em Debate: Trajetória e Perspectivas na Historiografia Contemporânea**. São Paulo: EDUC, 1997. p. 85-114.

MUNRO, Alice. Bardon Bus. In: FADIMAN, C. (Org.). **The World of The Short Story**. Random House Value Publishing, 1990. p. 686- 701.

NORA, P. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. In: **Projeto História**. São Paulo: 10, 1993. p. 7-28.

ORANGE, J. Alice Munro and a Maze of time. In: MACKENDRICK, L. K. (Ed.). **Probable Fictions: Alice Munro's narrative acts**. Downsvievw: ECW Press, 1983. p. 83-97.

SANTIAGO, S. O narrador pós moderno. In: _____. **Nas Malhas da Letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 45-64.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: **Educação e Realidade**. v. 16. Porto Alegre: jul/ dez 1990. p. 5-22.

WEEDON, C. Language and subjectivity. In: _____. **Feminist Practice and poststructuralist theory**. Oxford; New York: Basil Blackwell, 1989. p. 74-106.

ABSTRACT: This article aims to reconsider the construction of female subjectivity in a share of the Canadian Alice Munro's fiction, focusing on the questioning of the tight categorization of gender as a major factor. For this, the chosen corpus includes the short story "Bardon Bus" present in the compilation *Moons of Jupiter* (1982). Some considerations will be envisioned about

the reconstruction of past events through the memory of the female protagonist, taking into account the implications of an awareness of gender roles as performers, and questions about the fragility of a fixed identity constitution. It appears, still, a fragmented notion of language, especially in a context of recovery from past events, in which it is presented as a tool for representing a dubious and ambiguous subjectivity. It starts with a theoretical apparatus that includes authors such as Carol Ann Howells, Chris Weedon, Joan Scott, Teresa de Lauretis, among others, whose theories are brought to the core of both the above mentioned elements, but especially the undeniable socio-cultural character represented in the literature.

KEY WORDS: Alice Munro; language; gender; memory; subjectivity.

Data de recebimento: 13/10/2010

Data de aprovação: 24/10/2010

De *Carlos* Baudelaire a *Charles* Drummond de Andrade: Formação Poética e Colisões Temáticas

From *Carlos* Baudelaire to *Charles* Drummond de Andrade: Poetic Formation and Thematic Collisions

*Marie-Hélène Catherine Torres**

*Gilles Jean Abes***

RESUMO: Este artigo estabelece colisões/relações entre o poeta da modernidade, Charles Baudelaire, e o poeta do modernismo, Carlos Drummond de Andrade. Trata-se, em um primeiro momento, de apontar semelhanças na formação escolar, na postura com o internato, a família e nas preocupações com o futuro profissional. De fato, as experiências na educação formal dos dois poetas permitem, em cartas e poemas, esclarecimentos mútuos que possibilitam uma melhor compreensão de sua formação poética. O valor de uma aguda inteligência crítica e de uma grande sensibilidade poética são vislumbrados, no decorrer da pesquisa, como conjunção crucial para o fazer poético dos dois Carlos. Ambos abordam/enfrentam a palavra de forma similar, principalmente, se lembrarmos das figuras do esgrimista e do lutador, dando primazia ao fazer intelectual, mas no qual certa sensibilidade poética tem grande papel. Temáticas próximas dos poetas vão surgindo durante a reflexão e vão construindo pontos de contato entre eles descortinando sua visão de mundo. Finalmente, a noção de

* Professora associada da Universidade Federal de Santa Catarina.

** Doutorando da Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET) da Universidade Federal de Santa Catarina -UFSC. Email :gillesabes@hotmail.com

incompletude se estabelece, nos dois poetas, enquanto promessa de possíveis e a influência da vida observada, vista como fonte de violência que se constitui como elemento que altera o pensamento, levando-o a outro conhecimento.

PALAVRAS-CHAVE: Baudelaire; Drummond; formação poética; inteligência.

*As plantas sofrem como nós sofremos.
Por que não sofreriam
se esta é a chave da unidade do mundo?*

Farewell. 1996. Unidade. Carlos Drummond de Andrade.

Mas o que teriam em comum Charles Baudelaire e Carlos Drummond de Andrade? Similitude em alguns temas, conforme Gilda Salem Szklo, professora de Literatura Brasileira na UFRJ, em sua obra sobre os dois autores, *As flores do mal nos jardins de Itaboraí: Baudelaire e Drummond*, que reúne ensaios aproximando-os. Esse livro publicado em 1994 está centrado nos temas da cidade, do amor e da poesia. Ao percorrermos as obras dos dois poetas, já havíamos sentido uma afinidade entre eles em várias temáticas e, principalmente, na formação poética e na forma assaz similar de abordar a palavra. Parece-nos que ambos oscilam entre inteligência e *sensibilidade* perante o seu fazer poético. Outro fato, no mínimo curioso, encontra-se nas primeiras cartas do jovem Baudelaire que as assina com o nome de *Carlos*:¹ relação em devir, fonte e

¹ A assinatura *Carlos* não foi uma tradução de nossa parte. Baudelaire assinou dessa forma nas cartas datadas de 31 de janeiro, 17 de maio, 22 e 23 de novembro de 1833. Não foi encontrado nas notas da correspondência, nenhum comentário sobre a razão dessa assinatura. A única discussão se centrou na dificuldade de leitura da letra de Charles. Assim sendo, havia uma dúvida entre as assinaturas “Carlot”, escolha do primeiro editor, ou “Carlos”. Finalmente, Claude Pichois, organizador da

promessa de possíveis esclarecimentos mútuos. E não é justamente o nosso poeta mineiro quem diz em seu “Poema da necessidade” que “é preciso ler Baudelaire” (DRUMMOND, 2006, p. 68) Esse artigo tem por intuito, a partir da obra poética e da correspondência dos dois Carlos, apontar algumas tangências entre Drummond e um dos fundadores da modernidade: Charles Baudelaire. Trata-se de estabelecer relações temáticas entre os dois poetas, notadamente, no paralelismo/embate de suas formações escolares/poéticas, sua postura frente à palavra, a partir de suas sensibilidade poética e inteligência crítica. Não se trata de forma alguma de explicar a obra dos dois poetas a partir de suas existências, um *biografismo* dos positivistas, mas de apontar pontos de contato entre suas posturas perante a criação poética e alguns temas de suas respectivas poesias. Aproximemos os dois Carlos, sendo o nome deles o fio de Ariane que os liga através do labirinto de Dédalo que representa a questão do *fazer* poético.

Baudelaire não concluiu um curso superior – aliás sequer iniciou o curso de Direito em que estava inscrito – e não foi um aluno brilhante: não de forma regular. Marcel Ruff destaca o potencial intelectual do jovem Baudelaire e seu comportamento de “bom menino” perante sua família reconstituída: mãe e padrasto. Seus mestres afirmavam que tinha um caráter “um pouco original e às vezes bizarro”, mas reconhecem “meios muito notáveis”, “criatividade quando quer, e discernimento”. Sua vocação/inclinação poética desponta pela prática de versos latinos e de versos em língua francesa que escrevia, inclusive durante as aulas de ciências exatas, segundo testemunho de Henri Hignard, camarada do *Collège Royal de Lyon*, evidenciado na biografia realizada por Claude Pichois. O jovem Charles recebeu alguns prêmios em poesia por composições em

correspondência e renomado baudelairiano, conseguiu provar que se tratava de “Carlos”, tendo acesso ao autógrafo da carta de 23 de novembro.

latim; obteve o primeiro prêmio três anos seguidos e, em 1837, recebeu o segundo prêmio no Concurso Geral. Em 1838, o primeiro prêmio em desenho, que lhe propiciara uma dispensa, pois estava de castigo, forçado a ficar no colégio no dia em que os alunos saíam para visitar os pais. Aliás, estas punições foram numerosas e o poeta parisiense sempre lastimou seu comportamento perante seus parentes. Conforme Achille Carrère, o mestre de estudos do *Louis-le-Grand*, em suas notas sobre o trimestre em 1838, esses castigos teriam o propósito de corrigir a atitude bizarra do jovem Charles : “Baudelaire a repris depuis quelques jours ses allures pleines de bizarrerie. J’ai été obligé de lui imposer plusieurs punitions fort sévères.” (PICHOS; ZIEGLER, 1987, p. 106-107)². Em uma carta para seu irmão datada do dia 27 de dezembro de 1834, Baudelaire retrata a experiência do castigo: “Être aux arrêts, c’est être planté comme une statue contre un mur ou contre un arbre, y geler (en hiver) pendant tout le temps que l’exige un tyran” (1973, p. 33)³. O outro Carlos também experimentou o sofrimento de um castigo semelhante, todavia, nesse momento, uma diferença de comportamento se imiscui entre os dois Carlos, já que Drummond parece não aceitar a punição, apelando para sua liberdade mental que vem invadir seu corpo (estátua) sob forma do pensamento e do sonho, que lhe propiciam uma fuga no azul distância de seu poema intitulado “Punição”:

Eis que eu mesmo converto-me em coluna,
e já não é castigo, é fuga e sonho.
Não me atinge a sentença punitiva.

² “Baudelaire voltou a tomar há alguns dias seus ares plenos de bizarrice. Fui obrigado a infringir-lhe várias punições muito severas” (Trad. nossa).

³ “Ficar detento, é ficar plantado como uma estátua contra um muro ou contra uma árvore, ali congelar (no inverno) durante todo o tempo que o exigir um tirano” (Trad. nossa).

Se pensam condenar-me, estão ilusos.
A liberdade invade minha estátua
e no recreio ganho o azul distância.

(DRUMMOND, 2006, p. 1117)

A atitude de Baudelaire é diferente, pois sua rebeldia do instante é sufocada pela culpa, pela vontade de não ser visto como ingrato para com a mãe, o padrasto e o irmão que nele depositam todas suas esperanças burguesas. Em inúmeras cartas para os familiares, expressa seu desejo de melhorar, sempre aceitando os conselhos e se convencendo de suas boas resoluções. Ao contrário de muitas afirmações – inclusive de Jean-Paul Sartre – Charles parece não ter tido uma reação de revolta com o casamento da mãe com o Coronel Aupick. Nada indica nas suas cartas que tenha havido uma reação de violência ou de recusa, ao contrário, percebe-se que chama o padrasto de “pai”, se preocupa com sua saúde e lhe deseja parabéns pelos seus avanços na carreira militar.

Carlos Drummond de Andrade parece ter tido melhores resultados escolares, chegando a obter um segundo lugar geral no colégio Anchieta, situado em Friburgo, recompensado assim pelo título honorífico de “general”. Apesar de obter alguns títulos de coronel (boa prova) e general (ótima prova) em Português, Geografia, Francês, Religião, História, Drummond teve o mesmo destino que Baudelaire. O poeta parisiense foi expulso do Liceu Louis-le-Grand no dia 18 de abril de 1839 por ter recusado entregar o bilhete que um colega lhe havia passado, com medo que este fosse punido, rasgando o bilhete e engolindo-o em plena sala de aula. Os risos do jovem Charles, após o comentário do diretor dizendo que o gesto de Baudelaire teria exposto seu camarada a suspeitas, pioraram sua situação. Seu pedido de desculpas e sua tentativa vã de explicar sua atitude, em uma carta lida frente ao diretor no mesmo dia pelo

padrasto, não mudará sua situação. Segundo Marcel Ruff, o Coronel Aupick teria facilmente perdoado e até aprovado essa lealdade “escrupulosa até o sacrifício”.

Oitenta anos mais tarde, em 1919, o poeta mineiro discordaria de seu professor de português, partindo da lógica que lhe haviam ensinado a pensar. Receberia por “comiseração” um quatro em comportamento, nota pronunciada com muita ênfase, nota que achará injusta e que terá por resultado uma carta escrita pelo itabirano, pedindo justiça e não “comiseração”. Dois dias depois, Drummond recebia a ordem de expulsão e, ao mesmo tempo, uma carta partia para Itabira que tinha por destinatário Carlos de Paula Andrade, pai do poeta, acusando o filho do pecado de “insubordinação mental”. Assim, os dois poetas foram expulsos por motivos similares – insubordinação – o primeiro aos 18 anos de idade, o segundo com quase 17. Para Drummond, o choque foi grande, maior que para Baudelaire, como ele mesmo revelará mais tarde em uma autobiografia minimalista na *Revista Acadêmica* em 1941: “Perdi a fé. Perdi tempo. E sobretudo perdi a confiança na justiça dos que me julgavam”.

Na correspondência do poeta parisiense, percebemos de imediato sua falta de vontade para estudar de maneira constante; segundo suas próprias palavras, sua *preguiça* fez com que fosse frequentemente punido, que tivesse de se desculpar com seus pais e seu irmão. Suas primeiras cartas revelam seus sucessos, mas igualmente uma sucessão de desculpas, de promessas parcialmente cumpridas e um sentimento de culpa. Observa-se, já nessa época, a queda de muitos de seus projetos e decisões de mudança. E essa falta de rigor no trabalho, sob a perspectiva burguesa da época, o perseguirá toda sua vida, agravada pela suas condições precárias. Em 1854, já com 33 anos, o poeta parisiense reafirma essa falta: “Je n’en suis plus *aux plans*, dont la simple exposition te ferait plaisir, dis-tu, - j’en suis à

l'exécution journalière forcée, et obligé de prendre brusquement l'habitude du travail régulier" (BAUDELAIRE, 1973, p. 283)⁴. O termo "bruscamente" revela sua falta de rigor, assim como sua boa vontade, ao menos aos olhos da mãe, pois, como em inúmeras cartas, pede-lhe dinheiro. É interessante observar que o outro Carlos também fez prova de uma "preguiça" similar e de uma forte cobrança para com ele mesmo, como confessou em uma carta de 10 de julho de 1928 para seu amigo Mário:

Sou mais do que preguiçoso, sou sem vontade, sem força. Meu destino é fazer diariamente belos projetos e marcar a realização deles para a próxima segunda-feira, o próximo mês, o próximo ano. Vontade não cumpre o que a gente prometeu a si mesmo... Fico sujo com os outros, mais sujo comigo mesmo. Isto não é uma explicação, Mário, meu silêncio não tem explicação, é uma confissão por sinal que dolorosa. [...] Insisto nestas coisas não porque considero o meu silêncio uma falta para com nossa amizade (esta independe da regularidade da correspondência) mas sim como um sintoma triste, de quê, meu Deus? De qualquer coisa triste também, que venho adivinhando e observando em mim, e que só a você eu digo; porque só você me compreenderá logo e bem, embora proteste a minha derrota como homem. Eu sou aquele que não escreve cartas e nem caminha firme na vida porque (é difícil dizer por quê) mas que certamente nunca caminhará firme na vida, nunca.

(DRUMMOND; ANDRADE, 2002, p. 325)

Em janeiro de 1832, Charles acompanhara sua mãe em Lyon e ingressara na quinta série no Colégio Royal de Lyon em regime de pensão. O esqualido estabelecimento nada tinha de atrativo, com "edifícios negros, trevosas abóbadas, portas trancadas e grades, capelas úmidas, altas muralhas que escondiam o sol", segundo a descrição de Edgar Quinet, camarada do jovem Charles na época. De certa forma, esse

⁴ "Não me ateno mais *aos planos*, cuja simples exposição, como diz, lhe agradaria, - estou me atendo à execução diariamente forçada, e obrigado a ter bruscamente o costume do trabalho regular" (Trad. nossa).

círculo – mãe, pai (padrasto) e meio-irmão – constituía um meio em que se sentia protegido da violência do mundo que despenha sobre o ser que se constrói durante o afloramento de sua individualidade. Drummond expressa claramente esses sentimentos de melancolia, de medo e de proteção familiar em seus poemas “Fim da casa paterna” e “Ombro”. Em “Ombro”, Drummond expressa a falta do ombro do pai – ocupado por Sebastião Ramos – para acalantar o seu desespero ao partir para o colégio: “Também estou perdido: morte no internato. / Morrer vivo o ano inteiro é mais morrer / embora ninguém perceba / e ficarei sem ombro / para acalantar a minha morte. / Ó Sebastião Ramos, você roubou meu ombro.” (2006, p. 1089) O que Baudelaire não exprime em versos, Drummond o faz: lume sobre a sombra que rodeia esta experiência tão banal para alguns, contudo, tão marcante para os dois Carlos.

Assim, os resultados e o comportamento de Charles no colégio oscilaram entre o bom e o medíocre. Mesmo assim, no dia 12 de agosto de 1839, Baudelaire conclui seu segundo grau, conquistando o diploma do *baccalauréat*,⁵ depois de ter passado com sucesso no exame. No dia 13 de agosto, o jovem Charles manda uma carta ao Coronel Aupick para anunciar a boa notícia e, ao mesmo tempo, para desejar-lhe parabéns “de filho para pai”, como ele mesmo escreve, por ter sido nomeado general de brigada. Na mesma, o poeta comenta que seu resultado no exame foi medíocre, tendo tido mais sucesso nas disciplinas de latim e grego, o que lhe permitiu obter a nota suficiente ao final. É interessante observar as reflexões e os dilemas de Baudelaire quando escreve uma carta ao irmão Alphonse, nos dias seguintes de seu sucesso no exame, pedindo-lhe conselho, pois estava perdido em relação ao seu futuro profissional:

⁵ *Baccalauréat*: exame de conclusão do segundo grau na França, que dá acesso a diversos cursos superiores (vestibular).

Voici donc la dernière année finie, et je vais commencer un autre genre de vie; cela me paraît singulier, et parmi les inquiétudes qui me prennent, la plus forte est le choix d'une profession à venir. Cela me préoccupe déjà, me tourmente, d'autant plus que je ne me sens de vocation à rien, et que je me sens bien des goûts divers qui prennent alternativement le dessus.

Les conseils que je demande ne me sont pas d'un grand secours; car pour choisir il faut connaître, et je ne connais en aucune façon les différentes professions de la vie. Pour choisir, il faut tâter, essayer, d'où il suit qu'avant d'embrasser un état, il faudrait avoir passé par tous, ce qui est absurde et impossible⁶.

(BAUDELAIRE, 1973, p. 78)

No dia 2 de novembro do mesmo ano, Baudelaire fez sua primeira inscrição na escola de Direito; outras datas seguirão nos dias 15 de janeiro, 15 de abril e 15 de julho de 1840. É pouco provável que tenha frequentado o curso de Direito, sendo nessa mesma época que o poeta parisiense experimenta uma vida livre ao contato da pensão Bailly et Lévêque, que ficava próxima da Escola de Direito, no número 11 da rua de l'Estrapade, onde se encontrava com seu camarada de liceu, Louis de la Gennevraye. Não obstante, Baudelaire não consegue simplesmente fazer da literatura uma simples forma de catarse como faziam os seus companheiros pensionistas da pensão Bailly. O poeta da modernidade verá na poesia algo muito mais sério e sua escolha pela carreira das letras lhe custará caro, com a desaprovação dos pais e do meio-irmão. Eis a verdadeira

⁶ “Eis, portanto, o último ano concluído, e vou iniciar um outro tipo de vida; isto me parece singular, e dentre as inquietações que me tomam, a mais forte é a escolha de uma profissão futura. Isso já me preocupa, me atormenta, tanto mais que não me sinto vocação para nada, e que sinto gostos bem diversos que levam vantagem alternadamente. Os conselhos que peço não são de grande socorro para mim; pois para escolher é preciso conhecer, e eu não conheço de forma alguma as diferentes profissões da vida. Para escolher, é preciso tatear, tentar, daí decorre que antes de abraçar um estado, seria preciso ter passado por todos, o que é absurdo e impossível” (Trad. nossa).

ruptura com a família, com o general Aupick e Alphonse Baudelaire.

Para Drummond, a escolha profissional também representou uma dificuldade. Sendo expulso do Colégio Anchieta, não tinha concluído o segundo grau e não obtivera o diploma do colegial. Conforme relata José Maria Cançado (1993, p. 107), pressionado pelo pai e cansado por ser o único que não estudava em algum curso superior no seu grupo do *Café Estrela*, o mineiro resolveu ingressar na recém-criada Escola de Farmácia em Belo Horizonte. O curso era de somente 2 anos de duração e não exigia o diploma do colegial, todavia, pouco proveito tirou desse curso. Em uma carta ao seu amigo Mario de Andrade datada do dia 06 de outubro de 1925, o poeta itabirano revela:

Imagine que ando às voltas com novas bobagens de Escola, copiando pontos, mexendo e virando e ao mesmo tempo com um moleza que Deus te livre. Sou um vagabundo, Mário. Tenho inveja de você, que me parece ser um trabalhador e tanto, e que, com ocupações bem mais sérias que as minhas, ainda tem folga para escrever todas aquelas coisas bonitas da Estética e de tuas cartas (2002, p. 144).

Assim como Baudelaire, a dúvida sobre seu futuro havia assaltado o jovem Drummond, fazendo o curso de farmácia, criando uma revista em julho de 1925, retornando à Itabira para tentar ser fazendeiro, em seguida professor (com ajuda do irmão Altivo), ingressando na redação do *Diário de Minas* em Belo Horizonte (com ajuda de Alberto Campos), recusando uma proposta para o *Diário da Noite* em São Paulo, antes de decidir partir para o Rio em 1934. Mãos estendidas – Altivo, Mário de Andrade, amigos do café *Estrela*, Capanema e outros – que, de certa forma, “salvaram” o itabirano: o que não foi o caso do poeta parisiense que, ao afirmar sua independência intelectual e financeira perante seu padrasto, fechou todas as portas que o

general tinha se proposto a abrir. Baudelaire não tinha um irmão ou uma cunhada como Van Gogh (Théo e sua esposa), tampouco um irmão como o de Dostoiévski (Mikhail): foi marginalizado pela sua família por não atender às expectativas burguesas e macular a honra dos Baudelaire/Aupick.

Cyro dos Anjos relata uma história contada por Drummond em que, torturado pelos rumos que tinha tomado a sua vida naquela época e pelo desejo erótico, o itabirano se pegou em cima de uma árvore no fundo da sua casa em Itabira, se debatendo no meio dos galhos, dizendo em voz alta para si mesmo: “Você é um cretino, você é um merda, um grande bosta” (CANÇADO, 1993, p. 121)

Não obstante, faz-se necessário apresentar uma ressalva relativamente à educação formal dos dois poetas, pois pelos padrões das épocas em que viveram, os níveis de instrução que obtiveram deve ser considerado elevado, conforme lembra Raymond Williams (1989) em suas observações sobre os autores autodidatas George Eliot, D. H. Lawrence e Thomas Hardy.

Ambos, portanto, permaneciam eretos frente ao mundo, com suas retinas fatigadas. O que Drummond simbolizou como *pedra*, podemos relacioná-lo a o que Baudelaire nomeou *l'ennui*. Esse tédio é consequência do sofrimento cotidiano dos dois Carlos, dilacerados por duas forças essenciais: uma sensibilidade poética aguda e uma extrema lucidez crítica de seu tempo e de si mesmos. Nessa dualidade, a vida se torna fardo. Como disse Marx: “A atmosfera sob a qual vivemos pesa várias toneladas sobre cada um de nós – mas vocês a sentem?” (BERMAN, 1987, p. 19) Pensamos aqui em poemas como “Os ombros suportam o mundo” de Drummond (2006, p. 79) e em várias peças de Baudelaire como “Hymne à la beauté”, “Any where out of the world”, “Spleen”, embora com uma evidente diferença de tom.

Teus ombros suportam o mundo
 e ele não pesa mais que a mão de uma criança [...]
 Chegou um tempo em que não adianta morrer.
 Chegou um tempo em que a vida é uma ordem.
 A vida apenas, sem mistificação.

De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,
 Qu'importe, si tu rends, - fée aux yeux de velours,
 Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine!-
 L'univers moins hideux et les instants moins lourds?⁷

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
 Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
 Et que l'horizon embrassant tout le cercle
 Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;
 [...] l'Espoir,
 Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
 Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.⁸

Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir
 de changer de lit. Celui-ci voudrait souffrir en face du poêle, et
 celui-là croit qu'il guérirait à côté de la fenêtre.

Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas, et
 cette question de déménagement en est une que je discute sans
 cesse avec mon âme [...]

Enfin, mon âme fait explosion, et sagement elle me crie:
 "N'importe où! N'importe où! Pourvu que ce soit hors de ce
 monde!"⁹ (2003; 1995)

⁷ "De Satã ou de Deus, que importa? Anjo ou sereia, / Que importa, se és quem fazes
 – fada de olhos suaves, / Ó rainha de luz, perfume e ritmo cheia! – / mais humano o
 universo e as horas menos graves?" (Trad. Ivan Junqueira)

⁸ "Quando o céu plúmbeo e baixo pesa como tampa / Sobre o espírito exposto aos
 tédios e aos açoites, / E, unguindo toda a curva do horizonte, estampa / Um dia mais
 escuro e triste do que as noites; [...] Chora a Esperança, e a Angústia, atroz e
 prepotente, Enterra-me no crânio uma bandeira preta" (Trad. Ivan Junqueira).

Ao falar de Baudelaire, Paul Valéry descreve sua inteligência crítica associada a sua virtude de poesia. Ele lembra que o poeta parisiense tinha uma “sensibilidade aguda” (1924, 1930, p. 231-232). Podemos ainda lembrar das palavras de André Gide que reconhece no poeta de *As flores do mal* “a mais admirável inteligência crítica de sua época” (1924, p. 131), assim como em *Stendhal*. Em relação a Carlos Drummond de Andrade, parece impossível não abordar os comentários da Mario de Andrade a respeito de *Alguma poesia*, que não pôde deixar de lê-lo com “toda a paixão da amizade”, mas que julga os poemas “sem condescendência”:

De fato: pra você ser um feliz, era preciso que não tivesse nem a inteligência nem a sensibilidade que tem. Então seria um desses tímidos tímidos, tão comuns na vida, uns vencidos sem saber que o são e cuja absoluta mediocridade acaba fazendo-os felizes. Mas você é timidíssimo e ao mesmo tempo sensibilíssimo e inteligentíssimo. Coisas que se contrariam pavorosamente e se brigam com ferocidade. E desse combate você é todo feito e sua poesia também [...].

A poesia de você é feita de explosões sucessivas. A sensibilidade profunda, o golpe de inteligência, a queda da timidez fisiopsíquica (desculpe) se interseccionam, aos pulos, às explosões. [...] Talvez seja esse o trecho mais típico mas será fácil encontrar em quase todos os poemas esse processo de explosões isoladas, sem concatenação de uma só espécie, explosões que ora são tímido tímido fisiopsíquico, ora lírico sensibilíssimo, ora da inteligência grande em excesso.

(ANDRADE, 2002, p. 387)

Assim sendo, interessa-nos aqui apontar que a postura dos dois Carlos perante a poesia possui – apesar da evidente

⁹ “ESTA VIDA é um hospital onde cada enfermo vive ansioso por mudar de leito. Este desejaria sofrer diante da lareira; aquele pensa que se curaria ao lado da janela. Tenho a impressão de que estaria sempre bem lá onde não estou, e este problema de mudança é um dos que eu discuto sem cessar com a minha alma [...]. Por fim, minha alma explode, e sabiamente me grita: - Seja onde for! Desde que fora deste mundo!” (Trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira)

diferença de tom, de forma e de estilos – um parentesco, no sentido em que ambos enfrentam, com a imagem do lutador e do esgrimista, a palavra que se esvai nas ruas da cidade e do mundo. Tanto Drummond como Baudelaire lutam racionalmente com a linguagem – a palavra constitui sua matéria – ou melhor, com a criação/invenção de uma linguagem peculiar. Há dominação esparsa. Nunca total.

Gastei uma hora pensando um verso
que a pena não quer escrever.
No entanto ele está cá dentro
inquieto, vivo.
Ele está cá dentro
e não quer sair.
Mas a poesia deste momento
inunda minha vida inteira.

(DRUMMOND, 2006, p. 21)

Barthes entendeu muito bem o uso que o poeta moderno faz da linguagem quando diz em seu artigo “Y a-t-il une écriture poétique?”, em *Le degré zéro de l’écriture*, que a poesia moderna “institue un discours plein de trous et plein de lumières, plein d’absences et de signes surnourrissants [...]” (1993, p. 164);¹⁰ A própria palavra parece esconder muitas facetas:

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?

(DRUMMOND, 2006, p. 118)

¹⁰ “institui um discurso repleto de buracos e repleto de luz, repleto de ausências e de signos alentadores” (Trad. nossa).

Como nos lembra Manuel Bandeira, apoiando sua afirmação na de Stéphane Mallarmé, a poesia “está nas palavras, se faz com palavras e não com ideias e sentimentos muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia.” Bandeira lembra igualmente que se cria uma atmosfera de poesia “[...] mediante apenas uma colisão de palavras” (1971, p. 28-39). Esta colisão poderia ser inconsciente, tal como o exemplifica o poeta de Pasárgada na famosa história do hotel Península Fernandes. O poeta de *A cinza das horas*, intrigado pelo nome do lugar que considerava poético e que há dias aguçava sua curiosidade, acabou descobrindo pelo primo a razão desse nome. O dono português explicou que havia escolhido “Fernandes” porque era o seu nome e “península” porque era bonito. Esse tipo de colisão, fonte da criatividade e da reflexão humana, provoca ou prazer ou repulsa, enfim: um efeito estético. Compreendemos melhor porque Marcel Proust disse (1987, p. 118), em seu estudo sobre Baudelaire: “À côté d’un livre comme *Les fleurs du mal*, comme l’oeuvre immense d’Hugo paraît molle, vague, sans accent!”¹¹ Barthes define a palavra poética, na poesia moderna, como total e acrescenta que “[le mot] il brille d’une liberté infinie et s’apprête à rayonner vers mille rapports incertains et possibles” (1993, p. 164)¹². Drummond percebe muito bem o não domínio absoluto da palavra quando escreve em “O lutador”:

Lutar com palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.
São muitas, eu pouco.

¹¹ “Perto de um livro como *As flores do mal*, como a imensa obra de Hugo parece mole, vaga, sem intensidade!” (Trad. nossa).

¹² “Ela brilha como uma liberdade infinita e se prepara para irradiar em mil relações incertas e possíveis” (Trad. nossa).

Algumas, tão fortes
como o javali.
Não me julgo louco.
Se o fosse, teria
poder de encantá-las.
Mas lúcido e frio,
apareço e tento
apanhar algumas
para meu sustento
num dia de vida.

(DRUMMOND, 2006, p. 99).

Como o poeta itabirano revela, as palavras “são muitas” e ele “pouco”. Não se sente totalmente capaz de “encantá-las”, “mas lúcido e frio” tenta “apanhar algumas”. O verbo “tentar” empregado aqui, demonstra não somente a dificuldade do uso da linguagem, mas, igualmente, o trabalho do poeta enquanto verdadeiro “fazer poético” cuja reflexão e o cálculo são fundamentais: reflexos de uma produção artística. Drummond valoriza o trabalho cotidiano do poeta, assim como Baudelaire. A imagem do lutador não deixa de lembrar fortemente a do esgrimista na primeira estrofe do poema “Le soleil” do poeta parisiense. Em sua “estranha esgrima”, busca “os acasos da rima / tropeçando em palavras como nas calçadas / topando imagens desde há muito já sonhadas”. O brasileiro dá continuidade, de certa forma, à imagem do duelo entre o poeta e as palavras e parece possuir uma percepção semelhante da poesia nesse ponto: o difícil *métier* do poeta em sua relação com as palavras.

Em 1845, Edgar Allan Poe compõe sua “Filosofia da composição” tomando a direção totalmente oposta a dos românticos, não somente afirmando que sua poesia se estabelece a partir de sua poética, mas igualmente que criou seu famoso poema “The Raven” a partir da mesma exatidão e lógica

rigorosa de um problema matemático, não deixando espaço à intuição ou à sorte. Charles Baudelaire questiona cautelosamente o racionalismo do poeta de Baltimore quando coloca as interrogações seguintes:

S'est-il fait, par une vanité étrange et amusante, beaucoup moins inspiré qu'il ne l'était naturellement? A-t-il diminué la faculté gratuite qui était en lui pour faire la part belle à la volonté? Je serais assez porté à le croire; quoique cependant il faille ne pas oublier que son génie, si ardent et si agile qu'il fût, était passionnément épris d'analyse, de combinaisons et de calculs¹³.

(BAUDELAIRE, 1976, p. 343)

A ponderação que Baudelaire faz do racionalismo de Poe constitui um marco de suma importância. Nas palavras do poeta das “flores doentias” o valor do trabalho no fazer poético, se contrapõe aos “amadores do delírio”, já que “il sera toujours utile de leur montrer quels bénéfices l'art peut tirer de la délibération, et de faire voir aux gens du monde quel labeur exige cet objet de luxe qu'on nomme Poésie” (1976, p. 343-344)¹⁴. Tanto Mallarmé quanto Valéry verão a fonte da superioridade de Poe nas suas afirmações em sua poética, o que Baudelaire chamou de jongleries (malabarismos). Ora, o parisiense reconhece o valor do cálculo, da razão, contudo, vê nisso certa “charlatanice” ao qual o gênio do americano tem direito, opondo-se parcialmente a Poe, Mallarmé e Valéry.

¹³ Préambule de la genèse d'un poème. “Ele se passou, por uma vaidade estranha e divertida, por bem menos inspirado do que o era naturalmente? Diminuiu a faculdade gratuita que estava nele para dar o papel principal à vontade? Estaria levado a crê-lo; bem que, todavia, seja preciso não esquecer que seu gênio, tão ardente e ágil que tenha sido, era apaixonado por análise, combinações e cálculos” (Trad. nossa).

¹⁴ “será sempre útil lhes mostrar quais benefícios a arte pode tirar da deliberação, e fazer enxergar às pessoas do mundo qual labor exige este objeto de luxo que chamamos Poesia” (Trad. nossa).

Pensamos que o poeta não está fora da linguagem, ao contrário do que afirma Sartre, não a recusa, antes está completamente imerso nela, utilizando-a para sua própria sobrevivência, indo além das convenções e da petrificação da gramática. Escrever lhe é vital, como nos lembra Rainer Maria Rilke em seu *Cartas a um jovem poeta* (2004, p. 26). Antes, se encontra como Baudelaire, solitário na multidão ouvindo a voz de Drummond: “Penetra surdamente no reino das palavras. / Lá estão os poemas que esperam ser escritos” (DRUMMOND, 2006, p. 117).

Outro aspecto pertinente é a distinção que Baudelaire estabelece entre os poetas e a grande maioria das pessoas, quando sua personagem Samuel Cramer fala dessa diferença em “La fanfarlo”:

Nous nous sommes tellement appliqués à sophistiquer notre coeur, nous avons tant abusé du microscope pour étudier les hideuses excroissances et les honteuses verrues dont il est couvert, et que nous grossissons à plaisir, qu’il est impossible que nous parlions le langage des autres hommes. Ils vivent pour vivre, et nous, hélas ! Nous vivons pour savoir¹⁵.

(BAUDELAIRE, 1975, p. 559-560)

O poeta está para ele fatalizado a fazer essa distinção entre realidades (desordem) e a realidade aparente (falsa ordem), assim como para Shakespeare, em *Hamlet*, em que o príncipe dinamarquês se lamenta pela sua situação quando comenta no final do ato I, cena V: “Nosso tempo está desnordeado. Maldita a sina que me fez nascer um dia pra concertá-lo!” (1996, p. 34) O papel do poeta é ingrato, assim como o do príncipe

¹⁵ “Nós nos aplicamos tanto em sofisticar nosso coração, nós abusamos tanto do microscópio para estudar as hediondas excrescências e as vergonhosas verrugas do qual está coberto, e que fazemos maior segundo a vontade, que nos é impossível falar a linguagem dos outros homens. Eles vivem para viver, e nós, infelizmente, vivemos para saber” (Trad. nossa).

dinamarquês, se o relacionarmos ao ensaio “Caos em poesia” de D. H. Lawrence (1929). Uma das mais vivas escolhas do poeta (escritor), como lembra Sartre (1948, p. 29)¹⁶, é de “dévoiler le monde et singulièrement l’homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l’objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité”. Podemos ainda citar o conceito de querer-saber de Michel Foucault (1979, p. 36-37): Trata-se de arriscar a destruição do sujeito de conhecimento “na vontade, indefinidamente desdobrada, de saber.”

A esse fazer intelectualivo que se manifesta sob os traços de um debruçar permanente sobre os fatos quotidianos e a condição do homem – a partir de suas próprias inquietações – é preciso concatenar uma sensibilidade exacerbada desde a infância e que nunca os abandonou. Um ser/poeta moldado por dois constituintes: reflexão crítica aguçada e sensibilidade poética. A presença desses dois elementos simultaneamente engendra inquietações, revoltas que necessitam ser expressas. Frente ao abismo deixado, como o cartório/dédalo de José em *Todos os nomes*, ou o de Joseph K. em *O Processo*, é preciso mergulhar. Perigoso mergulho em que o poeta se estilhaça – não pelo impacto com o sólido – mas ao contrário, ao contato do *néant* ou dos múltiplos caminhos que se apresentam em sua busca. Pois, antes de qualquer coisa, trata-se de uma busca incerta e ilusória. A incógnita de sua condição requer não somente a observação de si, mas igualmente, a dos outros sujeitos: a partir/atraves de si. A multidão se torna fonte de energia, ou seja, ninho em que se aloja o olhar do poeta, janela fechada na qual tudo pode ser sonhado, pensado, imaginado, inventado: onde vive a vida, sonha a vida, sofre a vida, lembrando aqui o poema de Baudelaire (1995, p. 104)¹⁷ “As janelas”: “Celui qui regarde du

¹⁶ “desvelar o mundo e singularmente o homem aos outros homens para que estes se responsabilizem inteiramente perante o objeto assim posto a nu” (Trad. nossa).

¹⁷ “AQUELE QUE OLHA, da rua, através de uma janela aberta, jamais vê tantas coisas como quem olha para uma janela fechada. Nada existe mais profundo, mais

dehors à travers une fenêtre ouverte ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle [...]"

O poema em prosa “As multidões”, também dos *Pequenos poemas em prosa*, exemplifica essa concepção poética, pois, de certa forma, imita/cria/inventa a partir desses rostos, na azáfama dos homens que se embatem – como rio após chuva – sobre a superfície das vitrines. Arena cujo leito é a rua: onde o homem comum, *gauche* e patético, é o herói. O homem comum e sua história se tornam objetos, argila entre as mãos do poeta, que os molda a partir de uma poderosa reflexão e da imaginação criadora. Torna-se impossível nesse íntimo limiar, definir o grau de atuação de uma ou de outra. Para Baudelaire, “todas as profissões, todas as alegrias e todas as misérias que as circunstâncias lhe deparam” constituem matéria poética. Assim, a alma do poeta “se dá inteira, poesia e caridade, ao imprevisto que surge, ao desconhecido que passa.” Em “As viúvas”, não por acaso poema seguinte ao de “As multidões”, o poeta parisiense aborda o mesmo tema: o caos da humanidade como “fonte” de sua arte. Ele nos revela, após seguir durante horas uma viúva nas ruas e em um parque público, que se sente “irresistivelmente atraído para tudo quanto é frágil, arruinado, aflito, órfão”, eis aí o seu “alimento certo”. Assim como Baudelaire teve as passagens da Paris do seu tempo, Bandeira o beco das carmelitas na Lapa, Drummond teve a esplanada do Castelo:

É quase impossível encontrar alguém no Rio que não tenha visto um dia a figura burocrática, funcionária e, ao mesmo tempo, mítica de Drummond passando pelo Castelo no Rio de

misterioso, mais fecundo, mais tenebroso, mais deslumbrante, que uma janela iluminada por uma candeia. [...]” (Trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira)

Janeiro. Ele podia ser visto ora disparando por um corredor invisível que parecia só seu (o poeta Armando Freitas Filho, que o seguiu de perto uma ocasião, lembra de que “embora ele fosse a toda, e de cabeça baixa, não esbarrava em ninguém”), ora seguindo uma moça que o atraía (o jornalista Paulo Francis conta que viu mais de uma vez o poeta andar atrás de uma bela durante quarteirões, sem chegar a abordá-la).

(CANÇADO, 1993, p. 221)

Em “Os olhos dos pobres”, além da questão da incomunicabilidade, o poeta francês descreve uma família embasbacada perante a beleza e a riqueza de um café, desenvolvendo assim uma reflexão social, a partir do provável pensamento dos três pares de olhos ali parados. Observando a mísera família, não se atém às vestimentas, ou melhor, aos farrapos que cobrem os esqueléticos corpos, lentamente modelados pelas mãos da pobreza. Concentra-se quase exclusivamente nos olhos, como se entrasse por eles, para invadi-los e recriar/reinventar seus pensamentos.

Em “Mãos dadas”, Drummond aborda essa questão, se aproximando igualmente de Baudelaire, mas contribui com outro aspecto que também se encaminha na mesma direção que o outro Carlos: “o tempo presente”. Os dois poetas estavam debruçados sobre a época em que viveram, sobre os homens de seu tempo. Para isso, pouco importa o passado e seu “mundo caduco”, assim como o futuro. Trata-se de um mergulho que possibilita para o poeta parisiense, por exemplo, perceber a modernidade nascente. Eis um ponto que relativiza a importância de seu conhecimento formal em sua poesia, pois os dois Carlos acabam construindo e transmitindo um verdadeiro aporte de conhecimento.

Os dois poetas partem de suas sensibilidade e criticidade, de sua revolta, para observar o mundo em que vivem. Revolta petrificada que nasce e se alimenta dessa percepção sensível e

reflexiva da cidade. Revolta que não se exprime pela ação efetiva, mas pelas palavras, já que o ceticismo e a descrença no homem impedem qualquer gesto, pois o consideram quimérico. Os dois Carlos são “anarquistas” que atuam apenas pela linguagem poética, pois não acreditam que poderiam mudar a natureza humana. Para eles, não se trata de enclausurar, nem o pensamento, nem a percepção, mas de projetá-las a partir de inquietações pessoais, de uma visão de mundo muito peculiar que atravessa e transcende o ambiente em que o poeta deambula. Por isso, pouco viajaram, pois a matéria humana revela-se quase insondável e não há por que buscar algures algo que se encontraria de forma similar no ambiente de uma única capital, seja ela Paris ou o Rio de Janeiro.

Baudelaire e Drummond abordam essa matéria humana insondável nos poemas “L’homme et la mer” das Flores do mal e o “O Outro”:

Homme libre, toujours tu chériras la mer!
 La mer est ton miroir; tu contemples ton âme
 Dans le déroulement infini de sa lame,
 Et ton esprit n’est pas un gouffre moins amer [...]

Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets:
 Homme, nul n’a sondé le fond de tes abîmes,
 Ô mer, nul ne connaît tes richesses intimes,
 Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets!¹⁸

(BAUDELAIRE, 2003, p. 23)

¹⁸ “Homem liberto, hás de estar sempre aos pés do mar! / O mar é o teu espelho; a tua alma aprecias / No infinito ir e vir de suas ondas frias, / E nem teu ser é menos acre ao se abismar. [...] Sois ambos vós quais seres turvos e discretos; / Homem, ninguém sondou-te as furnas mais estranhas; / Ó mar, ninguém tocou-te as íntimas entranhas, / Tão ciumentos que sois de vossos bens secretos!” (Trad. Ivan Junqueira).

Como decifrar pictogramas de há dez mil anos
se nem sei decifrar
minha escrita interior?

Interrogo signos dúbios
e suas variações calidoscópicas
a cada segundo de observação.

A verdade essencial
é o desconhecido que me habita
e a cada amanhecer me dá um soco.

Por ele sou também observado
com ironia, desprezo, incompreensão.
E assim vivemos, se ao confronto se chama viver,
unidos, impossibilitados de desligamento,
acomodados, adversos,
roídos de infernal curiosidade.

(DRUMMOND, 2006. p. 1237)

Mas que tipo de sensibilidade é essa que autoriza um poeta a tomar por assunto uma carniça ou viúvas decrépitas? Não se trata de emotividade. Ao nosso ver, podemos enxergá-la de duas formas: sensibilidade enquanto debruçar/aproximação/revolta perante a condição humana e sensibilidade sob a forma de uma percepção aguçada que permitiria enxergar além do olhar comum. A primeira revela-se poderosa ante a razão, pois permite levar em conta o aspecto humano, muitas vezes esquecido pelo cálculo puro e pela lógica. A segunda, latente desde a infância, auxilia o *querer-saber* do poeta em sua busca de respostas. Há, porém, uma insensibilidade na sensibilidade, um ir-além-das-aparências que permite romper as barreiras do

repulsivo ou do estranhamento, para analisá-lo com toda a força do sentir e da reflexão crítica. Assim sendo, é preciso transpassar a imagem da carniça, para verdadeiramente atingir o objeto desse poema: necessita-se de uma sensibilidade peculiar, pois paradoxalmente imune em parte a si mesma.

Em “O pintor da vida moderna”, Charles Baudelaire transcreve o relato de um amigo pintor que exemplifica perfeitamente a relação sensibilidade/percepção:

Un de mes amis me disait un jour qu'étant fort petit, il assistait à la toilette de son père, et qu'alors il contemplait, avec une stupeur mêlée de délices, les muscles des bras, les dégradations de couleurs de la peau nuancée de rose et de jaune, et le réseau bleuâtre des veines. Le tableau de vie extérieure le pénétrait déjà de respect et s'emparait de son cerveau. Déjà la forme le possédait. La prédestination montrait précocement le bout de son nez. La damnation était faite. Ai-je besoin de dire que cet enfant est aujourd'hui un peintre célèbre?¹⁹

(BAUDELAIRE, 1975, p. 690-691)

“O quadro da vida exterior já o impregnava de respeito e se apoderava de seu cérebro.” Eis uma frase vital nesse trecho, pois indica essa relação privilegiada do artista com seu ambiente, essa curiosidade sensível e inflexível, esse “oeil fixe et extatique des enfants devant le nouveau, quel qu'il soit, visage ou paysage, lumière, dorure, couleurs, [...]” (Baudelaire, 1975, p. 690).²⁰ Essa danação/vocação pode ser relacionada ao *estar fatalizado* de Mario de Andrade e, principalmente, como

¹⁹ “Um de meus amigos dizia-me um dia que, ainda pequeno, via seu pai lavando-se e que então contemplava – com uma perplexidade mesclada de deleite – os músculos dos braços, as gradações de cores da pele matizada de rosa e amarelo, e a rede azulada das veias. O quadro da vida exterior já o impregnava de respeito e se apoderava de seu cérebro. A forma já o obcecava e o possuía. A predestinação mostrava precocemente a ponta do nariz. A *danação* estava consumada. É preciso dizer que essa criança hoje é um pintor célebre?” (Trad. Suely Cassal).

²⁰ “olhar fixo e animalmente estático das crianças diante do novo, seja o que for, rosto ou paisagem, luz, brilhos, cores [...]”

disse Drummond, ao fato de não constituir uma escolha: “Carlos Drummond de Andrade confessou que se tornara escritor não por ter uma ‘certa maneira especial de ver as coisas, mas pela impossibilidade de poder vê-las de uma outra maneira” (CANÇADO, 1993, p. 243).

Relacionando nesse ponto a função do devaneio no ofício do poeta, não podemos deixar de pensar no poema “Sentimental” de Drummond em *Alguma poesia* (1930). Trata-se aqui da proibição de sonhar, tema abordado pelos dois Carlos. O verbo *sonhar* deve ser associado ao devaneio pelas suas acepções em língua francesa e espanhola. O *songe* e o *sueño* têm respectivamente os sentidos de *sonho* e *pensamento*, para o primeiro, e *sonho* e *sono*, para o segundo. Eis aqui um aspecto do trabalho do poeta, que certamente se choca aos valores burgueses e costumeiros, o devaneio como fonte de reflexão/criação/invenção poética.

Ponho-me a escrever teu nome
com letras de macarrão.
No prato, a sopa esfria, cheia de escamas
debruçados na mesa todos contemplam
esse romântico trabalho.
Desgraçadamente falta uma letra,
uma letra somente
para acabar teu nome!

– Está sonhando? Olhe que a sopa esfria!

Eu estava sonhando...
E há em todas as consciências um cartaz amarelo:
“Neste país é proibido sonhar.”

(DRUMMOND, 2006, p. 16)

E no poema em prosa de Baudelaire (1995) “La soupe et les nuages”:

Ma petite folle bien-aimée me donnait à dîner, et par la fenêtre ouverte de la salle à manger je contemplais les mouvantes architectures que Dieu fait avec les vapeurs, les merveilleuses constructions de l’impalpable. Et je me disais, à travers ma contemplation: “- Toutes ces fantasmagories sont presque aussi belles que vastes les yeux de ma belle bien-aimée, la petite folle monstrueuse aux yeux verts.”

Et tout à coup je reçus un violent coup de poing dans le dos, et j’entendis une voix rauque et charmante, une voix hystérique et comme enrouée par l’eau-de-vie, la voix de ma chère petite bien-aimée, qui disait: “- Allez-vous bientôt manger votre soupe, sacré bougre de marchand de nuages?”²¹

Em síntese, existe uma incompletude em Drummond (2006) e Baudelaire (1975) que é preciosa porque contém a experiência essencial ao homem de seu desajustamento em relação ao mundo, de sua insegurança primeira, enfim, de sua não-soberania.

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.

²¹ “A LOUCA de minha bem-amada me dava de jantar, e pela janela aberta da sala de refeições eu contemplava as movediças arquiteturas que Deus faz com as nuvens, as maravilhosas construções do impalpável. E dizia comigo, através da minha contemplação: - ‘Todas estas fantasmagorias são quase tão belas quanto os olhos de minha amada, a pequena louca monstruosa de olhos verdes.’ De súbito senti um violento murro nas costas e ouvi uma voz rouca e encantadora, uma voz histérica, e como enrouquecida pela aguardente, a voz da minha querida bem-amada, que me dizia: - ‘Trate de tomar a sua sopa, seu maluco, mercador de nuvens!’” (Trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira).

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração (2006, p. 5).

Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux [...].

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid! [...]

Le poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher²² (1975, p. 9-10).

O vasto coração do anjo torto pode ser comparado às grandes asas de gigante do albatroz, ambos *gauches*, frágeis, cômicos e, principalmente, não-soberanos em seu mundo. Paradoxalmente, as possíveis lacunas da formação dos dois Carlos e essa falta de unidade do sujeito, consciente de sua incompletude, de sua não-soberania, elementos aliados a uma sensibilidade poética singular e a uma inteligência notável, possibilitaram a *invenção do possível*, como diz Gagnebin: “É porque a in-fância não é a humanidade completa e acabada, é porque a in-fância é, como diz fortemente Lyotard, in-humana,

²² “O monarca do azul, canhestro e envergonhado, / Deixa pender, qual par de remos junto aos pés, / As asas em que fulge um branco imaculado. [...] Antes tão belo, como é feio na desgraça / Esse viajante agora flácido e acanhado! [...] O poeta se compara ao príncipe da altura / Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar; / Exilado no chão, em meio à turba obscura, / As asas de gigante impedem-no de andar” (Trad. Ivan Junqueira).

que, talvez, ela nos indique o que há de mais verdadeiro no pensamento humano: a saber, sua incompletude, isto é, também, a invenção do possível” (1997, p. 182-183). Trata-se de um complexo (des)equilíbrio entre o saber e a ignorância: uma ínfima falta, promessa de possíveis. Por outro lado, Baudelaire e Drummond experienciaram a vida como algo que os forçou a pensar e a procurar a verdade, já que, como diz Deleuze, “a verdade nunca é o produto de uma boa vontade prévia, mas o resultado de uma violência sobre o pensamento” (2006, p. 15).

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- _____. **Carlos & Mário**: Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (iné dita) e Mário de Andrade. 1924-1945. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.
- BANDEIRA, M. **Seleção em prosa e verso**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.
- BARTHES, R. **Oeuvres complètes**. Tomes 1, 3. Paris: Seuil, 1993.
- BAUDELAIRE, C. **Les fleurs du mal**. Paris: Librio, 2003.
- _____. **Les paradis artificiels**. Le spleen de Paris. Paris: Booking International, 1995.
- _____. **Correspondance**. v. I: 1832-1860. Paris: Gallimard, 1973.
- _____. **Oeuvres complètes**. v. I, II. Paris: Gallimard, 1975-76.
- _____. **Poesia e Prosa**. BARROSO, Ivo (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. v. III. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Charles Baudelaire**: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme. Paris: Payot, 2002.

CANÇADO, J. M. **Os sapatos de Orfeu**: Biografia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Globo, 1993.

DELEUZE, G. **Proust e os signos**. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GIDE, A. Baudelaire et M. Faguet. In: **Morceaux Choisis**. Paris: NRF, 1924.

LAWRENCE, D. H. **O caos em poesia**. 1928. Publicado primeiramente em *Exchanges*, 1929.

PICHOIS, C.; ZIEGLER, J. **Baudelaire**. Paris: Julliard, 1987.

PROUST, M. **Sur Baudelaire, Flaubert et Morand**. Paris: Editions Complexe, 1987.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. São Paulo: Globo, 2003.

RUFF, M. A. **Baudelaire**. Paris: Hatier, 1957.

SARTRE, Jean-Paul. **Baudelaire**. Paris: Gallimard, 1947.

_____. **Qu'est-ce que la littérature?** Paris: Gallimard, 1948.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1996.

VALÉRY, P. **Variété I et II**. Paris: Gallimard, 1924, 1930.

WILLIAMS, R. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ABSTRACT: This article intends to provoke collisions and relationships between the modern poet, Charles Baudelaire, and the poet of modernism, Carlos Drummond de Andrade. At first, I wish to identify similarities in the educational background, the posture within the years of internship, the family and the concerns about their professional future. In fact, the experiences in formal education of the two poets allow us, in their letters and poems, to have a better understanding of their poetic formation. The presence of an acute critical intelligence and a great poetic sensibility are glimpsed in the course of the research as crucial conjunction to the poetic art of both "Carlos". Both face the word similarly, especially if we remember the figures of the swordsman and fighter, giving primacy to the intellect, but in which certain poetic sensibility plays a large role. Themes close to the poets emerge during the discussion of points of contact between them by revealing their view of the world. Finally, the notion of incompleteness is established, in both poets, as a promise of possibilities. Beyond that, the influence of their lives, perceived as an experience of violence, constitute eventually a turning point for the mind, leading them to other knowledge.

KEY WORDS: Baudelaire; Drummond; poetic formation; intelligence.

Data de recebimento: 13/10/2010

Data de aprovação: 24/10/2010

Émile Ajar: do Embuste ao Avatar

Émile Ajar: From Trickster to Avatar

*Claudia Almeida**

RESUMO: *Gros-Câlin*, o texto inaugural de Émile Ajar, pseudônimo de Romain Gary, mostra o percurso do narrador, personagem fortemente marcado pela incapacidade de estabelecer comunicação com o mundo, em busca de um (re)nascimento que lhe permita instituir seu lugar de fala. As tentativas de metamorfose do personagem, que destacam seu protesto contido e sisifístico, remetem ao surgimento do novo autor, Émile Ajar, e à revolta loquaz e bem-sucedida de Romain Gary. O embuste, aparentemente não premeditado, torna-se o avatar explicitamente desejado.

PALAVRAS-CHAVE: metamorfose; identidade; pseudônimo; Émile Ajar; Romain Gary.

Era uma vez um camaleão. Colocaram-no sobre o verde e ele se tornou verde, colocaram-no sobre o azul e ele se tornou azul, colocaram-no sobre o chocolate e ele se tornou chocolate e depois colocaram-no sobre o xadrez escocês e o camaleão explodiu.

(GARY, 1974, p. 234)¹

* Doutora em Língua e Literatura Francesa e professora adjunta de língua e literatura francesa no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

¹ As traduções dos textos franceses foram feitas por mim, salvo indicação do nome do tradutor na bibliografia.

A metamorfose está presente na literatura desde a Antiguidade. Seja como metáfora, como representação mítica ou como sonho de transformação da realidade, processos que envolvem modificações físicas e suas implicações têm sido frequentemente tratados no texto literário. *Metamorfoses* (Ovídio), *O asno de ouro* (Apuleio), *Romance de Melusina* (Jean d'Arras), *Sonho de uma noite de verão* (Shakespeare), *A metamorfose* (Kafka), *O rinoceronte* (Ionesco) são alguns dos muitos exemplos que poderíamos citar. A enorme gama de sentidos possíveis e de relações intertextuais nos mostra o vigor do tema e de seus desdobramentos na trama textual.

A metamorfose é um dos elementos mais importantes de *Gros-Câlin* (1974; 2007), primeiro texto de Émile Ajar, pseudônimo de Romain Gary. Para alcançá-la simbolicamente, Cousin, o narrador, faz várias tentativas cujos resultados se revelam insuficientes. O delírio é o único espaço que permite sua realização.

Esse desejo de metamorfose de Cousin é, na verdade, a *mise en texte* do projeto de construção identitária múltipla de Romain Gary. As estratégias infrutíferas do personagem remetem a procedimentos experimentados no percurso de construção do duplo e do estabelecimento de sua voz própria.

1 Preparando e trilhando o caminho

Em *Tombeau de Romain Gary*, Nancy Huston dirige a seguinte pergunta ao escritor: "Há uma única informação incontestável que se possa fazer a teu respeito?" (HUSTON, 1995, p. 17) A resposta, que a própria escritora fornece, demonstra bem a dificuldade para identificar *verdadeiramente* o autor: "Você nasceu." A imprecisão de informações sempre foi

uma estratégia que facilitou a invenção de certas imagens de Romain Gary. Émile Ajar recebeu e utilizou essa herança.

Em 1974, Romain Gary é um escritor consagrado: recebera, entre outras premiações, o prêmio Goncourt em 1956 com *Les racines du ciel*. Nesse ano, publicou três livros. O primeiro, *La nuit sera calme*, distribuído às livrarias em maio, se apresenta como uma longa entrevista concedida pelo autor a François Bondy (jornalista e escritor suíço). Entretanto, pesquisas recentes, sobretudo do historiador Fabrice Larat, atestam que Romain Gary era o único autor: perguntas e respostas foram formuladas e escritas por ele. Como o simulacro não foi identificado enquanto o escritor estava vivo e que a descoberta da autoria única é recente, as edições existentes do texto até hoje indicam tratar-se de uma entrevista.

Três semanas após o lançamento desse livro, surge nas livrarias o segundo volume de Romain Gary nesse ano: *Les têtes de Stéphanie*, romance que flerta com o gênero policial e vem assinado por um pseudônimo, Shatan Bogat, que seria um escritor americano de origem turca. Na verdade, o texto havia sido escrito originalmente em inglês, em 1971. A edição de 1974 foi traduzida e refeita pelo próprio Gary. Como a vendagem é discreta, o autor se revela. O caso fica no âmbito de uma brincadeira, mas prepara o caminho para o pseudônimo definitivo. Afinal, não se poderia imaginar duas tentativas semelhantes em tão curto espaço de tempo.

Em setembro, é publicado o terceiro texto, *Gros-Câlin*, com o pseudônimo de Émile Ajar, um escritor novato e totalmente desconhecido. O sucesso foi estrondoso e garantiu a indicação para o prêmio Renaudot. O autor, sempre *invisível*, solicitou sua retirada da lista de indicados. Entretanto, essa invisibilidade começa a ser questionada e a pressão para o aparecimento de Ajar aumenta. Tentando continuar seu projeto, Romain Gary consegue um corpo para sua *criatura*: Paul

Pavlowitch, filho de sua prima, representará o papel de Émile Ajar.

Em setembro de 1975, Ajar-Pavlowitch faz sua primeira aparição pública: uma entrevista com sua editora e outra com o jornal *Le Monde*, ambas em Copenhague. É também nesse mês que ocorre a distribuição nas livrarias de *La vie devant soi*, segundo romance do autor.

Em novembro, um jornalista do *Point* revela as ligações familiares entre Romain Gary e Émile Ajar (ANISSIMOV, 2004, p. 555), em um artigo publicado em duas partes. No dia da publicação da segunda parte da reportagem, *La vie devant soi* é premiado com o Goncourt. As regras desse prêmio são rígidas: o/a escritor/a só pode recebê-lo uma única vez. Ajar-Pavlowitch o aceita e Romain Gary torna-se o único escritor a conseguir enganar a Academia e ser premiado duas vezes. Imediatamente, desconfia-se de uma farsa. Gary responde virulentamente aos que levantam essa suspeita e Émile Ajar sobrevive a esse ataque.

Em 1975, Romain Gary e Émile Ajar publicam, respectivamente, *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable* e *La vie devant soi*. O romance assinado por Gary narra o drama de Jacques Rainier, um homem de 59 anos atormentado pelo medo da impotência. O texto assinado por Ajar põe em cena Momo, um adolescente de origem árabe, filho de uma prostituta e criado por Madame Rosa, ela mesma prostituta aposentada. A morte de sua mãe adotiva força Momo a encontrar um caminho e viver uma vida diferente da que tinha até então.

De um modo geral, a crítica literária leu os dois textos de 1975 como metáforas dos momentos de vida de cada escritor: enquanto Romain Gary estaria no fim de carreira, Émile Ajar teria um percurso promissor a sua frente e o Goncourt comprovava isso.

A vida dupla de Gary vai durar até sua morte, em 1980. Durante esse período, os dois autores coexistem e publicam textos inéditos. Somente em 1981, com a publicação póstuma de *Vie et mort d'Émile Ajar*, o embuste será esclarecido.

2 Mimetismo: a miragem de transformação

A criação de Émile Ajar é uma tentativa de Romain Gary de multiplicação identitária. Obcecado pela busca da pluralidade, o escritor repete frequentemente que se sente mal na própria pele, pois esta não seria verdadeiramente a sua. Criar não apenas personagens, mas também um novo autor lhe permitiria, de certa forma, mudar de pele e viver uma nova vida. *Gros-Câlin*, o texto que inaugura a carreira literária de Émile Ajar, encena os desafios dessa empreitada e ilustra as tentativas desesperadas de Cousin para se tornar outro. O mimetismo é a primeira tentativa nesse sentido.

Funcionário da IBM, que sofre de solidão aguda provocada sobretudo por uma grande dificuldade de comunicação com o mundo, Cousin tem uma leitura bastante pessoal da realidade que o cerca e, principalmente, dos discursos de seus (poucos) interlocutores. Conseqüentemente, suas respostas também são bastante particulares e geram um descompasso cujo resultado mais evidente e doloroso é a incomunicabilidade. Talvez, para preencher o vazio causado por essa ausência de troca, ao retornar de uma viagem à África, traz na bagagem um píton de 2,20 m ao qual atribui o significativo nome Gros-Câlin². A partir desse momento, a vida de Cousin muda bastante pois ele se afeiçoa definitivamente ao píton.

Embora a *companhia* de Gros-Câlin não resolva os problemas de Cousin, a observação do seu comportamento e a

² A tradução seria Grande-Carinho ou talvez Grande-Cafuné.

ligação afetiva que estabelece com o animal o levam a vislumbrar um caminho para se comunicar com o mundo: o mimetismo.

Propriedade de alguns animais, dentre os quais o camaleão é o mais conhecido, o mimetismo se caracteriza pela capacidade de se tornar semelhante na aparência ao meio ou a um ser desse meio. Sem conseguir constituir o lugar a partir do qual possa falar com o mundo, Cousin imita o movimento de Gros-Câlin, ser com o qual acredita estabelecer comunicação afetiva. O mimetismo é anunciado no início do livro - sem ser nomeado explicitamente - como estratégia escolhida para a escrita:

Explicito imediatamente por cuidado de clareza que não estou fazendo digressões [...], mas que estou acompanhando o jeito natural dos pítons, para colar melhor no meu assunto. Isso significa não seguir em linha reta, mas, sim, em contorsões, sinuosidades, espirais, enrolamentos e desenrolamentos sucessivos, formando, às vezes, anéis e verdadeiros nós e que é importante proceder aqui do mesmo modo com simpatia e compreensão. É preciso que ele se sinta em casa nestas páginas³.

(GARY, 2007, p. 41)

A escolha do mimetismo como estratégia de escrita e como ferramenta para estabelecer o lugar de fala é arriscada. Cousin consegue realizar tão bem esse procedimento que sua individualidade é fortemente abalada e, ao longo do texto, termina por se (con)fundir com o píton. Depois de duas outras tentativas de transformação (que veremos a seguir), mergulha no delírio e perde as referências que distinguem si-mesmo do outro. Assim, troca de lugar com Gros-Câlin, que originalmente era o personagem a ser imitado e que assume o lugar de criador.

³ O texto ajariano apresenta deformações sintáticas e modificações semânticas recorrentes, algumas tornando-se leitmotive na obra. Na tradução busquei manter o estranhamento causado por esses mecanismos.

O mimetismo de Cousin não atinge seu objetivo: ao invés de instituir o lugar de fala, esse procedimento afastou-o ainda mais do mundo com o qual não conseguia se comunicar. Os nós do discurso dificultam a interação discursiva e a desconfiança provocada pela assimilação ao réptil ampliam a barreira para a interação social.

Entretanto, o serpenteado do píton, reproduzido na escrita, será marca registrada do autor que também busca instituir um lugar de fala que o distinga de Romain Gary. O ritmo sinuoso será retomado em seus textos subsequentes: em *La vie devant soi* (1975), o discurso de Momo lembra as curvaturas efetuadas por Cousin; em *Pseudo* (1976), a prolixidade do narrador - que chega às raias da verborreia - prolonga o movimento iniciado por Cousin; em *L'angoise du roi Salomon* (1979), a paixão de Jeannot pelos dicionários responde ao desejo de encontrar as saídas através das palavras.

Assim, a escrita ajariana é o principal instrumento para a instituição de um lugar de fala próprio de Ajar e lhe garante a *revanche* do personagem sobre seu criador. A coexistência entre Émile Ajar e Romain Gary provoca fissuras incuráveis neste último, que, de acordo com o depoimento de Paul Pavlowitch, teria levado excessivamente a sério a obra de sua criação, a ponto de ter ciúmes de Ajar. O sucesso da empreitada de multiplicação identitária dificulta a *reação* do criador: o avatar, que não é reconhecido como tal pelo *mundo*, se mantém vivo na cena literária francesa.

3 Ventriloquia: a ilusão de interação

O fracasso de suas tentativas de mimetismo leva Cousin a buscar outras estratégias para instituir seu lugar de fala e estabelecer interação com o mundo. Uma carta, escrita ao estilo

Gros-Câlin e endereçada ao *Journal des Amis*, termina com a seguinte pergunta: "Quais são as possibilidades de comunicação e de diálogo?" (GARY, 2007, p. 110) A resposta lhe sugere que procure M. Parisi "especialista nesses casos" e indica nomes de "poetas, pensadores e criadores que tinham dialogado assim com o universo e obtido respostas de grande alcance artístico. Como Malraux, Nietzsche, Camus e outros" (*Id. Ibid.*). M. Parisi é um ventríloquo.

Essa estratégia vai se revelar tão decepcionante quanto a primeira, já que não atinge o objetivo de Cousin: estabelecer um diálogo de fato, entre um *eu* e um *tu*. O *diálogo* praticado pelo ventríloquo entre um *eu* explícito e um *eu* disfarçado, entre um ser que fala e um objeto não o satisfaz pois não garante a troca. Nessa arte, trata-se sempre de apropriar-se de um corpo mudo e de lhe *dar* uma voz. Justamente, nessas circunstância, não há diálogo, é sempre o mesmo que fala, ainda que com uma voz disfarçadamente distinta da sua própria.

O jogo do ventríloquo reproduz de certo modo a busca do Outro primordial. A voz que o ventríloquo dá ao boneco (ou a qualquer outro objeto) cria um ambiente dialógico, mas não chega a um verdadeiro diálogo. Para que haja um, é preciso que a palavra seja produzida pelo Outro, enquanto sujeito: "O que eu procuro na palavra é a resposta do outro. O que me constitui como sujeito é a pergunta. Para me fazer reconhecer pelo outro, eu só profiro o que foi em razão do que será. Para encontrá-lo eu o chamo por um nome que ele deve assumir ou recusar para me responder (LACAN, 1966, p. 181).

Em seu desespero, provocado por uma profunda solidão e pela incapacidade de se comunicar com o mundo, Cousin tenta transformar Gros-Câlin em sujeito, certo de ser compreendido pelo píton. Entretanto, rapidamente, ele percebe a ineficácia desse procedimento, pois reconhece que o píton não tem realmente uma voz própria e esse mutismo é um obstáculo

definitivo para a constituição do diálogo. Gros-Câlin ocupa sempre o lugar do Outro primordial, mas jamais poderá chamar Cousin pelo seu nome.

A técnica recusada por Cousin será amplamente utilizada por Romain Gary na aventura Ajar. Como o novo autor não poderia sobreviver sem voz e sem corpo, seu *criador* vai lhe *dar* ambos. Mas, a atuação do ventríloquo tem sucesso no espaço circunscrito do palco, onde os espectadores tem conhecimento prévio de que o diálogo é ilusório e aceitam o jogo. O espaço para a prática de ventriloquia de Gary é bem maior e, para que seu jogo tenha sucesso, é preciso que os espectadores não reconheçam o ventríloquo. Assim, para prosseguir com seu projeto, é necessário mudar a estratégia: o boneco do ventríloquo será transformado em golem.

De acordo com Régine Robin, a lenda do golem, na tradição hebraica, se apresenta da seguinte forma:

A variante mais famosa nos informa que Rabbi Lew, o Maharal de Praga, no século XVI, está na origem dessa fabulosa construção. Conta-se que, em uma noite de 1580, ele se dirigiu, acompanhado de membros de sua família, às margens do rio Vltava, nas minas de salitre. Eles modelaram uma estátua de argila, um golem. O rabino lhe pôs o nome de Deus na boca e ordenou que obedecesse. Eles o chamaram Yosselé e o levaram para o gueto. Ele executava todas as ordens, todas as vontades do rabino. Este último acostumou-se a retirar o santo nome de Deus da boca da estátua na véspera do sabá. Esse ato deixava imediatamente Yosselé inerte. Ora, nos diz a lenda, uma noite, quando partiu para a sinagoga, esqueceu-se de retirar da boca da estátua a preciosa inscrição. O golem, sem mestre, começou a destruir tudo a sua volta. Assim que o rabino foi avisado da catástrofe, deixou a sinagoga no meio de um salmo, veio diretamente em direção ao golem, retirou rapidamente o *chem* e Yosselé golem desmoronou.

(ROBBIN, 1997, p. 39)

Dentro do projeto de Gary, o golem apresenta duas vantagens em relação ao boneco do ventríloquo: trata-se de um homem (feito de argila, como na Criação segundo o cristianismo) e fala o que seu mestre ordenar. Assim, a voz do golem é própria, mas o discurso é de outro. O jogo poderia dar certo, já que Romain Gary vai ditar palavras e atitudes a Paul Pavlowitch-Émile Ajar.

Entretanto, a lenda alerta para o risco de perda de controle sobre o golem. Embora os relatos confirmem que Paul Pavlowitch executava bem as ordens e repetia as palavras de seu *mestre*, é evidente que o domínio total da situação é impossível. No início, Émile Ajar era apenas um nome, depois passou a ser reconhecido por sua escrita, em seguida, ganhou um corpo; o próximo passo era inevitável: o sucesso e as desconfianças quanto às ligações entre Émile Ajar e Romain Gary exigem desenvoltura e a voz e o discurso do golem se misturam ao que foi ditado.

O controle torna-se mais difícil ainda quando Émile Ajar publica um texto autobiográfico com o revelador título *Pseudo* (1977). Em uma tentativa desesperada - e bem sucedida - de garantir sua *vida*, Ajar despeja sua verve devastadora em um ataque generalizado, mas com foco preciso em seu parente famoso, a quem trata de *Tonton Macoute*. Para aumentar a verossimilhança, o texto mistura experiências e lembranças de Paul Pavlowitch e de Romain Gary. O golem toma a palavra.

Essa autoflagelação que se impõe Romain Gary tem como consequência o aprofundamento da fissura identitária e o desespero da perda de controle sobre sua criatura. Se o jogo do ventríloco tentado por Cousin termina em um segundo fracasso na tentativa de instituir seu lugar de fala, o jogo do golem, opção de Ajar, tem pleno êxito e o novo autor garante um lugar de fala diferente do que tem Romain Gary. Ainda assim, a obsessão

pelas dificuldades de comunicação entre os homens será um dos temas principais veiculados por essa voz.

Curiosamente, *Pseudo* é um espaço de diálogo entre Romain Gary e Émile Ajar, mas, em contrapartida, o diálogo entre Romain Gary e Paul Pavlowitch é cada vez mais problemático e evitado.

4 Muda: o delírio de metamorfose

Após dois fracassos - o mimetismo e a ventriloquia -, o narrador do primeiro texto de Émile Ajar parte para sua última e definitiva tentativa: a muda seguida de uma metamorfose. Sem conseguir estabelecer interação com o mundo, Cousin busca sair deste e entrar em outro, onde as trocas entre semelhantes não sejam pautadas pelos discursos.

Quando assiste pela primeira vez à muda de seu píton, Cousin fica profundamente surpreso e cria enormes esperanças. Embora a muda seja um período desprovido de importância particular para os pítons – trata-se de um processo que se repete regularmente – Cousin a vê de outra forma e imagina possibilidades encorajadoras associando-a ao parto:

É um acontecimento profundamente otimista na vida de um píton, a renovação, Páscoa, Yom Kipur, a espera das promessas. Minha longa observação e meu longo conhecimento dos pítons me permitiram concluir que a muda representa em sua natureza o momento emocionante entre todos, em que eles se sentem a ponto de alcançar uma vida nova, com garantia de autenticidade. É o humanismo deles.

(GARY, 2007, p. 120)

No início, Cousin espera que a troca de pele de Gros-Câlin tenha como resultado um novo ser, com o qual possa estabelecer um diálogo real. A frustração de suas expectativas o

faz tomar um atalho cujo destino é o delírio absoluto: a muda de Gros-Câlin não produz um novo ser, mas, se ele próprio, Cousin, for capaz de passar por esse processo, talvez o resultado seja diferente.

Assim, a muda é vislumbrada como uma possibilidade *concreta* de metamorfose, ou seja, de "aventura de um outro nascimento, de um nascimento puro ao qual os pais não seriam associados" (BRUNEL, 2004, p. 129). Mas, essa metamorfose com a qual sonha Cousin não é semelhante a outras que existem na natureza, como, por exemplo, a transformação da lagarta em borboleta. Esta é uma metamorfose prevista cujos resultados são conhecidos antecipadamente e, por isso, pertence ao mundo já estabelecido. A metamorfose com a qual sonha Cousin deve produzir um resultado imprevisto e desconhecido que o torne parte de outro mundo, onde ele consiga interagir com outros.

Mais uma vez, Cousin fracassa e, agora, se refugia no delírio. Na versão publicada em 1974, Gary aceitou fazer modificações no texto enviado, de acordo com a indicação do comitê de leitura da Mercure de France. A principal alteração consistiu em retirar o último capítulo. Em seu texto póstumo, *Vie et mort d'Émile Ajar*, Gary se explica:

Esse último capítulo "ecológico" era importante a meu ver. Mas é verdade que seu lado "positivo", seu lado "mensagem", quando meu personagem, transformado em píton, é levado à tribuna do encontro ecológico, destoava do resto. Desejo então que *Gros-Câlin* permaneça como apareceu pela primeira vez diante do público. O capítulo "ecológico" pode ser publicado separadamente, se minha obra continuar a interessar.

(GARY, 1981, p. 24-25)

Em 2007, o inédito de Émile Ajar foi finalmente publicado: a nova edição de *Gros-Câlin* incorpora o texto retirado da primeira versão. Em ambas as versões, o último capítulo mostra o delírio da metamorfose. Entretanto, se na

edição original esse estado de alucinação é atenuado, no capítulo reintegrado ao texto, os transtornos que experimenta Cousin o fazem mergulhar na loucura.

O funcionário da IBM doa o píton ao Jardim Zoológico e assume seu lugar. Depois de ter comido os ratinhos que Madame Niatte (a empregada) costuma levar para o píton - ao assistir a essa cena, ela abandona o apartamento apavorada e retorna com policiais e médicos -, Cousin age como se fosse de fato um píton, como se a metamorfose tivesse acontecido: "Quis rastejar até a cozinha para pegar uma faca com este mesmo nome, mas me lembrei que não tinha mais braço [...] rapidamente, me enrolei como uma bola no tapete para não me trair" (GARY, 2007, p. 239).

O desejo de metamorfose e a impossibilidade de realizá-lo integralmente encontram no delírio o espaço de realização parcial, mas *possível*. Em um primeiro momento, Cousin adota o comportamento de Gros-Câlin, o que o leva ao hospital psiquiátrico. Como não queria ali permanecer, decide fazer "pseudo-pseudo" e agir como um homem. O estratagema é bem sucedido e ele tem autorização para voltar para casa. Temendo ser denunciado e ter que retornar ao hospital, Gros-Câlin-Cousin prossegue seu jogo:

Passo assim uma ou duas horas a tranquilizar com meu comportamento social e acho que eles começam a não me ver mais [...]. Sempre tinha um pouco a impressão que isso se via, mas é normal, é sempre assim depois de uma muda quando a gente se encontra como antes e que é preciso se acostumar. Às vezes, espertamente, ponho um disco de Mozart bem alto para não preocupar os vizinhos, para que saibam que há homem aqui, já que ouve Mozart. Presto muita atenção, mostro todas as marcas exteriores de respeito.

(GARY, 2007, p. 257)

Vacilando entre duas formas e suas respectivas atitudes, Cousin não consegue a metamorfose que sonhava. Tendo feito esforços intensos para alcançá-la, fica com cicatrizes evidentes. O vaivém esquizofrênico entre Cousin-Gros-Câlin e Gros-Câlin-Cousin faz desmoronar qualquer possibilidade de equilíbrio. Até sua aparência física vacila entre o corpo que imagina ter - e que ele próprio *sente*, o do píton - e o que *finge* ter, que é reconhecido pelos outros - o de um homem.

O fracasso dessa última tentativa é também a renúncia a instituir seu lugar de fala. Cousin não interage nem no mundo dos homens nem no mundo dos pítons.

5 Arriscadas aventuras de Proteu

O texto inaugural da obra ajariana anuncia metonimicamente o projeto garyano de desdobramento identitário através da criação de um novo autor. As tentativas de metamorfose de Cousin acusam o desejo de instituir seu lugar de fala, de interagir com o mundo, de *ser* plenamente. O fracasso do personagem, entretanto, se opõe ao sucesso da empreitada de Romain Gary.

A *metamorfose* realizada pelo escritor de origem lituana remete ao comportamento de Proteu, deus mitológico grego, dotado da capacidade de fazer previsões que não gostava de revelar. Quando queria escapar dos inimigos ou dos que buscavam respostas que não queria dar, Proteu assumia formas diferentes, geralmente monstruosas. Essas metamorfoses eram temporárias e, tão logo o visitante indesejado tivesse sido repellido, o deus retornava a sua forma original. Romain Gary almeja algo semelhante. Torturado pela limitação de uma única identidade, o escritor vai procurar na escrita um meio de modificar essa situação: "Eu me deixo pensar pelos personagens,

me deixo hipnotizar por eles, nessa sede insaciável que tenho de viver uma multiplicidade de vidas diferentes - as mais diferentes possíveis. É um processo de mimetismo que, no fundo, é o de um ator [...]" (GARY, 1974, p. 255).

Embora a escrita lhe abra possibilidades para multiplicar sua identidade, o mimetismo tem resultados insuficientes e, assim como aconteceu com *Cousin*, não atende às expectativas. Para que a multiplicação seja satisfatória, é preciso que o corpo assuma outra forma. Nesse sentido, a escolha do romance como gênero literário único de Ajar é particularmente pertinente. Bakhtin destaca que este é o "único gênero em devir" (1978, p. 444) e o que privilegia diferentes dialogismos. Assim, é a partir desse espaço em permanente transformação que Ajar institui sua fala e constrói sua escrita. A cenografia do texto e a particularidade da escrita ajarianos estabelecem uma distinção entre a obra dos dois autores e, metaforicamente, asseguram um corpo a Émile Ajar.

O sucesso do texto ajariano desperta o desejo de prosseguir no jogo e buscar a nova forma: "Pareceu-me então que só me faltava um passo para alcançar aquele "romance total" que eu tinha evocado nas cerca de 450 páginas de *Pour Sganarelle* e, levando a ficção ainda mais longe, dar vida a esse *pícaro*, personagem e autor ao mesmo tempo, tal como eu o tinha descrito nesse ensaio" (GARY, 1981, p. 31). A corporificação, que permite o reconhecimento da forma e, portanto, sua distinção, cria o avatar. Assim, como fazia Proteu, Ajar aparece sob outra forma e confunde os que o interrogam.

Mas o corpo emprestado, exatamente por não ser o resultado da metamorfose do original - biologicamente impossível -, não fica sob o controle de Proteu: Romain Gary não pode alternar as formas e simplesmente desfazer a metamorfose. O preço a ser pago pela constituição do avatar é justamente a impossibilidade de controlá-lo: "Ajar tinha posto

fim a minha existência mitológica. Reviravolta justa: agora, o sonho estava às minhas custas [...]" (GARY, 1981, p. 33).

A decisão de criar o avatar tem várias explicações: concretizar a *metamorfose*, garantir a sobrevivência do novo autor - e, portanto, de outra identidade - e, também, criar um embuste gigantesco. Romain Gary não estava satisfeito com sua imagem de escritor, construída principalmente pela crítica literária parisiense. Segundo ele, tinham-lhe colado uma etiqueta de "escritor em fim de percurso". Diante da possibilidade de provar o equívoco dessa opinião, o escritor não perde a oportunidade:

Resta-me falar sobre meu "segundo Goncourt", o que foi atribuído a *La vie devant soi*. Quando *Gros-Câlin* foi publicado, o livro estava na dianteira como favorito para o prêmio Théophraste Renaudot. Temendo o efeito da publicidade para meu anonimato, escrevi uma carta de desistência supostamente enviada do Brasil, que fiz chegar ao júri e à Mercure de France. Logo me arrependi. Eu tinha cortado as asas do meu livro. Meu *Gros-Câlin* que precisava tanto de amizade, eu o tinha reprimido na solidão. No ano seguinte, quando se falou do Goncourt, meu parentesco com "Ajar" já era conhecido e, se eu recomeçasse a manobra, ninguém teria dúvida dos motivos: eu já tinha recebido o Goncourt por *Les racines du ciel*. Mas a verdadeira razão pela qual não fiz nada pode se resumir assim: e então, merda!

(GARY, 1981, p. 41)

A opção pelo embuste é clara. Em vários momentos, talvez na maior parte de sua vida, Romain Gary apagou as linhas que separavam realidade e ficção. Mesmo informações simples como o local de nascimento foram mascaradas. A recusa do definitivo e a busca permanente de novas formas – sempre Proteu – aproximam o Romain Gary escritor da ficção e o afastam do inquestionável, do absoluto, do que alguns chamam

de verdade. A justificativa do embuste de 1974 – e das várias mistificações que criou ao longo de sua carreira literária – é explicitada em 1965: "Tudo é permitido na arte, menos o fracasso [...]. Quando a arte não fracassa, sua mentira é honesta; quando fracassa, nenhuma "verdade" poderia impedi-la de ser uma mentira lastimável" (GARY, 1965, p. 49).

Referências Bibliográficas

- ANISSIMOV, Myriam. **Romain Gary, le caméléon**. Paris: Denoël, 2004.
- BAKHTINE, M. **Esthétique et théorie du roman**. Paris: Gallimard, 1978.
- BRUNEL, P. **Le mythe de la métamorphose**. Paris: José Corti, 2004.
- CHAMOUX, F. **La civilisation grecque**. Paris: Arthaud, 1963.
- GARY, R. **Pour Sganarelle**. Paris: Gallimard, 1965.
- _____. **La nuit sera calme**. Paris: Gallimard, 1974.
- _____. **Vie et mort d'Émile Ajar**. Paris: Gallimard, 1981.
- _____. **Gros-Câlin**. Paris: Mercure de France, 2007.
- HUSTON, N. **Tombeau de Romain Gary**. Arles/Montreal: Actes Sud/Leméac, 1995.
- LACAN, J. Fonctions et champ de la parole. In: _____. **Ecrits I**. Paris: Seuil, 1966.
- LARAT, F. **Romain Gary**. Un parcours européen. Chêne-Bourg: Georg, 1999.
- PAVLOWITCH, P. **L'homme que l'on croyait**. Paris: Fayard, 1981.
- ROBIN, R. **Le Golem de l'écriture**. De l'autofiction au Cybersoi. Montreal: XYZ, 1997.

RÉSUMÉ: *Gros-Câlin*, le texte inaugural d'Émile Ajar, pseudonyme de Romain Gary, montre le parcours du narrateur,

un personnage fortement marqué par l'incapacité d'établir la communication avec le monde, en quête d'une (re)naissance qui lui permettrait d'instituer son lieu de parole. Les tentatives de métamorphose du personnage, qui mettent en relief sa protestation retenue et sisyphique, renvoient au surgissement du nouvel auteur, Émile Ajar, et à la révolte loquace et réussie de Romain Gary. La superchérie, qui n'avait apparemment pas été imaginée d'avance, devient l'avatar explicitement désiré.

MOTS-CLÉS: métamorphose; identité; pseudonyme; Émile Ajar; Romain Gary.

Data de recebimento: 15/10/2010

Data de aprovação: 24/10/2010

Poesia em Sala de Aula: Uma Análise de Protocolos Metapoéticos no Poema “Matéria de Poesia”, de Manoel de Barros

Poetry in the Classroom: an Analysis of Metapoetic in the Poem “Matéria de Poesia,” by Manoel de Barros

*Marcelo Marinho**

*Lizandro Carlos Calegari***

RESUMO: O processo de leitura de poesia em sala de aula pode se revelar uma eficaz ferramenta para o letramento de jovens alunos. O desafio se encontra na estratégia para interessar o jovem pela leitura. Se, como Paulo Freire sustenta, “a leitura do mundo precede a leitura da palavra”, o interesse pela poesia pode surgir de um estranhamento provocado no âmbito do universo cotidiano. Nesse sentido, o poeta Manoel de Barros articula imagens e linguagens do cotidiano como ponto de partida para levar seu leitor a descobrir e a inventar novos universos. Neste trabalho, analisam-se certas estratégias poéticas, concebidas por Barros, que espelham o processo pedagógico de construção do letramento, ou, em outras palavras, de interpretação e elaboração do universo em torno.

* Doutor em Literatura Comparada (*Sorbonne Nouvelle*). Professor do Programa de Mestrado em Letras - Literatura Comparada, da Universidade Regional Integrada (URI) - Frederico Westphalen, RS.

** Doutor em Letras (UFSM). Professor do Programa de Mestrado em Letras - Literatura Comparada, da Universidade Regional Integrada (URI) – Frederico Westphalen, RS.

PALAVRAS-CHAVE: Manoel de Barros; “Matéria de poesia”; cultura popular; leitura poética; letramento.

“A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não pode prescindir da continuidade da leitura daquele (A palavra que eu digo sai do mundo que estou lendo, mas a palavra que sai do mundo que eu estou lendo vai além dele). [...] Se for capaz de escrever minha palavra estarei, de certa forma, transformando o mundo. O ato de ler o mundo implica uma leitura dentro e fora de mim. Implica na relação que eu tenho com esse mundo”.

Paulo Freire, na abertura do Congresso Brasileiro de Leitura, Campinas, novembro de 1981

1 Considerações iniciais

Manoel de Barros é hoje reconhecido como um dos grandes nomes da poesia brasileira. Sua obra poética, complexa e corrediça, exige múltiplas e renovadas interpretações, sobretudo quando se considera que toda leitura é necessariamente uma descoberta do mundo, processo que se realiza na esteira lançada pela imaginação e pela experiência individual de cada leitor, base para o efetivo letramento. Paradoxalmente, essa privilegiada condição estética tende a levar alunos e professores a evitarem a frequentação de tais páginas poéticas. Ora, o trato da literatura e do letramento em escolas de nível fundamental é uma questão atual e de grande interesse, notadamente no que se refere a obras poéticas fortemente marcadas pela brasilidade, como é o caso da poesia de Manoel de Barros, autor pouco lido por alunos – mas também por professores –, em todos os níveis de ensino, mesmo que sua obra seja hoje amplamente distribuída, entre escolas públicas, pelo Fundo Nacional do Livro Didático (FNDE), ou que os

vestibulares de todo o Brasil contemplem o conjunto de tais textos.

Nesse sentido, observa-se que o poema “Matéria de poesia”, publicado por Barros em livro homônimo, no ano de 1974, apresenta uma série de protocolos metapoéticos que fazem desse texto um fragmento extremamente representativo do conjunto da obra, uma das razões pelas quais o poema é integralmente reproduzido em inúmeras páginas eletrônicas. Com o objetivo de fornecer a professores elementos para a leitura de Barros e para incentivar o efetivo processo de letramento em sala de aula, esse poema será abordado, no presente estudo, pelo viés de diferentes manifestações da linguagem, segundo três eixos temáticos: linguagem infantil ou lúdica; popular, escatológica ou chula; e, por fim, linguagem culta ou técnica. Na esteira das ideias lançadas por Paulo Freire, tal critério de análise corresponde à proposta de se levar às salas de aula aspectos que, com base no cotidiano dos jovens alunos, possam interessá-los pela leitura do conjunto da obra, conforme eventual estratégia concebida pelo próprio Manoel de Barros.

2 “Matéria de poesia”: linguagem infantil ou lúdica

Observe-se, inicialmente, que parte do vocabulário empregado por Manoel de Barros no poema “Matéria de poesia” muito se aproxima do cotidiano do jovem leitor, pois remete ao lúdico e ao prazeroso universo da infância e da vida doméstica. Tome-se, por exemplo, nos versos “O homem que possui um pente // e uma árvore // serve para poesia”, o vocábulo “pente”. Note-se, nessa perspectiva, que é comum a muitas crianças servirem-se de objetos que lhes estão próximos – no caso, o “pente” – em suas brincadeiras, como forma de reprodução lúdica do som de gaitas ou na imitação de atividades dos adultos em seus cuidados estéticos. O objeto, assim como sua

denominação, exerce igualmente uma função lúdica, em paralelo à função utilitária. Esse utensílio, na existência do adulto, torna-se por assim dizer invisível, seu emprego é automático, e o vocábulo que serve para designá-lo praticamente perde a necessidade de ser empregado. Ora, no universo lúdico e doméstico das crianças, ocorre precisamente o processo inverso: o objeto e sua designação irrompem de forma recorrente em várias atividades diárias, lúdicas ou simplesmente prosaicas, e conotam igualmente prazer, aspecto importante para o trato de sua ocorrência na poesia.

Ainda que “pente” seja uma dessas palavras pertencentes a um vocabulário amplamente compartilhado pelo conjunto da população, o uso desse termo é mais frequente entre crianças do que entre adultos: aos adultos, o objeto e sua denominação tornam-se quase transparentes, apenas subsistindo a função utilitária do nome (designação indicativa) e da coisa (utensílio para arranjar os cabelos), exercida de forma automática. Dessa forma, o vocábulo “pente” está inserido na linguagem infantil, sendo o estranhamento, concernente ao poético e também à percepção infantil, o fator de aproximação entre eles.

Outro exemplo análogo é o vocábulo “besouro”, do verso “Coleção de besouros abstêmios”, ou suas variantes “besoiro” e “bizorro”. Tal inseto, como se sabe, acompanha as crianças de áreas rurais ou de pequenas cidades brasileiras em suas brincadeiras, fazendo as vezes de vaquinhas e touros, ou até mesmo de animais de tração para caixas de fósforo transformadas em improvisadas charretes e carroças. Verifica-se, portanto, que essa palavra e esse elemento do universo estão fortemente inseridos no cotidiano infantil, podendo tornar-se recorrentes na linguagem da criança, ao lado de outros registros de linguagem. Por outro viés, uma poética “coleção de besouros abstêmios” também esmaece fronteiras, desta feita entre inanimados objetos colecionáveis e seres vivos. Além do mais, a

palavra “abstêmios” conota um voluntarismo próprio a seres humanos, esmaecendo-se, por tal viés, as fronteiras entre seres racionais e irracionais, tal como ocorre na visão infantil do universo.

No mesmo sentido, observem-se os versos: “O que se encontra em ninho de João-Ferreira: // caco de vidro, garampos, // retratos de formatura, // servem demais para poesia”. “Caco de vidro” e “garampos” (variante regional e popular para “grampos”) fazem parte dos instrumentos lúdicos de crianças oriundas de camadas populares brasileiras: o primeiro serve para a preparação do cortante cerol (pó de vidro misturado com cola) utilizado nas linhas de pipas, enquanto o segundo tem funções lúdicas similares ao do pente. Por outro lado, a palavra “ninho”, em sua condição de vocábulo representando uma forma de abrigo construído por aves, também é recorrente no universo infantil. Ainda que de forma politicamente incorreta, muitas crianças, no campo, sobem em árvores à cata de ninhos e filhotes como forma de diversão. Os desenhos das crianças refletem essa atração pelo aconchego do ninho e pelos filhotes de pássaros. Tal palavra, embora também pertença a outros registros, aparece com maior recorrência no discurso infantil – exceção feita aos encontros de adultos ornitólogos ou criadores de passarinhos (os quais trazem em si, com toda probabilidade, aquele antigo “menino que carregava água na peneira” de que fala Manoel de Barros). A própria aparência de diminutivo ostentada pela palavra “ninho” também contribui para a criação de um contexto linguístico marcado pela linguagem infantil, ainda que a variante brasileira da língua portuguesa seja pródiga no emprego de diminutivos.

Vejam-se também os versos “Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma // e que você não pode vender no mercado, // como, por exemplo, o coração verde // dos pássaros, // serve para poesia”. Em tal caso, o sintagma “coração verde” aponta

para certos desenhos e certas expressões infantis em que se subverte a representação dita “natural” das coisas. Por outro lado, a possibilidade de se encontrar um “coração maduro” retoma a tão comum abolição infantil das fronteiras taxonômicas, pois um elemento do mundo animal assume inesperadas características vegetais. Assim, tal sintagma também remete, com propriedade, às brincadeiras de faz-de-conta e à linguagem própria do universo popular infantil.

Na mesma esteira de relações semânticas, encontra-se o sintagma “lagartixa de esteira”. Muitas são as crianças que capturam esse pequeno réptil para suas brincadeiras, por vezes sádicas, como na experiência de amputação do rabo do indefeso animal para se observar seus espasmos sobre o chão. De forma similar, na crueldade ingênua da linguagem das crianças, “lagartixa” é o termo utilizado para designar coleguinhas de aparência considerada excessivamente esguia. Por outro lado, lagartixas acompanham sapos e borboletas em histórias infantis, comprovando o fascínio exercido sobre as crianças por esses pequenos sáurios rampantes, talvez em função de seu aspecto algo pré-histórico, talvez em função de suas habilidades de acrobata que desafia as leis da gravidade. Observe-se também que a terminação “ixa” confere ao vocábulo o aspecto de diminutivo de “lagarto”, forma de manifestação linguística bastante recorrente na linguagem da criança. Por outro lado, “uma lagartixa de esteira” situa-se no espaço intermediário entre os animais e as máquinas (como tratores de esteira, tão úteis nas áreas alagáveis do Pantanal), entre seres animados e inanimados, entre a natureza e a cultura.

No poema em tela, o “besouro” e a “lagartixa” são apresentados lado a lado com o “sabiá” e a “andorinha”. O primeiro vínculo da palavra “andorinha” com a linguagem infantil encontra-se na terminação “inha”, que aproxima esse vocábulo dos diminutivos. Por outro lado, andorinhas e sabiás,

assim como outros pássaros de pequeno porte, exercem grande fascínio sobre as crianças – fato que não as impede de sair à caça com seus bодоques e estilingues, lúdica atividade infantil hoje em declínio. Os vocábulos correspondentes ao bestiário recorrente no imaginário das crianças instauram um espaço definido pela linguagem infantil, muito prazeroso aos pequenos leitores.

Seria possível analisar também, ao longo desses versos, estratégias de personificação ou antropomorfização. Tais figuras de linguagem, recorrentes no discurso infantil, representam com propriedade a abolição das fronteiras taxonômicas que se observa na poesia de Manoel de Barros, amplamente inspirada na cosmovisão das crianças (mas também dos poetas e dos loucos). Para tal estudo, remetemos o leitor ao livro *Manoel de Barros: o brejo e o solfejo*. Observa-se, entretanto, que vocabulário e imagens até agora analisados permitem uma privilegiada sensibilização do virtual pequeno leitor por intermédio de um processo de identificação que se baseia numa linguagem espelhando o universo cotidiano infantil. Os protocolos para a leitura do poema encontram-se espalhados ao longo dos próprios versos.

3 “Matéria de poesia”: linguagem popular, coloquial, escatológica ou chula

No âmbito desse mesmo processo de identificação entre leitor e obra, a linguagem popular exerce privilegiada função. Tome-se, por exemplo, o sintagma “pobre-diabo”, expressão idiomática de origem popular – a exemplo do conjunto dos personagens de Barros. Note-se, de passagem, que tal perspectiva é anunciada no próprio poema “Matéria de poesia”: “O pobre-diabo é colosso [para a poesia]”. No território brasileiro, o sintagma em tela ocorre de maneira transversal e

frequente (30.000 ocorrências apuradas apenas pelo google!), é de todos conhecida, e vem amerissar na superfície líquida do poema carregando uma volumosa carga semântica de cunho popular. “Pobre diabo”, em sua qualidade de personagem, suporta toda uma sequência de temas populares dicotômicos: “riqueza x pobreza”, “sofrimento x prazer”, “pecado x castigo”, “dominação x submissão”, entre outros.

Talvez os lexemas “pobre” e “diabo”, separadamente considerados, sejam a razão para o sucesso do sintagma junto aos falantes de nossa língua nacional. Por um lado, o vocábulo “pobre” remete precisamente às precárias condições econômicas das camadas populares do Brasil, sempre à espera de uma distribuição mais equitativa das riquezas de nosso país; por outro lado, a palavra “diabo” orienta grande parte do discurso de cunho judeu-cristão que estrutura e regula o funcionamento da sociedade ocidental, mormente no que tange às classes populares brasileiras, fortemente marcadas pela religiosidade. O sintagma em tela, veículo de intertextualidade e de interdiscursividade, provém de um discurso etnoliterário, e sua significação é decorrente do sistema de valores da cultura popular.

Observe-se, igualmente, a natureza oximórica do sintagma “pobre-diabo”: ao diabo, nas profundezas do inferno, o imaginário popular atribui poder extenso e posse ilimitada de riquezas, até mesmo em função da difusa imagem de “Príncipe das Trevas” e do célebre adágio “é mais fácil um camelo passar por um buraco de agulha do que um rico entrar no Reino dos Céus”: aos pobres, os céus; aos ricos, o inferno. Em tal contexto, “pobre” e “diabo” se excluem e se anulam mutuamente. Ao se associarem de forma indissolúvel, os vocábulos, doravante em sua condição de amálgama indissociável, criam um espaço discursivo marcado pela ambiguidade e pela impossibilidade de definição de significados unívocos, e dão nascimento a um

oxímoro – figura de linguagem baseada na conjunção de termos que se contradizem e se excluem.

Nessa perspectiva e em sua natureza oximórica, um tal sintagma sintetiza certos aspectos contraditórios de uma sociedade simultaneamente religiosa e hedonista, ao mesmo tempo portadora de anseios espirituais e fadada ao culto do corpo e à ostentação de bens e riqueza, como demonstram os melhores intérpretes de nosso país, de Freyre a Buarque de Holanda, de Ribeiro a Da Matta. Não por acaso, os oxímoros são recorrentes na obra de Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Manoel de Barros (no poema em apreço, observem-se os exemplos de “lagartixa de esteira”, “alicate cremoso”, “detritos semoventes”, “besouros abstêmios”, “chevrolé gosmento”, “coração verde”).

Outras expressões idiomáticas de origem popular marcam o poema em tela, como é o caso de “jogar fora”, forma verbal conjugada em “um homem jogado fora”. Equivalentes cultos para essa expressão seriam “descartar-se de”, “desfazer-se de” ou “desvencilhar-se de”. Mário Eduardo Viaro (2003) relembra a ocorrência reiterada, no português, de construções formadas com base na junção de verbo e advérbio, a exemplo dos *phrasal verbs* ingleses, ainda que todas as ocorrências luso-brasileiras sejam “confinadas à língua coloquial”. Entre inúmeros exemplos. Viaro elenca “cortar fora”, “jantar fora”, “estar por fora”, “pular fora” e “jogar fora”. Em situações de natureza coloquial, tal locução verbal é freqüente – talvez em função de sua bela harmonia vocálica, talvez em razão de sua sonoridade aberta.

Entretanto, a forte recorrência da expressão “jogar fora” pode decorrer, com mais propriedade, do intenso poder expressivo da sonoridade do vocábulo “fora”, provocado pelo encontro e pelo entrelaçamento de vogais abertas e das consoantes fricativa /f/, por um lado, e vibrante /R/, por outro,

fazendo com que a sonoridade da palavra se concretize no limite exterior do aparelho fonador, ou, precisamente[...] fora. Por outro lado, com seu início em consoante fricativa e vogal semi-aberta, e sua conclusão em consoante plosiva e vogal aberta, a sonoridade de “jogar/jogá” parece gozar do mesmo poder expressivo, com relação à ideia veiculada pelo vocábulo: observa-se aqui uma perfeita adequação entre o nome e a coisa designada. Tudo ocorre como se houvesse um saber popular atribuindo motivação ao signo, resolvendo-se assim a questão levantada por Crátilo, em diálogo homônimo de Platão, e retomada como questão central em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. A motivação do signo, objeto de desejo (e de manejo) dos poetas, parece ocorrer de maneira privilegiada no discurso popular (mas também no discurso infantil), alheio muitas vezes às normas gramaticais.

Nesse sentido, “Matéria de poesia” traz outras construções de registro coloquial ou popular, tais como “dão pra poesia” (“dar pra” equivale a “servir para”, a “ter vocação para”) ou, ainda, “não levam a nada” (expressão idiomática de cunho coloquial, enfatizada pela tão popular negação dupla). Por outro lado, a variante linguística “garampos” provém do universo da linguagem popular, marcada com frequência por epênteses (metaplasmos por adição de fonema vocal ou consonantal), a exemplo de verbos como “esmagrecer” ou “faiz”, de substantivos como “voiz”, ou do pronome “nóis”, entre inúmeras outras ocorrências. Também “chevrolé” é uma corruptela popular, enquanto “desimportantes” é um neologismo por adjunção de prefixo, estratégia espontânea também frequente nos discursos de sujeitos iletrados ou relativamente pouco letrados. Observa-se aí a confluência dessa poesia com a ideia de “contribuição milionária de todos os erros” de que trata Oswald de Andrade em seu mais famoso manifesto, embora a noção de “erro” seja hoje recusada por grande parte dos

linguistas e, inclusive, pelo próprio Barros, pois o bardo pantaneiro afirma que “Para voltar à infância, os poetas precisariam também de reaprender a errar a língua” – aquilo que se aprende e que se executa com êxito é antes, diga-se de passagem, um inquestionável acerto.

Nos versos “Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma // e que você não pode vender no mercado”, observa-se o emprego de “você” na função de sujeito indefinido ou indeterminado, espécie de variante do coloquial “a gente”: a norma culta solicitaria “e que não se pode vender no mercado”. Contudo, em sua forma falada e popular, a variante brasileira do português marca-se por uma forte recorrência de “você” ou, com mais frequência, de “a gente” em substituição a diversos sujeitos, de “eu” a “eles”. Maria Eugênia Duarte (2003) observa, com relação às modalidades de preenchimento do sujeito indeterminado ou indeterminado no português europeu, que o emprego de “se” é a forma preferida (38%), enquanto “você” (6%) é muito menos frequente. Por outro lado, a pesquisadora sublinha que, no português brasileiro, a forma “você” é “preferida (44%), seguida pelo sujeito nulo (17%), terceira pessoa do plural (16%) e ‘a gente’ (13%). As formas ‘se’ (8%) e ‘nós’ (2%) ficam restritas à fala de informantes mais velhos com escolaridade alta”. É evidente que, no viés oposto ao do impessoalíssimo reflexivo “se”, o emprego de “você” personaliza o poema e implica mais intensamente o próprio leitor no processo de construção do poema.

Nesse contexto, insere-se, igualmente, um vocabulário de natureza escatológica, tão ao gosto popular ou infantil. Observem-se, como exemplo, os versos “Tudo aquilo que a nossa // civilização rejeita, pisa, mija em cima”. Aqui, os verbos criam uma gradação descendente de ações que culmina, em seu mais baixo vértice, com o ato de “mijar em cima”. Nesse sentido, expressões idiomáticas recorrentes como “mijar de

medo” ou “mijar pra trás” relembram o gosto popular por imagens escatológicas e pela linguagem chula, condição ausente nos discursos de registro culto.

Por esse prisma, também a expressão idiomática “cuspe a distância” faz irrupção no poema, já em seu segundo verso: “Todas as coisas cujos valores podem ser // disputados no cuspe a distância”. Essa modalidade esportiva supra-olímpica é frequentemente praticada em meio popular, ao lado do futebol de tampinhas, da bolita de gude, do totó, do jogo de porrinha, da corrida de rolemã, do bozó e de outros rolamentos de dados. Em similar perspectiva, o vocábulo “cuspe”, ou sua variante “guspe” (mais motivadamente “pegajosa” que a forma original?), é recorrente no discurso popular (mas também infantil), sendo evitado no registro culto (“saliva” parece motivadamente mais asséptico?). O penúltimo verso do poema encerra o conjunto de imagens escatológicas com um “gosmento” que relembra secreções animais, sobretudo humanas. Tais imagens são reforçadas com a presença dos lexemas “sujo”, “detrito” e “escória”, portadores de semas que podem facilmente se relacionar às funções excretórias e à escatologia, e, por esse viés, ao discurso popular. Observa-se, portanto, que a linguagem e o universo populares são igualmente fatores que podem levar o leitor a se identificar com o poema, dando início ao fenômeno de fruição poética do universo.

4 “Matéria de poesia”: linguagem culta ou técnica

Retomando certos preceitos poéticos anunciados por Oswald de Andrade (1972), no “Manifesto da poesia Pau-Brasil”, como, por exemplo, na prescritiva cláusula metapoética “Um misto de ‘dorme nenê que o bicho vem pegá’ e de equações”, Manoel de Barros introduz, em meio às linguagens popular e infantil, certos vocábulos que pertencem ao universo

da linguagem culta ou técnico-científica, unidades léxicas que carregam parcelas de conhecimento altamente especializado, veiculado por intermédio de modalidades especiais de linguagem.

Tome-se em “Matéria de poesia”, por exemplo, o sintagma “detritos semoventes”. Conforme relembra Antônio Houaiss (2002), “semoventes” corresponde a entidades que se movem por si próprias. O dicionário Michaelis confere a esse vocábulo o significado de “ser animado”, tal como o gado. O vocábulo “semoventes” é frequentemente utilizado no campo jurídico, cujo léxico é altamente codificado e especializado, e também na linguagem comercial, administrativa ou fiscal. A palavra assume aqui, portanto, a função de “termo”, conforme nomenclatura adotada em estudos linguísticos. Por esse viés, “semoventes” deveria, em princípio, tender à monossêmia, condição avessa à necessária polissemia poética.

Contudo, observa-se que o vocábulo, no poema, instaura precisamente a dubiedade, a imprecisão, a vaguidade, pois sua condição linguística de termo técnico restringe o universo de sujeitos que dominam o conhecimento de seu significado e as regras para seu emprego – aos outros, caberá tão somente devaneio e conjetura. O leitor comum poderá deduzir vagamente o significado ao associar, de forma poética, “se-movente” a “aquele que se move”, mas permanecerá em dúvida sobre a efetiva dicionarização ou sobre a eventual qualidade de neologismo do vocábulo. Uma tal dúvida se acentuará no confronto com o sintagma “detritos semoventes”, por sua condição oximórica: “detritos” são entes inanimados, privados de serventia, fragmentos ou restos; “semoventes” são entes animados, bens utilitários ou posses com valor patrimonial, íntegros em sua completude e materialidade. Nesse sentido, um termo eminentemente técnico (“semoventes”) assume a condição ambígua de um vocábulo antes variegadamente

sugestivo do que meramente denotativo. O mesmo ocorrerá, por contiguidade sintagmática, com o vocábulo “detritos”, termo técnico compartilhado por várias áreas das ciências (biologia, engenharia sanitária, ou mesmo ciências jurídicas, por exemplo).

Apesar de ocorrer com mais frequência na linguagem cotidiana, vale lembrar que o vocábulo “abstêmios” significa, conforme sublinha Houaiss (2002) – em perfeita adequação como o poema –, “aqueles que não ingerem bebidas alcoólicas”. Por outro lado, o dicionário Michaelis (1998) apresenta também o sentido figurado da palavra, qual seja, pessoa reservada em gestos e palavras. “Abstêmios” é um vocábulo de forte cunho religioso, frequente também no discurso dos profissionais da saúde. Assim, seu emprego é restrito tanto no âmbito das diferentes áreas do conhecimento e práticas sociais quanto no plano sócio-econômico, pois é uma forma culta utilizada por sujeitos letrados, com escolaridade mais elevada.

Nesse sentido, é interessante observar, em “besouros abstêmios”, a associação poética entre vocábulos de origens distintas, dando nascimento a mais um sintagma de natureza oximórica. Em relação ao efeito provocado sobre o leitor (sobretudo a criança), o vocábulo (com sua correspondente ideia) mais amplamente conhecido (“besouro”) levará ao interesse pelo enigma do vocábulo parcial ou totalmente ignoto (“abstêmio”). Por outro lado, o encontro de ambos provocará um forte efeito de estranhamento poético, por meio de uma imagem oximórica que reflete, de forma especular, o plano do incognoscível.

Semelhante processo decorre do aliterante verso “O bule de Braque sem boca”, cuja imagem paradoxal remete o leitor à obra pictórica do pintor francês Georges Braque, um dos criadores do Cubismo. Ora, no âmbito popular, o patronímico “Braque” é mais que desconhecido, e tal vocábulo tem o uso limitado a um grupo restrito de pessoas, caracterizadas por

elevada escolaridade ou amplo conhecimento amalhado de forma autodidática. Portanto, o antropônimo “Braque” torna-se um lexema de registro culto ou um termo técnico especializado, do plano das artes plásticas ou da história da arte. Mais uma vez, sua função no poema será a de conduzir o leitor de um objeto do cotidiano (“bule”) a uma noção do universo culto (“Braque”) e a uma parcela do paradoxal e do incognoscível (“bule sem boca”).

No verso “os loucos de água e estandarte”, a palavra “estandarte”, por sua vez, é uma variante culta para “bandeira”. Na linguagem técnica relativa à heráldica, o termo designa insígnias religiosas, militares e civis. Assim, quando da realização de cerimônias públicas oficiais, a “bandeira” assume o pomposo nome de “estandarte”; tal fato ocorre até mesmo no caso de celebrações populares como o carnaval, em que a “porta-estandarte” desfila sob a proteção do “mestre-sala”, em coreografias as mais variadas. Neste caso, o vocábulo em tela faz parte de um vocabulário altamente especializado, qual seja, a terminologia descritiva dos desfiles das escolas de samba, extensa e por poucos dominada. Portanto, a palavra “estandarte” abriga-se melhor no universo da linguagem culta ou especializada, ainda que seja também utilizada por grupos populares adeptos do carnaval de rua, os quais manifestam nítida preferência pela variante “porta-bandeira”. Assim, a popular locução “loucos de pau e pedra” transforma-se em enigmático verso esteado em vocábulo especializado, conduzindo o leitor do universo cotidiano ao universo epifânico da poesia.

A palavra “laminação”, para o dicionário Antônio Houaiss, significa o processo de passagem de uma folha de papel por um cilindro compressor, para retirada de rugosidades e vincos, redução da espessura e regularização de possíveis variações de tamanho. Essa palavra foi registrada em dicionário em 1890, e provém do latim *lamin*. Dessa forma, tal vocábulo é

raramente utilizado em outros registros de linguagem, como o popular. Observa-se que a palavra pertence a um universo altamente especializado. Assim, esse fato sugere o emprego culto desse vocábulo, visto que o falante, ao utilizar dele, estaria dosando as palavras, ou seja, escolhendo um vocabulário específico e especializado para utilizar em seu discurso.

Por outro lado, a palavra “líquenes”, segundo o dicionário Michaelis, representa a divisão do reino vegetal que reúne organismos que sobrevivem em simbiose, como fungos e algas que vivem sobre o solo, rochas, cascas de árvores e arbustos. Esse mesmo vocábulo, no dicionário Antônio Houaiss, apresenta-se com o significado médico e representa o nome de diversas dermatoses. Essa palavra surgiu em 1844 e provém do latim *lichén-énis*, derivado do grego *leichén-éos*. Verifica-se, assim, mais um vocábulo do universo da linguagem culta, pois será utilizado quase exclusivamente por pessoas da área da botânica ou da medicina, cujo léxico é altamente especializado. Pode-se observar, portanto, que a estratégia poética de Manoel de Barros prevê a inclusão de parcelas de erudição e de conhecimento especializado no espaço criado pela cultura popular e pela cosmovisão infantil. Uma tal estratégia pode levar os jovens leitores ao desejo de ampliarem seu universo de conhecimento, partindo dos elementos pertencentes a seu cotidiano em direção ao ignoto e ao indizível.

5 Considerações Finais

Como é possível observar por meio da análise das características linguísticas do poema escolhido para este estudo, a junção de unidades lexicais provenientes de universos distintos pode, por vezes, trazer alguma dificuldade à interpretação. Sobretudo em relação aos leitores adultos, habituados a migrarem, de forma completamente automatizada, de um

estaque registro de linguagem a outro também impermeável, sem transição ou possíveis empregos simultâneos de registros distintos: do local de trabalho ao lar, do local de culto religioso à cancha de esportes, da repartição pública à feira-livre, da reunião com superiores hierárquicos à roda de jogos lúdicos com crianças.

Ora, o poema em consideração resulta de um discurso que agrega diferentes registros, fato que pode facilitar sua leitura em sala de aula, sobretudo no que diz respeito aos mais jovens alunos. Estes privilegiados leitores, ainda parcialmente alheios ou avessos às estanques classificações taxonômicas e positivistas que fragmentam o universo, têm uma maior capacidade de fruir uma concepção holística da existência tal qual a que se encontra nos poemas de Manoel de Barros. Ao professor do Ensino Médio, principalmente, interessa, em sala de aula, conduzir a leitura do poema de forma a contemplar, inicialmente, o vocabulário que representa o universo imediatamente reconhecível (“cuspe”, “pobre coitado” etc.), para em seguida tratar expressões que provocam certo efeito de estranhamento (“besouro abstêmio”, “laminação de sabiás” etc.) e, por fim, os vocábulos que apresentam um universo anteriormente desconhecido (“líquenes”, “semoventes” etc.). Assim agindo, na esteira das ideias propostas por Paulo Freire, o professor provocará no jovem leitor um interesse em expandir seu vocabulário, seus conhecimentos e seu próprio universo.

Referências Bibliográficas

AMARAL, A. **O dialeto caipira**: gramática, vocabulário. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL, 1982.

ANDRADE, O. de. Manifesto da poesia Pau-brasil. In: TELES, G. M. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1972.

- BARROS, M. de. **Gramática expositiva do chão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- BORDINI, M. G.; AGUIAR, V. T. **Literatura: a formação do leitor**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.
- CASTRO, A. de. **A poética de Manoel de Barros**. Campo Grande: UCDB, 1992.
- CUNHA, A. G. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- DUARTE, M. E. L. *et al.* Sujeitos indeterminados em português europeu e em português brasileiro. **Boletim da Associação Brasileira de Linguística**. v. 26. n. especial. Fortaleza, Universidade Federal do Ceará, 2003. p. 405-409.
- FAGUNDES, R. H. P. **A infância brinca na poética manoelina**. Dissertação de Mestrado. Campo Grande: UCDB, 1999.
- FREIRE, P. **A importância do ato de ler**. São Paulo: Cortez, 1985.
- HOUAISS, A. **Dicionário Antônio Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- MARINHO, M. *et al.* **Manoel de Barros: o brejo e o solfejo**. Brasília: Ministério da Integração Nacional, 2002.
- RUSSEF, I.; MARINHO, M.; SANTOS, P. S. (Orgs.). **Ensaio farpados: arte e cultura no pantanal e no cerrado**. 2 ed. Campo Grande: Letra Livre/UCDB/Secretaria Estadual de Cultura, 2004.
- VIARO, M. E. Para uma abordagem sintático-semântica da projeção adverbial nos verbos portugueses do tipo *jogar fora*. **Filologia e linguística do português**. v. 5. São Paulo, Humanitas. p. 143-176, 2003.
- VV.AA. **Michaelis: moderno dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

ABSTRACT: The process of reading poetry in the classroom can prove itself as an effective tool to bring forth a fuller literacy among young pupils. The challenge is placed on the strategies used to keep the students interested in a poetic text. As far as “reading of the words comes after readings of the world”, according to Paulo Freire’s theories, passion for literature could be raised from some feeling of unexpected novelty brought about within the daily universe. In such a perspective, the poet Manoel de Barros brings together images and languages from the everyday world as a departing point to lead his reader toward the discovery and the invention of brand new worlds. In this paper, some Barros’ poetic strategies are discussed based on the notion that they reflect the pedagogical process of literacy construction, or, in other words, the process of interpretation and invention of the surrounding world.

KEY WORDS: Manoel de Barros; “Matéria de poesia”; popular culture; poetic reading; literacy.

Data de recebimento: 13/10/2010

Data de aprovação: 24/10/2010

Boccaccio e Petrarca na pintura exemplar de Botticelli

Boccaccio and Petrarca in Botticelli's Exemplary Painting

António Martins Gomes*

Em 2010, passam quinhentos anos sobre a morte do pintor italiano Sandro Botticelli (1445-1510). A assinalar a efeméride, procuraremos prestar aqui mais uma merecida homenagem à obra deste artista destacado do Renascimento florentino, através da relação estabelecida entre dois dos seus quadros mais reconhecidos – *Nastagio degli Onesti* e *Nascimento de Vénus* – e os textos de dois modelos consagrados da literatura medieval italiana: Giovanni Boccaccio e Francesco Petrarca.

Começemos por analisar “A terrível visão”, um dos cem contos medievais que compõem o *Decameron*, do escritor florentino Giovanni Boccaccio (1313-1375). Composta em meados do séc. XIV, e traduzida em Portugal pela primeira vez por Alfredo de Amorim Pessoa em 1887, esta extensa obra literária narra a aventura de sete donzelas que, acompanhadas por três rapazes, se deslocam para uma distante propriedade rural a fim de escapar à grande epidemia de peste bubónica que grassava em Florença – e noutras cidades europeias – no ano de 1348. Para se distraírem durante o tempo do seu isolamento

* Doutor em Estudos Anglo-Portugueses pela Universidade Nova de Lisboa e Docente do Departamento de Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da mesma instituição.

forçado, combinam entre todos que cada um deles reinará ao longo de vinte e quatro horas, sendo alguém por si nomeado para contar uma história diária.

“A terrível visão”, relatada por Filomena durante a quinta jornada, ou seja, aproximadamente a meio do *Decameron*, é um impressionante conto de amor com um final feliz: Nastagio degli Onesti apaixona-se por uma donzela da nobre família Traversani e vive em sofrimento contínuo e ruína económica por ela o rejeitar e não lhe retribuir o seu amor. Durante uma longa viagem, sugerida por amigos com o propósito de tentar esquecer a sua amada para sempre, o protagonista, no momento em que vagueia por um pinhal, observa um cavaleiro de espada em punho e acompanhado por dois cães, no encalço de uma jovem nua. Procura uma forma de a salvar, mas sem sucesso, pois o cavaleiro mata-a rapidamente, esventra-a pelas costas e arranca o seu coração (tal como, segundo reza a história lendária, o rei português D. Pedro mandou proceder em 1361 com os executores daquela que depois de morta foi rainha) para o dar a comer aos seus animais.

Seguidamente, e como se nada tivesse acontecido, a jovem ergue-se e começa novamente a fugir pela floresta. Antes de voltar a montar a cavalo para ir atrás dela, o cavaleiro dirige-se a Nastagio e explica-lhe o que acabara de observar: em virtude de se ter suicidado por não suportar a rejeição da mulher amada (um literal “morrer de amor” da lírica trovadoresca), ele tinha sido condenado a persegui-la e a matá-la todas as sextas-feiras. Neste sentido, e tal como no mito grego de Sísifo, a pena a que ambos foram sentenciados é um padecimento continuado e cíclico: ele é castigado por ter cometido o suicídio, e ela por ter declinado o seu amor.

Nastagio regressa seguidamente a casa e, a partir dessa “terrível visão”, tem então a ideia de organizar um grande banquete nesse pinhal e convidar a sua amada e os respetivos

familiares, marcando-o para uma sexta-feira, à mesma hora e no mesmo local em que voltaria a ocorrer a cena macabra que tinha observado. Perante uma dramatização tão realista no próprio “palco da vida” em que todos os presentes se encontram, o jovem nobre consegue finalmente convencer a eleita do seu coração a aceder ao seu maior desejo: dar-lhe a sua mão em casamento.

A partir desta narrativa boccacciana sobre a eterna condição feminina na sociedade medieval e a sua completa passividade perante a decisão masculina, verificamos como a arte se torna assim um modelo pedagógico bastante persuasivo: procura “domesticar” a conduta da mulher, de modo a que ela possa satisfazer todos os desejos do homem, em detrimento da sua própria liberdade de escolha.

Nastagio degli Onesti é uma série de quatro quadros (têmpera sobre tela, c. 1483), compostos logo após a sua colaboração em alguns frescos da Capela Sistina; três encontram-se no Museu do Prado e o último pertence à coleção particular Watney, estando exposto no Palácio Pucci, em Florença. Enumeremo-los:



Nastagio degli Onesti (1 “O encontro com os amaldiçoados no pinhal”)

1 “O encontro com os amaldiçoados no pinhal” (1,38x0,83) está estruturado em dois tempos: o primeiro encontra-se no lado esquerdo, onde Nastagio, trajando a azul e vermelho, surge a deambular pelo meio das árvores, carpindo cabisbaixo o seu enorme desgosto amoroso enquanto a sua comitiva o aguarda junto de tendas coloridas, montadas numa clareira; o resto do quadro mostra o momento seguinte, em que o protagonista está a procurar ajudar uma dama loira que corre nua, de braços erguidos, sendo perseguida por um cavaleiro de espada em punho e mordida na nádega esquerda por um grande cão branco;



Nastagio degli Onesti (2 “A Caçada Infernal”)

2 “A Caçada Infernal” (1,38x0,83) caracteriza-se sobretudo pela sua chocante crueldade e está dividida em três tempos sequenciais: no plano mais central, o cavaleiro esventra a jovem, que jaz morta no chão, e arranca-lhe o coração pelas costas, enquanto o horrorizado Nastagio assiste passivamente a tudo; ao canto inferior direito, um cão preto e outro branco disputam entre si o coração que o cavaleiro, entretanto, lhes arremessou; ao fundo, a cena volta ao início, estando o cavaleiro

já montado no seu cavalo branco, com a sua espada desembainhada e a perseguir outra vez a dama nua.



Nastagio degli Onesti (3 “O Banquete no pinhal”)

3 “O Banquete no pinhal” (1,42x0,83) representa as damas separadas dos convidados masculinos, segundo as regras vigentes da etiqueta social, estando todos alinhados ao longo da enorme mesa do banquete preparado por Nastagio, e para o qual convidou os familiares da sua amada, caracterizados pelo seu vestuário festivo e multicolor. A perseguição com consequências trágicas ocorrida no quadro anterior é repetida mesmo à frente de todos, e desta vez com maior intensidade, pois as nádegas da dama nua são agora mordidas em simultâneo por ambos os cães, um duplo símbolo por excelência da extrema fidelidade. Perante uma cena tão macabra, que deixa os convivas em estado de alvoroço e grande inquietação, o protagonista ergue os braços para os acalmar e descreve-lhes a cena que acabam de presenciar;



Nastagio degli Onesti (4 “O Banquete de Casamento”)

4 Ao contrário dos três quadros anteriores, “O Banquete de Casamento” (1,42x0,83) segue já o cânone geométrico da bem ordenada cosmovisão classicista e apresenta uma rigorosa simetria em relação a todos os elementos nele representados: os brasões das famílias Pucci e Bini convivem paritariamente em todos os pilares do palácio; a distribuição dos convidados obedece às regras sociais do tempo (damas à esquerda, e cavalheiros à direita); em cada lado das duas mesas e envergando trajes em tons avermelhados, quatro criados aproximam-se com as fartas iguarias que irão servir aos convidados. O noivo é o único elemento que desequilibra o quadro, ao colocar-se do lado esquerdo, diante da eleita do seu coração; mas a sua preponderância é inteiramente justificável, pois é ele o grande herói do conto, o protagonista que, pela sua astúcia, é bem sucedido nos seus intentos.

Em resumo, a estrutura racional deste quadro está em consonância com o estado sentimental vivido por todos os convidados do festim nupcial, e o equilíbrio das suas formas exprime uma forte ideia central: esta intensa história de amor

termina em grande apoteose, com um final feliz, ao registar um momento de pleno convívio entre duas famílias aristocráticas que celebram a sua própria união económica – tão importante para o fortalecimento da concórdia urbana, numa sociedade tão oligárquica como é Florença nesta altura – através dos laços matrimoniais de cada um dos seus representantes.

Em pleno período renascentista, a narrativa medieval de Boccaccio é um tema muito solicitado nas encomendas de pinturas para a celebração de um casamento, tal como sucedeu com o conjunto pictórico *Nastagio degli Onesti*, encomendado a Sandro Botticelli por Antonio Pucci, justamente para assinalar o casamento do seu filho Giannozzo com Lucrezia Bini em 1483. Assim, esta sequência de quatro quadros pode ser entendida como mais um veículo de propaganda doutrinária, ou seja, uma arte utilitária posta ao serviço de uma ideologia varonil e feudal, mantida em finais do século XV com vista à submissão do “objeto” feminino (a “belle dame sans merci”) ao sujeito masculino, à eterna sujeição da mulher – mero troféu de caça do cavaleiro – ao forçado matrimónio.



O *Nascimento de Vénus* (têmpera sobre tela, 2,78x1,72) é, muito provavelmente, o quadro mais famoso de Sandro Botticelli. Foi pintado em meados da década de oitenta, no auge da sua carreira, sob encomenda do estadista Lourenço de Medici (Lorenzo il Magnifico), e está exposto na Galleria degli Uffizi (Galeria dos Ofícios), em Florença.

A história mítica do nascimento de Vénus provém das mais variadas fontes. Ao nível das influências estético-literárias de maior contributo para esta obra-prima botticelliana, para além de Homero (séc. VIII a. C.), Horácio (séc. I a. C.), Ovídio (séc. I) ou Angelo Poliziano (séc. XV), podemos encontrá-las em autores tão diversos como:

- Hesíodo (séc. VIII a. C.), quando, no poema *Teogonia*, explica a génese mítica da deusa por via da espuma formada no mar a partir do sangue e do sémen derramados por Úrano, logo após ter sido castrado pelo seu filho Saturno (Cronos);

- Plínio (séc. I), quando, na sua *Naturalis Historia*, explica a origem da pérola, um dos objetos marinhos mais valiosos e apreciados, ou até mesmo a forma como a madrepérola engravida a partir do néctar celeste;

- Luciano de Samósata (séc. II), quando este autor grego faz o exercício lírico da *ekfrasis* para descrever o quadro do pintor grego Apeles *Anadyomene* (que significa “emergindo do mar” e que foi, muito curiosamente, o título inicial do quadro de Botticelli, mudado apenas no séc. XIX);

Contudo, a influência mais importante para uma caracterização tão singular da deusa Vénus parece provir de Francesco Petrarca (1304-1374), o poeta que, ao longo das páginas do seu *Canzoniere* – também denominado *Rerum vulgarium fragmenta* – representa a sua apaixonada Laura, idealizando-a como uma invulgar mensageira que medeia o espaço sobrenatural e o mundo terreno, um ser intermediário

que, através da sua beleza ideal e inacessível, eleva o homem e o predispõe para o caminho da bem-aventurança e da ascese contemplativa. Sob a égide da nova medida decassilábica criada pelos poetas provençais e praticada pelos cultores do *dolce stil nuovo*, os sonetos CLIX “In qual parte del ciel, in quale idea” ou CCXIII “Grazie ch’a pochi il ciel largo destina”, ambos escolhidos posteriormente por Camões como *imitatio vitae* e *stili* do seu mestre italiano), exemplificam a nova beleza feminina.

Botticelli recupera, de forma magistral, um tema clássico no seu mais famoso quadro, tendo a ousadia de colocar a mulher no plano mais elevado. Em termos de representação, esta pintura quatrocentista encontra-se estruturada em movimento circular, e mostra, no centro orbital da composição, a deusa Vénus a ser conduzida do mar para terra por Zéfiro e Clóris, os ventos de Oeste; do lado direito, está a Primavera, uma das Horas, já preparada para colocar um manto rosado coberto de flores sobre a mesma deusa que, no século seguinte, Camões irá utilizar como adjuvante dos heróis lusos na sua epopeia marítima. Em nome do amor!

Com efeito, e usando apropriadamente a expressão *ut pictura poesis*, através da qual Horácio compara a poesia à pintura, a beleza da Vénus botticelliana identifica-se com o estereótipo estético da Laura petrarquista, seguindo ainda o cânone provençal para destacar os seus atributos físicos. Como fiel desta balança pictórica, mediando as personagens secundárias com todo o seu equilíbrio formal, a protagonista desta recriação clássica ajusta-se, neste período derradeiro do *Quattrocento* italiano, *alla maniera* petrarquista e neoplatónica, ao ostentar delicadeza na pose e comedimento gestual, elegância expressiva e pudor da nudez. Por sua vez, longos cabelos loiros, tez branca, olhar sereno, mãos delicadas, riso meigo e gentil,

humildade e vergonha, completam o retrato magistral de uma perfeição idealizada.

Esta composição pode ser tripartida, numa sequência que passamos a enunciar e a conjugar ainda com as três tópicas freudianas, em articulação com os quatro elementos da natureza:

1 - À esquerda, o paganismo está representado em quase toda a sua plenitude através da forma como os dois deuses do vento se abraçam, numa total comunhão sensual dos seus corpos semi-nus; neste sentido, predomina o Id, a tópica que, regida pelo signo do prazer, dá lugar à libertação dos desejos recalcados, aos instintos mais desenfreados e à celebração intensa do amor carnal; por estarem a pairar com a ajuda das suas asas e por produzirem o vento que faz mover Vénus para terra (e que também pode ser interpretado como o sopro da vida), estamos na presença do elemento Ar;

2 - Ao centro está Vénus, protagonista desta “poesia muda” em todo o seu esplendor e tão elegante quanto a de Medici, esculpida no século II a. C., uma intermediária divina entre dois mundos bem distintos, no momento em que está prestes a sair da água e a colocar os pés em terra firme; encontramos aqui o ponto de equilíbrio de todo o quadro, o *punctum temporis* em que a diva pagã toma consciência da sua nudez tentadora e aceita o recatado pudor cristão; estamos na presença do elemento Água, o meio originário de Vénus, e nele predomina a tópica do Ego, o sistema que estabelece o equilíbrio fundamental entre a pulsão libidínica dos sentidos e a sublimação pela via racional;

3 - À direita, vemos Flora a envergar um vestido comprido, de acordo com as regras cristãs e civilizacionais, já preparada para receber Vénus e convertê-la ao cristianismo no momento em que a cobrir com um extenso manto florido; predomina neste lado o elemento Terra, por toda a envolvência

do espaço telúrico, e a ele preside a tópica do Superego, esse tribunal censório da consciência ética que, regido pelo princípio da realidade, reprime os impulsos carnavais e incute as normas de conduta social em termos morais e religiosos.

E o Fogo, o quarto elemento da natureza? Não é, com efeito, visível à primeira vista; contudo, numa interpretação meramente simbólica, podemos encontrá-lo “escondido” atrás de um dos elementos mais centrais do quadro: a arredondada concha de madrepérolas, um símbolo por excelência do sexo feminino, pela forma côncava e pela representação da sua vulva, como da fecundidade gerada através do meio aquático.

À distância do tempo de produção deste quadro, e tendo em devida consideração o forçoso anacronismo, arriscamos ainda assim a ideia de nos encontrarmos na presença de duas heresias praticadas ironicamente em simultâneo pelo pintor renascentista: uma, quando, no estrito respeito pelos ditames inquisitoriais impostos à sociedade e à arte neste período pela voz de Savonarola, cobre o sexo de Vénus com os seus longos cabelos e o “descobre” apenas de forma velada na metáfora da concha; outra, no sentido em que este elemento central remete, *avant la lettre*, para a expressão latina “*omni ex conchis*”. A tese de que todas as formas de vida derivam da concha – isto é, da água, por associação metonímica – é uma das ideias-chave que o naturalista inglês Charles Darwin utilizará no século XIX para defender a teoria evolucionista e pôr em causa o criacionismo divino, assente na palavra bíblica.

Em finais do séc. XV, a sociedade florentina foi alvo de uma feroz crítica persecutória por parte de Girolamo Savonarolla, um monge dominicano que condenou a nudez na arte e pugnou pela purificação da vida social. Botticelli terá sido um dos artistas renascentistas a ser influenciado por este convincente discurso moralizador, sentindo estar a cometer um

grave pecado ao pintar um conjunto de obras reveladoras dos ideais mais genuínos da nudez pagã e da estesia clássica.

Uma das explicações plausíveis para que o pintor italiano tivesse poupado o *Nascimento de Vénus* à destruição pelo fogo, ao contrário do que fez a muitos outros quadros seus, pode ser encontrada se entendermos estarmos diante de um *exemplum* artístico, de um persuasivo veículo pedagógico posto ao serviço das restrições à arte renascentista impostas na altura: esta obra, não obstante acompanhar as linhas harmoniosas do classicismo, com todos os preceitos do *decorum* e as marcas manifestas da nudez pagã, estabelece uma sólida relação de compromisso entre o humanismo greco-latino e o cristianismo renascentista.

Vénus nasce nua, mas antes de chegar a terra já revela fortes indícios de perda da sua inocência genesíaca. Com efeito, o seu rosto pode transmitir inocência e ausência de culpa, mas a posição das suas mãos sugere precisamente o contrário, pois a vergonha católica obriga a ocultar os órgãos femininos mais conotados com o princípio do prazer: cheia de pudor e consciente da sua sedução, esconde os seios alvos com a mão direita e cobre toda a zona genital com os seus longos cabelos doirados.

Vénus faz, deste modo, uma aprendizagem social no momento do seu (re)nascimento: no velho mundo pagão, de onde emana, a nudez faz parte do cânone estético, com toda a sua naturalidade; no novo mundo cristão, a deusa toma consciência do seu estado de mulher pecadora e desinquietante, tentando por isso tapar o seu corpo. O seu novo estado virginal será consumado assim que a Primavera a cobrir com o manto florido, refreando-lhe todos os seus instintos pagãos, apagando-lhe a chama ardente do amor carnal. Em destaque, no equilíbrio concêntrico do quadro, a deusa clássica surge como a imagem tradicional da submissão feminina, correspondendo ao cânone da época: de uma forma passiva, aceita ser vestida e “batizada” numa nova religião, no momento em que é apropriada pela cultura vigente, plenamente assente nos valores cristãos e neoplatónicos.

Pelo equilíbrio formal do seu conjunto, este quadro é um dos maiores exemplos da arte produzida no Renascimento, fortemente empenhada numa síntese harmoniosa entre mimese e inovação: *mimese*, pela extrema fidelização aos modelos da Antiguidade Clássica e em homenagem suprema à estética do naturalismo pagão, de onde se ausenta o pecado da nudez; *inovação*, pela marca de diferença – e superioridade – em relação ao Mestre e ao modelo original, pela adesão à filosofia neoplatónica e pela sujeição às doutrinas ortodoxas do dogmatismo católico. Sendo esta pintura quatrocentista uma representação artística por excelência das regras do neoplatonismo, a filosofia que dilui o paganismo clássico na fé cristã, Vénus torna-se assim o fiel da balança estética, encurtando a distância entre o mar gentio de Vénus e Platão e a terra cristã de Maria e Santo Agostinho.

Nastagio degli Onesti e *Nascimento de Vénus*, os quadros de Sandro Botticelli aqui analisados numa intertextualidade com as suas raízes literárias, são duas representações da imagem feminina, convergentes tanto no comportamento que dela espera a sociedade renascentista como da procura do equilíbrio entre as funções do *dulce* e do *utile*: uma é de natureza mais ética e corresponde ao desempenho da personagem feminina do conto boccaciano: a mulher como presa fácil do cavaleiro, ao qual deve submeter-se em nome de elevados interesses oligárquicos; outra é de componente mais estética e procura transpor o cânone da beleza da Laura cristã para a Vénus pagã: a mulher como fogo da paixão carnal dá lugar ao mais elevado amor espiritual, esse amor que, segundo o último verso do *Paraíso* de Dante, “move il sole e l’altre stelle”!

Data de recebimento: 13/10/2010

Data de aprovação: 24/10/2010

