

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA  
GLÁUKS - Revista de Letras e Artes

Nilda de Fátima Ferreira Soares  
REITOR

Walmer Faroni  
DIRETOR DO CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS,  
LETRAS E ARTES

Demetrius David da Silva  
VICE-REITOR

Maria Carmen Aires Gomes  
CHEFE DO DEPARTAMENTO DE LETRAS

Gerson Luiz Roani  
COORDENADOR DO PROGRAMA DE  
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**Editores**

Elisa Cristina Lopes e Joelma Santana Siqueira

**Programação Visual**

Marina Assad  
Carvalho

**Conselho Editorial**

Ana Maria F. Barcelos  
Elisa Cristina Lopes  
Mônica Santos de Souza Melo  
Joelma Santana Siqueira

**Conselho Consultivo**

Aimara da Cunha Resende – UFMG  
Amanda Eloína Scherer - UFSM  
Ana Paula Arnaut - Universidade de Coimbra  
Ângela Beatriz Faria - UFRJ  
Gilberto Mendonça Teles - PUC/RJ  
Ida Lúcia Machado - UFMG  
Francisco José Quaresma Figueiredo - UFG  
Mário Alberto Perini - PUC/MG  
Mariney Pereira da Conceição - UnB  
Sérgio Raimundo Elias da Silva - UFOP  
Heliana Ribeiro Mello – UFMG  
Regina Zilberman - UFRGS  
Rosane Rocha Pessoa - UFG  
Paul Dixon - Purdue University  
Silvie Josserand - Université de Poitiers  
Ria Lemaire – Université de Poitiers  
Therezinha Mucci Xavier - CES/JF  
Vânia Pinheiro Chaves - Universidade de Lisboa  
Viviane Resende - UnB

**Revisão Linguística**

Elisa Cristina Lopes  
(Português)  
Joelma Santana  
Siqueira  
(Português)  
Rafael Barcelos  
(Inglês)  
Matosalém Vilarino  
(Francês)

Publicação indexada em LATINDEX (Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal)

Índices para Catálogo Sistemático

Linguística: Periódicos 80(05)  
Literatura: Periódicos 82/89(05)  
Periódicos: Linguística (05)80  
Periódicos: Literatura (05) 82/89

---

Ficha catalográfica preparada pela Seção de Catalogação e Classificação da Biblioteca Central da UFV

Gláuks – Revista de letras e artes / Universidade  
Federal de Viçosa ; Programa de Pós-Graduação em Letras – Vol. 1, n. 1 (1996)- . – Viçosa :  
UFV ; DLA, 1996-  
v. : il. ; 23cm.  
Semestral.  
Suspensa de 1998-1999 ; de jul. de 2000 a dez. de 2003.  
Pequenas alterações na designação numérica, passando, a partir de 2004, de “ano” para  
“volume” com seu respectivo fascículo.  
Texto em português, inglês, francês e espanhol.  
ISSN: 1415-9015. 1. Literatura - Periódicos. 2. Linguística - Periódicos. I. Universidade Federal  
de Viçosa. Departamento de Letras.

---

CDD. 20.ed. 805

---



## A Poesia Concreta Brasileira e seus Ecos Mallarmeanos

---

### La Poesie Concrete Bresilienne et ses Echos Mallarmeens

Luisa Assunção<sup>1</sup>

Marthe Ségrestin<sup>2</sup>

**RESUMO:** O texto pretende refletir sobre a influência da escrita de Mallarmé na poesia concreta brasileira. Para tanto, aborda-se os manifestos do grupo Noigandres, base principal deste movimento poético, que nos ajuda a compreender de uma maneira geral as motivações dos poetas e, principalmente, refletir sobre a herança direta do projeto mallarmaico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Stéphane Mallarmé. Poesia concreta brasileira. Grupo Noigandres. Vanguarda. Tipografia.

"Sans forme révolutionnaire il n'y a pas d'art révolutionnaire"  
Maiakóvski

### 1 Introduction

La poésie concrète naquit simultanément en plusieurs pays du monde dans les années 50 après la Seconde Guerre Mondiale comme mouvement avant-gardiste. Il s'agit d'un art chargé de tendances expérimentalistes qui se conçoit à partir de nouvelles formes d'organisation textuelles considérées à l'époque comme révolutionnaires par la tradition. Stéphane Mallarmé est la grande référence de ce mouvement poétique. La poésie mallarméenne obéit à une conception complexe et hybride, comme par exemple dans les vers d'*Un coup de dés*, et porte l'idéal d'une nouvelle pratique littéraire qui s'éloigne des structures conventionnelles et qui forme un nouveau paradigme poétique.

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras- Literaturas Comparadas na Universidade de Paris-Sorbonne IV. Doutoranda em literatura brasileira na Universidade Sorbonne Nouvelle Paris.

<sup>2</sup> Profa. do programa de Pós-Graduação em Letras- Literaturas Comparadas na Universidade de Paris-Sorbonne.

<sup>3</sup> Revue fondée par les frères Campos et Décio Pignatari. Son nom fut emprunté au Canto XX d' Ezra Pound, à partir d'un 'canso' d'Arnaut Daniel, devenu le synonyme de « poésie en progrès » (« Noigandres, eh *noigandres* / Now what the DEFFIL can that mean ! »). Voir l'ouvrage de James Wilhelm, *Ezra Pound in London and Paris, 1908-192*, p. 62.

L'objet de ce travail est de présenter et de réfléchir sur la poésie concrète au Brésil, pays pionnier dans la pratique de ce mouvement. Nous abordons ici les manifestes du groupe *Noigandres*<sup>3</sup>, base principale du mouvement poétique, qui nous aide non seulement à comprendre les motivations des poètes concrétistes, mais également à réfléchir à l'héritage direct du projet poétique mallarméen.

## 2 Sur les origines

Influencée par les mouvements dada, moderniste et futuriste, ainsi que par des grands penseurs et poètes : Apollinaire, Lewis Carroll, Alfred Jarry, Ezra Pound, James Joyce, E.E. Cummings et Stéphane Mallarmé, c'est au début des années 50 que la poésie concrète prend une extension internationale.

Ce nouveau modèle de poésie fut inauguré par le groupe *Noigandres* en 1952. Peu de temps après, en 1953, paraissent *Kinstellationen* d'Eugen Gomringer et le Manifeste suédois *Öyvind Fahlström*. Dans les années 60, nous pouvons encore remarquer Julio Campal en Espagne et son mouvement *Problematica* (1962) et en France Pierre Garnier et Francis Edeline<sup>4</sup>.

Le mouvement concrétiste fut lancé publiquement au Brésil lors de l'Exposition Nationale d'art Concret, en décembre 1956 et en février 1957, respectivement, à São Paulo et Rio de Janeiro. Cet événement fut dirigé par des peintres, dessinateurs, sculpteurs et par les poètes : Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Ferreira Gullar et Wladimir Dias Pino. Ces derniers présentèrent leurs premières expériences dans le terrain de la rénovation poétique déjà en vogue chez quelques poètes depuis le début de la décennie.

Cette nouvelle forme de poésie, qui se fonde sur une tradition de la poésie visuelle, est définie par Gomringer<sup>5</sup> comme « un élément de la théorie de la communication et de la sémiotique »<sup>6</sup>. La toute première production dite *concrète* fut celle de Ferreira Gullar *A Luta Corporal* en 1954. Dans cet ouvrage l'écrivain réussit en quelque sorte à dissoudre la phrase, à briser le discours et ses propres mots, avec l'intention de créer de nouvelles relations entre les éléments syntaxiques, voire de les rompre avec sa propre syntaxe. L'espace graphique prend un nouveau rôle dans le poème. Parallèlement aux expériences de Ferreira Gullar, les poèmes de Wladimir Dias Pino présentent une poésie portant des fragmentations de mots, créant ainsi une nouvelle lecture et une nouvelle forme esthétique.

---

<sup>4</sup> Pierre Garnier lance en France en 1962 le manifeste du spatialisme aux Editions de la revue *Les Lettres* et Francis Edeline présente en 1969 un numéro spécial du Journal des Poètes consacré à la poésie expérimentale et particulièrement à la poésie concrète, avant de consacrer à celle-ci une série d'articles et de publier « Syntaxe et poésie concrète ». Voir l'ouvrage de Jean Weisgerber, *Les avant-gardes littéraires au XX siècle*, Vol. 1, p. 817.

<sup>5</sup> Le poète Eugen Gomringer fonde avec Marcel Wyss et Diter Rot la revue *Spirale* où il publie ses poèmes *Konstellationen* et son manifeste *Vom vers zur concrete poesie*. En 1954 il est secrétaire de Max Bill à la Hochschule für Gestaltung (école supérieure des arts) et là-bas il rencontre des adeptes de la poésie concrète dont Helmut Heißenbüttel et le poète brésilien Decio Pignatari. Selon l'ouvrage de Annick Benoit-Dusausoy et Guy Fontaine : *Lettres Européennes, manuel d'histoire de la littérature européenne*, Bruxelles, De Bock & Larcier s.a., 2007, p. 725.

Les frères Campos, Décio Pignatari et d'autres poètes du cercle de São Paulo lancent les premiers textes théoriques sur la poésie concrète en 1955. Ces textes sont publiés en grande partie dans un des plus célèbres journaux du Brésil, le *Diário de São Paulo*. Plusieurs poètes, mais également des musiciens, des cinéastes et des peintres contribuèrent à la formation de cette nouvelle expression poétique.

L'art de la poésie était à l'époque en pleine évolution et transformation. Dès lors, il était possible de tracer une histoire sans se limiter aux frontières nationales ou linguistiques, le pays et la culture de l'écrivain n'ayant plus la même importance. Les poètes de São Paulo valorisent le travail de recherche et de réflexion de cette création poétique. Le poète identifie la direction dans laquelle se crée cette évolution afin de participer à la littérature de son temps. L'importance de la recherche esthétique est valorisée, ainsi que l'étude systématique du passé littéraire, à travers lesquels se créent l'évolution des techniques poétiques, les poètes concrétistes présentent l'histoire de la poésie en tant qu'un processus cumulatif.

Quelques artistes considéraient la poésie concrète comme un sous-mouvement inséré dans les diverses variations du Modernisme. Pour eux, ce n'était qu'un art faible et inconsistant. La question *être ou ne pas être concrétiste*, fut posée maintes fois. Plusieurs poètes étaient anéantis : était-ce la mort du lyrisme? D'autres pensaient que cette nouvelle façon de concevoir la poésie était la formule définitive que prendrait l'avenir de cet art. Certes, le mouvement d'avant-garde concrétiste est polémique jusqu'à nos jours, néanmoins cette expérience a sans doute apporté des nouveaux codes et paramètres esthétiques à la culture brésilienne et mondiale contemporaine.

### 3 Sur les manifestes

Le recueil de manifestes<sup>7</sup> fut écrit entre 1950 et 1960 par le trio de concrétistes Haroldo de Campos, Augusto de Campos et Décio Pignatari. Les textes furent publiés dans la presse journalière et dans plusieurs revues brésiliennes et même internationales.

Les manifestes annoncent le début d'une nouvelle forme poétique, les poètes éprouvent le besoin de déclarer la faillite des pratiques réalisées jusqu'au moment présent et pour présenter et justifier leurs idées, ils soulignent l'importance de la poésie étrangère.

Pour le critique littéraire João Alexandre Barbosa<sup>8</sup> l'on peut schématiser le parcours des poètes concrétistes par un mouvement qui prend deux directions opposées, mais qui se complètent : l'une centrifuge (vers le centre) et l'autre centripète (vers le monde). D'un côté, cette nouvelle façon d'écrire tente de tracer une ligne évolutive dans la poésie occidentale, ayant pour but de montrer qu'avec Mallarmé surgit un nouveau processus de composition, processus, qui peut être également perçu dans les œuvres de Pound, Joyce, Cummings et d'autres déjà cités. D'un autre côté, la production du groupe *paulista* entre dans cette

---

<sup>7</sup> Les manifestes furent publiés pour la première fois parmi d'autres textes, dans le numéro 20 de la revue *ad*, lancé dans la troisième édition de la revue *Noigandres*.

<sup>8</sup> Voir l'ouvrage « A Half-century of Haroldo de Campos », in Haroldo de Campos, *A Dialogue with the Brazilian Concrete Poet*, p.59.

« nouvelle ordre expressive de la formulation poétique »<sup>9</sup> et la présente comme la continuation de l'œuvre de ses prédécesseurs. Ainsi, on peut la comprendre comme un art universel, puisque celle-ci a ses racines au Brésil mais se nourrit également de la tradition occidentale et même orientale<sup>10</sup>.

« Les subdivisions prismatiques de l'idée de Mallarmé, la méthode idéogrammatique de Pound, la présentation 'verbi-voco-visuel' joycienne et la mimique verbale de Cummings convergent à un nouveau concept de composition, à une nouvelle théorie de la forme, à une organoforme, - où des notions traditionnelles comme : principe, milieu, fin, syllogisme et vers, tendent à disparaître et à être remplacées par une organisation poético-gestaltienne, poético-musicale, poético-idéogrammatique de la structure : POESIE CONCRETE » (PIGNATARI, 2006: 42)<sup>11</sup>.

Ainsi, Augusto de Campos présente ainsi la poésie concrète, c'est-à-dire le développement de caractéristiques conçues dans l'œuvre de tous ces écrivains. Soit dans l'article *Poesia concreta* d'Augusto de Campos ; soit dans *Olho por olho a olho nu* d'Haroldo de Campos ou bien encore *Nova Poesia : concreta* de Décio Pignatari, les notions traditionnelles du langage poétique en vers tendent à disparaître au profit d'un langage révolutionnaire, concret.

Augusto de Campos essaye de montrer la supériorité de la poésie concrète sur la poésie conventionnelle en vers:

Le poète concret voit le mot en lui-même – champ magnétique de possibilités – comme un objet dynamique, une cellule vive, un organe complet, avec des propriétés physico-chimiques, tact antennes circulation cœur : vive (...).  
fonctions-relations graphique-phonétiques (« facteurs de proximité et de ressemblance) et l'usage substantif de l'espace comme l'élément de composition entretient une dialectique simultanée d'œil et de souffle, qui, alliée à la synthèse idéogrammatique du sens, se crée une nouvelle totalité sensible « verbivocovisuel » de sorte que les mots et l'expérience soient juxtaposées dans un collement phénoménologique, jadis impossible.

Le texte d'Haroldo de Campos commence avec la proposition d'un art nouveau :

uma arte – não que apresente – mas presentifique  
o OBJETO  
uma arte inobjetiva ? não  
:OBJETAL  
quando um OBJETO mentado não é o OBJETO expresso, a expressão tem  
uma carie  
LOGO  
falidos os meios tradicionais de ataque o OBJETO  
(língua de uso cotidiano ou de convenção literaria)  
um(a) novo(a) meio(língua) de ataque direto à  
medula desse  
OBJETO

<sup>9</sup> Voir *Ibid*, p. 60.

<sup>10</sup> Ezra Pound, dans *Les Cantos*, signale l'importance poétique de l'idéogramme chinois qui adopte la juxtaposition précise d'images au lieu du discours.

<sup>11</sup> L'auteur est responsable pour les traductions en langue portugaise.



des propos définis, fut traitée d'une façon critique en fonction des nécessités créatives d'une poésie brésilienne (CAMPOS, 1975: 151).

La liste d'écrivains qui furent 'digérés' commence avec Mallarmé, principalement dans les premiers manifestes publiés par le groupe *Noigandres* où Mallarmé apparaît comme référence obligatoire.

#### 4 Sur la matrice du mouvement : Stéphane Mallarmé

La nature de la poésie associe l'écriture de vers métriques au rythme régulier du récit et aux images poétiques traduites en mots. La pratique mallarméenne n'est pas stagnante, elle introduit de nouveaux processus de réception littéraire qui annonce à une poésie du XX<sup>e</sup> siècle. Ses travaux amplifient la complexité significative de la production poétique. La « Crise de vers » annoncée par Mallarmé en 1895 inaugure une nouvelle étape dans la littérature occidentale, notamment brésilienne, dont les vers libres des avant-gardistes sont fragmentés par la poésie concrète.

Au Brésil, le poète français est la principale référence de la fin du cycle historique du vers (unité rythmique-formelle). Dans l'ouvrage *Contracomunicação* (1971), de Décio Pignatari, l'auteur de *Divagations* est considéré comme le plus grand poète, après Dante Alighieri. On peut affirmer que c'est grâce à Mallarmé qu'au XX<sup>e</sup> siècle on a essayé de refondre la nature de la poésie, soit-elle rythmée ou visuelle comme dans le concrétisme.

Décio Pignatari soutient que les poètes concrétistes se sont insérés dans une « extirpe mallarméenne » (PIGNATARI, 1971: 103), non seulement pour l'ensemble des qualités de l'œuvre créée par l'auteur d'*Hérodias*, mais également pour son projet qui aurait transformé la poésie concrète en l'unique poésie importante du XX<sup>e</sup> siècle. Pignatari défend encore que « la poésie concrète a décalé la ligne limite entre la poésie et la prose »<sup>13</sup> (*op.cit.*: 110). Dès lors, les poètes concrétistes brésiliens adoptent la « Crise de vers » comme une sorte de labyrinthe permanent et insoluble du poème.

Plusieurs poètes, à force de lire les écrits mallarméens, purent repenser le concept de poésie au XX<sup>e</sup>, ils y découvrirent une nouvelle expérience de communication. La révolution mallarméenne sur le plan symbolique et typographique représente un nouveau paradigme poétique. Connue pour sa façon incompréhensible d'écrire, Mallarmé a été longtemps critiqué et refusé pour son obscurité. Pour comprendre son écriture, il fallait être prêt à accepter une poétique qui a rejeté toute une tradition pour en instituer une nouvelle. L'art pur de Mallarmé s'éloigne, donc, du réel, du référentiel et du circonstanciel, qu'il conçoit comme anecdotiques. Sa technique est celle d'un jeu de relations de mots. La croyance poétique du poète se fait à partir de l'œuvre aut centrée et fermée sur elle-même, comme si celle-ci était une chose-en-soi, un tout.

C'est à partir de ses textes théoriques que l'on peut vraiment connaître sa conception de l'écriture. Mallarmé mentionne qu'une « œuvre pure implique la disparition élocutoire du

poète, qui cède l'initiative aux mots » (MALLARME, 1965: 366). Il pense techniquement à la musique, à ses effets vibratoires, ses fuites thématiques qui créent la fragmentation et le mystère et nuit à la clarté et à la syntaxe. Cela fonctionnerait comme la structure qui, à côté de la transposition, assure la concrétisation de l'écriture. Les mots y sont également groupés selon leurs caractères typographiques, créant ainsi une sorte de lien syntaxico-typographique.

Le projet Mallarméen peut être considéré comme un saut qualitatif dans le monde de la poésie. Il veut garantir un « effet avant tout visuel »<sup>14</sup>. Sa poésie s'engage dans un processus de réduction du langage à sa matérialité. Ce sont « les blancs, la ponctuation, la disposition typographique et la construction architecturale de ses textes qui le préoccupent » (op.cit).

Les concrétistes considèrent qu'avec *Coup de dés*, Mallarmé finit par inaugurer une poésie physique et palpable. « '[A]venture de la page imprimée', ce poème constitue un jalon de la littérature française, il marque l'avènement d'une poésie picturale, la naissance d'une poésie-papier, d'une poésie-espace » (MARCHAL, *Ibid*: 54).

L'esthétique moderne du journal avec ses tensions graphiques inspire la poésie concrète. Le poète réclame, pour l'exercice critique, le regard *de l'actualité*, le regard *du maintenant*. Haroldo de Campos travailla remarquablement avec les nécessités créatives du présent. Il désigne cette pratique comme un critère *esthétique-créatif*. Il faut voir le monde avec un regard actuel, c'est un devoir du poète, du critique et du traducteur. Les concrétistes élisent le *Coup de Dés* de Mallarmé comme la marque de la nouvelle esthétique qui privilégie l'actuel. Les poètes lancent ses idées au journal et par le journal ils se laissent inspirer.

Ainsi, maintes transformations que le mouvement concrétiste effectue dans le langage poétique, se révèlent également comme des tentatives d'appréhension des changements profonds de perception et de sensibilité que l'expérience des grands centres urbains provoque. Le vers, principal élément de la poétique existant avant la poésie concrète, est fortement attaqué, étant désarticulé à travers plusieurs techniques de fragmentation de mots, idées et phrases.

Le vers : crise. oblige le lecteur de manchettes (simultanément) à une fausse attitude. il n'arrive pas à se libérer des liens logiques du langage : lorsqu'il essaye de le faire, son discours est plein d'adjectifs. il n'arrive plus à comprendre l'espace comme une condition d'une nouvelle réalité rythmique, il se sert seulement comme élément passif, et non comme élément relationnel de structure, antiéconomique, il ne se concentre pas, il ne se communique pas rapidement. il se détruit dans la dialectique de la nécessité et des usages historiques [...] un art général du langage, de la publicité, de la presse, de la radio, de la télévision, du cinéma. un art populaire. L'importance dans l'œil de la communication plus rapide [...] contre la poésie d'expression, subjective, pour une poésie de création, objective. concrète, substantive. c'est juste le coup de miséricorde de la conscience critique : le premier fut déjà donné, en effet, par Mallarmé, il y a 60 ans – dans *Un coup de dés*<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Voir citation de Bertrand Marchal, *Editer Mallarmé*, Magazine Littéraire 368, p.29 dans Annette La Motte, *Au-Délà du mot : une écriture du silence dans la littérature française au XIX siècle*, p. 54.

<sup>15</sup> Voir la citation de Décio Pignatari « Nova Poesia Concreta » dans l'ouvrage de Augusto de Campos « Teoria da poesia concreta », São Paulo, Duas Cidades, 1975, p. 27-28.

Les moyens de communication de l'époque contribuent à rompre l'idée avec d'un lyrisme traditionnel. L'idée de vers est révolue, la poésie commence à s'étendre et à apparaître ailleurs que dans les livres, dépassant les limites imposées.

Sa consommation s'est produite de la façon la plus surprenante. Dans le langage et dans la visualité quotidienne, la poésie concrète apparaît. Elle est dans le texte de publicité, dans le titre du journal, dans l'édition du livre, dans le slogan de la télévision, dans la parole de la 'bossa nova'. Elle est consommée sans prévenir même pour ceux qui refusent de la reconnaître en tant que poésie (CAMPOS, 1975: 10).

Le romantisme allemand est considéré comme une référence de la modernité occidentale, cependant, pour les poète concrétistes, Mallarmé est celui qui caractérise la modernité<sup>16</sup> dans la littérature. « De tous les poètes du XIX<sup>e</sup> siècle, Mallarmé est sans doute celui qui s'est le plus tôt et le plus durablement identifié à la destinée de la poésie moderne, une destinée qu'il a vécue comme une aventure intellectuelle et spirituelle hors commun [...] »<sup>17</sup>.

La 'poésie pure' rencontre son prototype dans *Un coup de Dés*, publié en 1897 dans la revue *Cosmopolis*. La Constellation de Mallarmé actualise le poème critique de la modernité. Pour la construire Mallarmé « s'inspire des techniques de spatialisation visuelles de la média contemporaine » (CAMPOS, 1975: 151). A partir de ce moment-là, la poésie contient l'essentiel, elle est condensée et lancée en fragments. L'acte poétique cherche la « concrétisation » des mots. La structure logique-discursive de la littérature de représentation réaliste perd son importance ainsi que l'aspect chronologique, linéaire et vraisemblable des actions et des idées. Le montage, le découpage et l'effacement de la distinction des genres marquent cette poétique del'inexploré, d'une non-discursivité.

## 5 Conclusion

La poésie concrète brésilienne fut longtemps publiée par des éditeurs non-commerciaux. Grandie sous les ailes de l'avant-garde et propagée par les manifestes du *trio* de compagnons *paulistas*, sa leçon altéra tout de même profondément la littérature brésilienne et son action a permis que cette littérature soit mondialement connue. Ce nouveau mouvement poétique établit de nouvelles pensées et dévoila de nouveaux auteurs.

Cette nouvelle forme esthétique valorise le temps présent, la pensée actuelle. Une nouvelle information esthétique surgit, en rapport avec une civilisation plus technique que jamais, située dans notre temps, plus humaine et fortement présente.

---

<sup>16</sup>Haroldo de Campos, en réfléchissant sur le langage, cite Jakobson. Il signale que selon le linguiste, la 'fonction poétique' n'est pas exclusive ni excluent, mais 'dominatrice' dans l'art verbal, elle coexiste nécessairement dans le poème avec d'autres fonctions du langage. « Au moment que l'opposition fonctionnelle se convertie en un ensemble d'opposés, on a un 'oximoro poeatologico' : le poème critique. Ainsi, on peut également définir, avec l'aide d'opérateurs de la théorie linguistique, le concept de 'modernité'. L'instance poématique que, par excellence, la conçoit est le poème constellé de Mallarmé. » (CAMPOS, 1975: 255).

<sup>17</sup>Bertrand Marchal, « Introduction », dans : Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Edition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1988, p.8.

Pour la première fois, au plan national, une critique de l'expérience poétique se fonde sur une pensée et une visée collectives. Toute la théorie concrétiste nous montre qu'un contenu idéologique révolutionnaire peut faire progresser la poésie surtout si elle est véhiculée d'une façon également révolutionnaire. Le poète concrétiste pense le produit national dans sa dimension critique et non pas en termes exotiques.

Mallarmé représente la figure de proue de ce nouveau mouvement esthétique, son influence est forte et directe. Les éléments-objets visuels et/ou sonores linguistiques sont purs, ils se soutiennent par eux-mêmes, c'est-à-dire que les mots prennent une dimension purement sensible sans être alourdis par leur contenu. La poésie pure est donc la limite du non-dit, du non-discours. Mallarmé influence directement la valeur constitutive de la matérialité du signe, soit par l'usage des techniques du journalisme, soit par la diversité des caractères topographiques, soit encore par rapport la position des lignes dans la page ou encore par l'importance que les "blancs" confèrent au matériel imprimé: disjonction syntaxique qui conduisirent à une vraie rééducation dans le domaine de la réception du public lecteur/spectateur.

Mallarmé proclame ainsi : « la littérature ici subit une exquise crise, fondamentale» (MALLARME, 1945: 360). Excellent représentant de la modernité poétique, il se pose ainsi en poète exemplaire grâce à la place que la tradition assure à la découverte d'une nouvelle voie, d'un nouvel éclairage pour la littérature. Le groupe *Noigandres* fut guidé dans son aventure spirituelle et artistique par la prise de conscience innovante, productive et non moins révolutionnaire de fidèles lecteurs de Mallarmé.

## **Bibliographie**

AGUILAR, Gonzalo Moisés. **Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista**, São Paulo: Edusp, 2002.

BENOIT-DUSAUSOY, Annick; FONTAINE, Guy. **Lettres Européennes, manuel d'histoire de la littérature européenne**, Bruxelles: De Bock & Larcier s.a., 2007.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; DE CAMPOS Haroldo. **Teoria da poesia concreta : textos críticos e manifestos de 1950-1960**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Augusto de. **Teoria da poesia concreta**, São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. **A Dialogue with the Brazilian Concrete Poet**, Oxford, Oxford University Centre for Brazilian Studies, 2005.

PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**, Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

MALLARMÉ, Stéphane. **Œuvres complètes**, Edition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988.

MALLARMÉ, Stéphane. **Mallarmé. Organização tradução e notas de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Décio e Haroldo de Campos**, São Paulo : Perspectiva, 1991.

MALLARMÉ, Stéphane. **Crise de vers, Variations sur un sujet**, Œuvres complètes, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.

MOTTE, Annette de la. **Au-delà du mot : « écriture du silence » dans la littérature française au XIX siècle**, Munster: Ars Rhetorica 14, 2004.

WILHELM, James. **Ezra Pound in London and Paris (1908-192)**, Pennsylvania: State University Press, 1990.

WEISGERBER, Jean. **Les avant-gardes littéraires au XX siècle**, Vol. 1, Budapest : Akadémiai Kiadó, 1984.

FUNKHOUSER, Christopher, **Le(s) Mange texte(s) : création cannibale et poésie numérique**, disponível em <[www.univ-paris8.fr/T3L/](http://www.univ-paris8.fr/T3L/)>, acesso em: 20 mai 2010.

<<http://www.poesiaconcreta.com.br>>, acesso em : 10 mai 2010.

**RÉSUMÉ:** Le texte a pour but de réfléchir à l'influence de la poésie de Mallarmé sur la poésie concrétiste brésilienne. Pour y parvenir, nous abordons les manifestes du groupe *Noigandres*, base principale de ce mouvement poétique, qui nous aide à comprendre d'une façon plus générale les motivations des poètes concrétistes mais également et surtout à réfléchir à l'héritage direct du projet poétique mallarméen.

**MOTS-CLE:** Stéphane Mallarmé. Poésie concrète brésilienne. Grupo Noigandres. Avant-garde. Typographie.

## Corpo, Expressão e Identidade em *Adolescente* de António Botto

---

### Body, Expression and Identity in *Adolescente* by António Botto

Rodrigo Corrêa Martins Machado<sup>1</sup>

Gerson Luiz Roani<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este trabalho propõe uma leitura do livro *Adolescente*, incluído n'As Canções de António Botto (1941), que reúne a maior parte dos poemas escritos por António Tomás Botto. O livro em análise apresenta a vida e a experiência de um jovem que descobre sua (homo)sexualidade e busca vivê-la de modo intenso. Analisamos os estágios de desenvolvimento do adolescente considerando o relacionamento dele com os corpos dos Outros. Observamos que o sujeito poético de *Adolescente* busca autoconhecimento através do relacionamento com os corpos amados e desenvolve-se através destes relacionamentos, uma vez que envolvem amor, sofrimento, desilusão, e, finalmente, o amadurecimento.

**PALAVRAS-CHAVE:** Corpo. Poesia portuguesa. António Botto.

### 1 António Botto e os preceitos modernistas:

Desde finais do século XIX, em toda Europa surgiam idéias de renovação e transformação da maneira de se ver e fazer Arte. Somente durante os anos iniciais do século XX as modificações se intensificaram, com a criação de variadas escolas e grupos que com seus manifestos e suas produções artísticas trouxeram à Arte as ressonâncias da cidade e do mundo moderno.

Em Portugal, o ideal Modernista desenvolveu-se tardiamente, de maneira que após a chegada das ideias modernistas que estavam já em efervescência no restante do continente europeu, o espírito vanguardista se difundiu rapidamente. Tal espírito surgiu inicialmente da constatação da necessidade de se renovar a Arte portuguesa. Dentro deste contexto, um grupo de jovens, tendo como principais expoentes Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, tencionou reconstruir a forma de se fazer literatura que

---

<sup>1</sup>Mestre em Letras pela Universidade Federal de Viçosa – UFV.

<sup>2</sup>Doutor em Literatura Comparada pela UFRGS, Professor Adjunto II do Departamento de Letras da Universidade Federal de Viçosa.

havia até aquele momento. Para isso, criaram o grupo de *Orpheu*, que pretendia adequar a cultura nascente na Europa, à sociedade e à vida portuguesa.

O grupo de *Orpheu* buscou adaptar a nova manifestação cultural europeia nascente à História, à sociedade e à identidade portuguesa. E, em 1915, houve o lançamento do primeiro número da revista de mesmo nome do grupo, com intuito de alcançar um ideal estético em consonância com o restante da Europa. Este número da revista, juntamente com o seguinte – já que o terceiro não foi publicado devido ao suicídio de seu mantenedor, Sá-Carneiro - causaram verdadeiros escândalos e reviravoltas nos meios intelectuais portugueses, culminando em mudanças literárias e culturais, preconizadas pelos rapazes do *Orpheu*.

A poesia publicada na revista *Orpheu* era “[...] alucinada, chocante, irritante, irreverente, com o fito de provocar o burguês, símbolo acabado de estagnação em que se encontra a cultura portuguesa”, dotada de idéias estetizantes e esotéricas (MOISÉS, 2006, p. 239).

A lírica surgiu como forma de expressar a nova cosmovisão e também ideias estéticas novas, sem nenhum compromisso com ideologias, sejam de caráter histórico, político ou científico. Massaud Moisés (2006) ainda distingue que neste início do Modernismo português, as consciências haviam se elevado para planos de indagação universal, com constatação de uma angústia geral causada pela I Guerra mundial que assolava o mundo Europeu.

Dentre os artistas que aderiram ao movimento modernista em Portugal, destacamos António Tomás Botto. Este poeta, um pouco silenciado e esquecido na contemporaneidade pelos leitores e pela crítica, foi uma figura importantíssima para o Modernismo português, uma vez que sua poesia ficou conhecida pelo caráter arrojado e inovador da maneira de se fazer lírica e dos temas utilizados.

Durante sua vida, António Botto produziu variados gêneros literários, dentre os quais se destacam a poesia e o conto, os quais conquistaram no século XX grande reconhecimento por parte de outros grandes nomes da literatura mundial, como Fernando Pessoa, Virginia Woolf, Camilo Pessanha, Frederico Garcia Lorca e Luigi Pirandeli (Cf. Raul Romero, 2000). Aclamado por estes e outros autores, e ainda por críticos como José Régio, como um autor de grande talento, de poesia inovadora e altamente sofisticada.

A vida e obra de Botto são traduzidas pela mais extrema representação da emoção. Ele deixou falar à humanidade o que encerrava dentro de si e transparece em sua lírica o ser humano em suas maiores fraquezas. O tema eleito para seus poemas é o amor, seja o amor pela beleza, por si mesmo ou pelo outro. Este tema é tratado de maneira entusiástica, sentimental, impulsiva e extremamente imaginativa, com um componente significativo de sensualidade.

José Régio (1978, p. 69) distingue António Botto dos demais poetas que cantam o amor, argumentando que “António Botto mantém-se-lhes demasiado objectivo para poder cegar daquela cegueira com que o entusiasmo do coração, o enlevo da alma, o

alvorço dos sentidos, cegam o poeta não só perante o ser amado como perante si próprio”.

A obra mais conhecida e polêmica do autor em questão é *Canções*, publicada inicialmente em 1921, que obteve como resultado da publicação escândalos, repugnância e repressão por parte de grande parte da sociedade portuguesa, considerando-se que esta era, no início do século XX, pautada e guiada pelo Catolicismo exacerbado e por instituições intolerantes e preconceituosas. Esse estremecimento causado pela publicação da obra bottiana está relacionado à matéria cantada, o amor homossexual.

*Canções* que foi sendo reeditada e aumentada por Botto até 1932. Esta última edição possui uma compilação de doze livros de temática homossexual, nos quais o autor celebra a canção pura, desenfreada, o amor furtivo, o suor do homem, a carícia escondida, as paixões, a plenitude e a desilusão amorosa, a vida sexual furtiva entre homens, com o nome de *As Canções de António Botto*. Essa obra é marcada pela ousadia criativa do autor em relação às normas sociais vigentes, já que ele cantou o que os outros não se atreveram a poetizar ou que não o quiseram fazer, tudo isso ele o fez com a mais profunda beleza e encantamento.

Os poemas de *As Canções de António Botto* apresentam toda uma habilidade de emprego do verso livre, utilizado pelo poeta para celebrar a beleza. Fernando Pessoa (1941) no ensaio “António Botto e o Ideal estético em Portugal”, define o poeta em questão como único português a quem a designação de “Esteta” pode ser aplicada sem dissonância, uma vez que ele segue o ideal helênico e consegue sentir como nenhum outro a imperfeição da vida. Ele vislumbra a vida imperfeita sem nenhuma rejeição, pois é nela que se fixa. Para suprir a imperfeição da vida, ele cria a perfeição, de maneira à arte substituir a vida.

Apesar do sucesso e do grande número de estudos surgidos sobre a obra de Botto no século XX, o estudo sistemático e crítico desta, sobretudo no meio acadêmico português e brasileiro, não concedeu a este escritor artístico a importância e atenção merecida, mesmo após tantas contribuições para a lírica modernista.

Neste trabalho pretendemos analisar a obra *Adolescente* de António Botto - que é um dos livros que compõem *As Canções de António Botto* – observando importantes questões como: assinalar de que modo o corpo do outro (os corpos amados) são responsáveis pelo desenvolvimento, pelo autoconhecimento e pela construção da alteridade do sujeito poético.

## **2 A Metamorfose Corporal inerente à Adolescência**

Para que possamos analisar o corpo que ama em *Adolescente*, devemos, inicialmente, considerar o ato de “adolescer”, que predispõe a busca pelo autoconhecimento, um estágio intermediário, de passagem da infância à fase adulta. Neste estágio da vida humana, o amor figura dentre as principais problemáticas do

sujeito, permite que os jovens se entreguem avassaladoramente ao desejo, ao amor e ao sexo. Sendo assim, não encontraremos, no livro em análise, um jovem distinto das características apresentadas, uma vez que o adolescente de António Botto é marcado pela descoberta amorosa, conflitos e busca pelo prazer carnal.

Devido às etapas de desenvolvimento do eu-lírico encontradas em *Adolescente*, desenvolvemos a análise do corpo que ama de acordo com o crescimento/amadurecimento desse sujeito poético. Por isso, percorreremos as tensões do jovem, desde sua descoberta para o amor até sua forma de amor final baseada na racionalidade. Observaremos, durante as análises, que, como afirma José Gil (1997, p. 35), o corpo do eu-lírico funciona como *infralíngua* que “não fala, faz falar, (...)”, fornece à linguagem uma língua virtual e muda, uma estrutura potencial que permite passar do nível do significado ao nível dos significantes”. Por esse caráter, não somente os corpos amados atribuirão significação a esta língua “virtual e muda”, como também os leitores que perceberão que as expressões do sujeito poético são suficientes para descodificar seus sentimentos, seus desejos.

Em um primeiro momento, observamos que o sujeito poético bottiano encontra-se imerso em uma profunda ingenuidade em relação ao amor, ao sexo. No poema “1”, por exemplo, encontramos um corpo jovem, pueril que ama de maneira infantil, que sente os desejos provocados pela carne, mas ainda é incapaz de ultrapassar as barreiras impostas pela tensão do primeiro contato com o amor e com o corpo amado. Ele quer descobrir o amor, porém, simultaneamente, receia diante da realidade que lhe afigura, diante do corpo que a ele se oferece de maneira sedutora.

Não. Beijemo-nos, apenas,  
Nesta agonia da tarde.

Guarda –  
Para outro momento,  
Teu viril corpo trigueiro.

O meu desejo não arde  
E a convivência contigo  
Modificou-me – sou outro...

A névoa da noite cai.  
Já mal distingo a cor fulva  
Dos teus cabelos, - És lindo!

A morte  
Devia ser uma vaga fantasia!

Dá-me o teu braço:- não ponhas  
Êsse desmaio na voz.

Sim, beijemo-nos, apenas!,  
- Que mais precisamos nós?  
(BOTTO, 1941, p. 11-12)

Este poema é composto por dezoito versos, sendo a grande maioria compostos em redondilha maior, arranjados em sete estrofes. Na primeira estrofe, temos um termo significativo que marca o sentimento inicial do adolescente e que perpassa todo o poema: agonia. De acordo com o Dicionário Aurélio (FERREIRA, 1991), este vocábulo pode ter variados significados, mas os que nos interessam no momento são aflição, desejo ardente, ansiedade e pressa.

Se considerarmos que no decorrer do poema, há um adolescente que em contato com o amado, por mais que deseje ardentemente, ainda está temeroso em relação ao ato sexual em si, podemos inferir que ele está, por um lado, aflito, padecendo de uma tortura física, a qual, juntamente com o medo, o obriga a repelir a união dos corpos; por outro lado, há o desejo ardente, ansioso, que transparece pelas descrições feitas do corpo do amado, como “viril corpo trigueiro”.

Neste poema, vislumbramos nitidamente a atitude de um adolescente ingênuo e inocente, um pouco relutante em receber carícias: “Não. Beijemo-nos apenas”. Este advérbio de negação aponta para o receio do sujeito poético em relação ao Outro. Inicialmente, ele nega o Outro, porém acaba por aceitar os beijos. Ainda na estrofe seguinte temos mais representações de temor: “Guarda –/ Para outro momento,/ Teu viril corpo trigueiro”.

A presença da contradição amorosa, típica de quem vislumbra a sexualidade a aflorar-se, é apontada, uma vez que ao mesmo tempo em que ele afirma “O meu desejo não arde”, ele se contradiz na descrição sensual feita do corpo amado. Nesta descrição surge um “viril corpo trigueiro”, “a cor fulva dos teus cabelos, - És lindo!”. A descrição de um corpo moreno, dourado escuro, viril e ainda cabelos fulvos, que remete diretamente ao fogo da paixão, do ato de se entregar ao amor e desejo que consomem.

Existe também a consciência do eu lírico de que a experiência, o contato com o corpo do amado é responsável por modificá-lo e, ao reconhecer essas mudanças, ele inicia um processo de autoconhecimento, a tomar consciência da própria identidade.

Quando o adolescente profere ao seu companheiro: “E a convivência contigo /Modificou-me sou outro...”, as palavras sozinhas dão conta de nos revelar que o eu lírico iniciou o processo do encontro consigo mesmo – mesmo que ainda esteja em um estágio inicial. Também as reticências, que representam a fala silenciada, ou mesmo desnecessária se considerarmos o contexto, contribuem para vislumbrarmos o início do descobrimento de desejos que transcendem às normas sexuais, o ser em puberdade já se reconhece como alguém que ama e deseja pessoas do mesmo sexo que ele, essa afirmação é corroborada pela fala do eu-lírico no fim do poema: “Sim. Beijemo-nos apenas!”. Este advérbio de afirmação, ao contrário do de negação que aparece no princípio da composição lírica, endossa a realidade recém descoberta, o estado de ser deste eu que se procura.

Este primeiro contato entre o sujeito poético e o corpo amado é marcado pela presença da afetividade, que é responsável pela formação de uma infra-estrutura capaz

de ultrapassar os signos e interpretá-los (cf. GIL, 1997, p. 42). É o afeto que faz com que os amados descodifiquem os sentimentos uns dos outros, que percebam que este momento de estarem juntos não necessita de um adentramento maior de um no outro.

Nesta primeira composição lírica, o conhecer-se faz com que o prazer não se dê pelo sexo e sim por outros sentidos, como a visão e o paladar do beijo. Não há mínima necessidade de se possuírem, uma vez que a admiração do corpo leva o eu-lírico ao gozo sublime. A descrição do corpo do seu companheiro, além de figurar o descobrimento de si, transparece o desejo, dá indicações de uma fantasia, assim como na estrofe que segue:

A morte  
Devia ser  
Uma vaga fantasia!  
(BOTTO, 1941, p. 12).

O desejo de o encontro pueril entre o adolescente e seu amado perdurar é comparado ao desejo de a vida também não se extinguir. Dessa forma, a morte deveria ser uma fantasia, assim como o fim daquele instante, para que os momentos mais sublimes gozassem de eternidade. Tal encontro foi ímpar e necessário para que o adolescente iniciasse a busca por si mesmo, uma vez que nos subseqüentes poemas de *Adolescente* essa procura se intensificará.

No poema “2” em contraposição à ingenuidade amorosa encontrada no poema “1”, surge a possibilidade da união dos corpos, ou seja, há um novo passo por parte do jovem a caminho do descobrimento, como notamos na estrofe que segue:

A noite,  
- Como ela vinha!  
Morna, suave,  
Muito branca, aos tropeções,  
Já sobre as coisas descia,  
E eu nos teus braços deitado  
Até sonhei que morria.  
(BOTTO, 1943, p. 13).

Neste sonho, mixagem de ilusão e realidade, o eu-lírico se imagina morrendo, enquanto o amado espreita-o com os olhos dotados de “suavidade e frieza”. Nesta irrealidade, aquele a quem o adolescente ama estava em uma profunda tristeza. Enquanto o amado “Se envolvia todo em luto”, o eu-lírico descreve o corpo deste “Rosto moreninho – Tão formoso”, “corpo delgado”, “corpo gracioso”. Mesmo no ambiente em que morria, o ser que morre tem forças para admirar e descrever sensualmente o corpo daquele a quem ama (BOTTO, 1941, p. 12).

Conforme Carolina Hermes (2008), a consciência da morte representa metaforicamente o movimento, processo de consumação, muitas vezes associado ao amor e à paixão, portanto, ao encontro amoroso e sexual entre os corpos. Ao

considerarmos a afirmação desta estudiosa, vislumbramos neste poema a verdadeira consumação do ato sexual, a ilusão que o prazer e o amor proporcionarão ao eu poético. Ele, no plano fantástico, apresenta elementos que podem ser associados diretamente à união corpórea, como observamos nos versos a seguir: “Nos teus olhos,/ Suavidade e tristeza”, “Mãos esqueléticas rasgando/Os bordões de uma guitarra, /Penumbra, velas ardendo”. Imagens que culminam como o rosto do amado que mostrava-se sereno, com “Só o teu corpo delgado,/ o teu corpo gracioso,/ se envolvia em luto.” (BOTTO, 1941, p. 13).

O eu – lírico ainda em sonho, nesta mistura de vida e morte, de prazer e medo, ainda procura a “boca sábia” de seu companheiro, a ponto de se beijarem “doidamente...”. E talvez, um ato de alívio é ele acordar e ver que já “- Era dia!”, ou ainda de no fim do sexo, do prazer, os corpos entregarem-se novamente à paixão avassaladora dos adolescentes ansiosos e com corpos ardentes.

Depois, ansiosamente,  
Procurei a tua boca,  
A tua boca sábia;  
Beijámo-nos doidamente...  
- Era dia!  
(BOTTO, 1941, p. 13).

O retornar ao mundo traz consigo uma euforia que leva os corpos a se darem uns aos outros, “No chão rolaram, e assim ficaram!”. A felicidade e anseios que haviam se sublimado no sexo, voltam ainda mais explosivos. Perante a realidade abrasiva, os corpos se entregam, em uma ilusão daqueles que desejam que o momento seja sublime e sempre dure. No segundo poema, se considerarmos um adolescente, veremos que este não mais reluta e se permite experimentar os prazeres da carne.

Conforme José Gil (1997, p. 153), para que os corpos possam atingir o interior uns dos outros, a integração corporal é indispensável, já que “até mesmo os poros se tornam vias de acesso ao interior”. O ato sexual, neste processo, é uma ação sublime que implica penetração, entrada de um no espaço interno do outro. Tal ato é como um espaço de fusão entre os envolvidos, que seria a maneira mais próxima de atingir ao Outro em seu interior, com o gozo selando esta união, este processo de conhecimento mútuo. Entregar-se ao sexo, ao prazer e ao gozo leva o eu-lírico não somente a conhecer seu amado, como a si mesmo, uma vez que através do relacionamento com os corpos dos Outros que ele atinge o autoconhecimento.

A ingenuidade do adolescente é marcante nesse início do percurso que ele percorrerá. Ao mesmo tempo, é interessante notar que esta característica não perdura em muitos poemas. Pois, a partir do poema “3”, o eu-lírico pede mais constantemente o contato com a carne.

A partir dos estreitamentos com os corpos dos amantes, aos poucos se desvanece no eu-lírico a infantilidade, a simplicidade e a singeleza. Esse ato de dissipar os

sentimentos pueris acontece devido a traumas que fazem parte de qualquer experiência amorosa.

Talvez pela necessidade ávida de conhecer a si, o eu-lírico literalmente se lança em busca de seu objetivo e, como já sabemos, ele somente se conhecerá através do contato com o Outro. Sendo assim, a grande maioria dos poemas de *Adolescente* trata do relacionamento afetivo e sexual com os corpos amados e também das conseqüências destes encontros, a sublinhar os desencontros amorosos, a perda, o abandono, a separação, a desilusão e o sofrimento, que culminarão, ao fim deste livro, em um sujeito seco e extremamente racional, que perdeu o instinto irracional do amor ao longo dos anos e das desilusões.

Vários são os poemas que retratam o sofrimento em *Adolescente*. O que nos permite afirmar que a idéia de amor e de sexo neste livro não são de maneira alguma desvencilhadas do sofrimento, como se para amar, para se conhecer fosse preciso sofrer, aprender a encarar a si e ao mundo de maneira muito mais racional e pessimista. A propósito do sofrimento nos poemas, essa emoção humana aparece primeiramente no poema “4”, no qual tem início um novo estágio na vida do adolescente de Botto, que como que por um choque entrevê a realidade cruel do sexo, do desejo com amor:

A minha dôr é um leão  
Que lentamente mordendo  
Me devora o coração.

Canto e choro amargamente;  
Mas, a dôr, indiferente,  
Continua...  
(BOTTO, 1941, p. 16).

O jovem sofre pela desilusão experimentada. É um sofrimento mais profundo e intenso, talvez porque seja o primeiro com o qual ele se depara, a descrição deste sentimento é também dotada de uma intensidade, que não só o corpo como a alma sofre “almas em chaga”, “ó almas tristes sangrando” (BOTTO, 1941, p. 16).

Só, sem amparo e sem amor, para evadir-se da dor, ele “Corro a ti, vinho louvado!” e a bebida é a única capaz de adormecer a amargura. A decepção retira o adolescente daquele estado puro, no qual a ilusão e sonho reinavam e o coloca de frente com aquilo a que a humanidade teme, a morte – “E a morte por companheira!”. O estar junto a morte representa o estágio extremo do sofrimento, a ponto de surgir a possibilidade da inexistência.

A dor causada pelos amantes que fulguram ao longo do conjunto de poemas confirma a importância do sofrimento para o amadurecimento do jovem. O poema “14” exemplifica magistralmente o desengano que se repete:

De saudades vou morrendo  
E na morte vou pensando;  
Meu amor, porque partiste

Sem me dizer até quando?  
Na minha bôca tão triste  
Ó alegrias cantai!  
Mas quem acode ao que eu digo?  
- Enchei-vos d'água, meus olhos,  
Enchei-vos d'água, chorai!  
(BOTTO, 1941, p. 28).

Este poema é composto por nove versos, sendo sete em redondilha maior, composto em uma estrofe e iniciado no esquema de rimas AABAB e que a partir do sexto verso perde o sistema de rimas que é recuperado somente no último verso. Há também a presença de palavras-chave que remetem ao ato de sofrer que o adolescente se submete e é submetido, a saber: saudades, morte, partida, triste.

As experiências vividas pelo jovem são árduas, considerando toda a tristeza transmitida por ele. No poema em análise, não se sabe se o eu-lírico foi abandonado ou apartado de seu amor. O que importa é a percepção de que estar longe do corpo amado causa nele um profundo sofrimento.

Tão forte é a dor espiritual que a evasão na morte é cogitada. Isto significa que o mundo real se afigura como um plano a ser abandonado, em busca de uma paz ou de um esquecimento que somente a morte poderia proporcionar. A espera expressa pelos versos “Meu amor partiste/ Sem me dizer até quando?” (BOTTO, 1941, p. 28) causa e retrata uma angustia doída, sofrida, impensável.

Ao tentar esquecer o abandono, o eu-lírico evoca a sua boca triste para que cante alegrias, mas isso não afigura-se como possível. Nenhum ser atenta à situação que o sujeito poético vivencia, nem mesmo o amado que não responde ou corresponde a seus sentimentos. A conclusão que, mesmo que implicitamente, o eu-lírico chega é de que está só, abandonado não só pelo amado, mas por todos. O preço que ele pagará para se conhecer é alto, pois implica travar conhecimento com o mundo e as pessoas na mais profunda mesquinhez e abandono. É um processo de reconhecimento da solidão como destino a que todos estão fadados.

Mencionamos, ligada ao ato de sofrer, a palavra separação. Como notamos anteriormente, o rompimento que ocorre entre os amantes é, inicialmente, sentido de maneira dolorosa pelo adolescente. No entanto, após a descoberta de que o sofrer é inerente ao amor, ao travar conhecimento de si e de que lidará constantemente com tal sentimento, o eu-lírico se torna muito menos impulsivo – como é muitas vezes acompanhado o ato de amar – e muito mais seco, racional, o que o leva ao auge da passividade perante o distanciamento.

Em alguns poemas, vislumbramos o eu-lírico que aceita a separação como um processo natural, contra a qual não se deve se rebelar, pois de nada adiantaria. Observa-se essa posição de um sujeito poético mais amadurecido em alguns poemas, que exemplificaremos com o poema “7”:

Vês?  
- Veio o destino apartar-nos:  
É preciso obedecer-lhe.

Mão oculta,  
Quebrou, - e sem que a gente sentisse,  
O laço que nos prendia.

Porque seria?

Ainda quis perguntar,  
Mas, a quem?, doida agonia!

Não sei se fico contente,  
- Se hei de rir,  
Se hei de chorar.

Há coisas  
Na vida inútil da gente  
Que é bem melhor aceitá-las,  
Assim: -  
Silencioso, indiferente...  
(BOTTO, 1941, p. 19).

Este poema constituído de seis estrofes e dezessete versos, em sua maioria compostos em redondilha maior, traz também alguns termos centrais para a tradução das atitudes do jovem que sofreu e, com isso, se tornou maduro, tais palavras são: apartar, aceitar, silencioso e indiferente. Esses vocábulos são centrais e aparecem em uma gama de poemas que representam o adolescente amadurecido, e remetem à ação de não mais lutar contra uma situação que está por acontecer, não questioná-la, mesmo que signifique perder o amor.

O adolescente ainda questiona a situação com a qual se depara quando profere: “Porque seria?/ Ainda quis perguntar,/ Mas a quem?, doida agonia!” (BOTTO, 1941, p. 19) Há, portanto, a prostração diante da vida e do fato que está a ocorrer, talvez isto aconteça porque nos momentos em que ele questionou qualquer tipo de separação, não conseguiu reverter a situação e sua vida foi tomada pela desilusão, ressentimento, tristeza e amargura.

O melhor caminho encontrado pelo sujeito poético diante das desventuras do destino “É bem melhor aceitá-las,/ Assim: -/ Silencioso, indiferente...” (BOTTO, 1941, p.19). Curioso fato é o de que depois do vocábulo “Assim” é utilizado somente um travessão, que indica uma fala, porém esta fala não vem e é completada por “Silencioso, indiferente ...”. A falta de uma alocução após o travessão pode significar o próprio ato de não se ter nada a fazer, pois, não há algo que possa ser falado ou feito. O encadeamento de “Silencioso” e “indiferente” seguido de reticências, também nos dá margem para continuarmos a elaborar, enquanto leitores, palavras que traduzam o nada, tais como ignorar, esquecer, entre outras.

Se acovardar diante do sofrimento é um caminho mais fácil encontrado pelo jovem, que culpa o destino pelo infortúnio “- Veio o destino apartar-nos:/ é preciso obedecer-lhe” (BOTTO, 1941, p. 19). Considerando que para se conhecer, o eu-lírico busca o Outro, esse ato de se abater diante de algo que a vida lhe arrebatou, pode simplesmente ser um sinal de que ele já se conhece diante de situações desagradáveis e sabe que os sentimentos suscitados o fazem conhecer seu lado mais sombrio, ou seja, aquele lado de um ser que, algumas vezes, preferiu a morte ao sofrer. Também, havemos que levar em consideração que este adolescente já tem plena consciência de que encontrará novos corpos a serem explorados, novos campos desconhecidos por Outros e de si mesmo para se adentrar.

O corpo do adolescente, com o amadurecimento, se acostuma, portanto, à separação, que para ele se torna quase que banal, uma simples consequência do ato de amar. Mesmo que haja tristeza, existe consciência de que será passageira, assim como os corpos amados são efêmeros.

No que se transforma, então, o corpo que ama, ao final do processo de amadurecimento, que é marcado no livro *Adolescente?* Quais as significativas modificações que acontecem internamente a este ser humano? Para responder a estes questionamentos, feitos por nós mesmos durante a leitura da obra, apresentaremos o último estágio do jovem, que se afigura quase que totalmente incrédulo no amor, seco e indiferente diante do sofrimento e que, por fim, se transforma em um ser que busca no sexo a evasão dos momentos imperfeitos que são inerentes à vida humana.

Fernando Pessoa (1980), já havia explicitado, em seu estudo, que o esteta – classificação que ele atribui a António Botto – não luta contra a imperfeição da vida, pelo contrário, a aceita como se fosse dotada de perfeição, para tanto escolhe um momento, uma passagem, um sentimento, de modo que a capacidade de sensação é concentrada no momento. Talvez por este motivo, os poemas que retratam o jovem maduro têm em comum a eleição pela sedução, pela admiração do corpo do outro e pelo sexo, porém, sem amar ao outro. A união dos corpos surge como satisfação sexual e, de certa forma, pessoal do eu-lírico.

Mais de um poema representa esta nova fase da vida do sujeito poético. Existem nestas composições líricas elementos em comum como o desejo, a sedução e, por fim, o adolescente que recebe o corpo amado como se fosse um prêmio. Para melhor exemplificação, analisaremos o poema “5”:

Ouve, meu anjo:  
Se eu beijasse a tua pele?  
Se eu beijasse a tua boca  
Onde a saliva é um mel?

Tentou de mim afastar-se  
Num sorriso desdenhoso;  
Mas ai!,  
- A carne do assassino  
É como a do virtuoso.

Numa atitude elegante,  
Misteriosa, gentil,  
Deu-me o seu corpo doirado  
Que eu beijei quãse febril.

Na vidraça da janela,  
A chuva, leve, tinia...

Êle apertou-me cerrando  
Os olhos por sonhar –  
E eu lentamente morria  
- Como um perfume no ar!  
(BOTTO, 1941, p. 17 – 18).

Esse poema composto por cinco estrofes e dezenove versos, compostos em sua maioria em redondilha maior, apresenta todo um jogo de sedução através dos versos da primeira estrofe “Se eu beijasse tua pele?/ Se eu beijasse a tua bôca/ Onde saliva é um mel?” (BOTTO, 1941, p. 17). O jovem, em uma atitude muito mais arrojada, lança-se sobre a vítima, com todo o fervilhar do desejo, da atração sexual que fala mais alto.

Nesse poema, observamos que o que é buscado pelo eu-lírico é conhecer o interior do corpo amado, que o atrai. Essa possibilidade de se adentrar no desconhecido enigmático incita o sujeito poético, que decifra a infralíngua corpórea que perpassa o objeto de desejo (cf. GIL, 1997).

A forma como o adolescente aborda o corpo desejado, nos dá a mais fina impressão de que essa ação ocorre de maneira que o objeto almejado não escape. Este fato é comprovado pela segunda estrofe, na qual o eu-lírico diz que “Tentou de mim afastar-se”, porém “A carne do assassino/ É como a do virtuoso” (BOTTO, 1941, p. 18). Essa comparação nos transmite a ideia de que aquele que seduz, sabe que conseguirá o que deseja, já que tem em mente que não importa de quem seja o corpo, o que importa, na verdade, é o desejo incitado e fervente entre os corpos. O anseio pelo contato, pelo gozo sobrepõe quaisquer pré-conceitos.

Perante o ato de sedução, o amado não se contém e cede seu corpo “Deu-me o seu corpo doirado” (BOTTO, 1941, p. 18), numa atitude de entrega e desejo do gozo. A volúpia existe, inegavelmente, no encontro entre os amantes que amam o corpo um do outro, que se utilizam para se satisfazerem, de maneira febril, ou seja, como expressão alta do desejo, temos a impressão de que os corpos se entregam de maneira selvagem. Essa selvageria é expressa, principalmente, na terceira estrofe, a qual é marcada pelo sistema de rimas ABAB, na qual sobressaem as palavras gentil e febril, que transparecem, a partir das sílabas tônicas, uma força extraordinariamente dominadora e transgressora da realidade presente, que culmina no embrenhar-se, subverter-se aos convites da carne.

A tradução deste momento só é possível através de dois símbolos: morte e sonho. A morte é uma metáfora que remete à consumação do sexo e o sonho, neste

caso, é relacionável a um momento inesquecível, é aquilo que enleva, transporta pela extraordinária satisfação, beleza. O encontro amoroso entre o corpo que ama e o corpo amado, foi tão intenso a ponto de estar entre o limiar do real e da ilusão.

A chuva que na janela caía, faz a mais leve e bela contraposição entre o calor e fogo dos corpos e a chuva que seria capaz de apagá-lo, no entanto, ela cai sobre a vidraça e transforma um momento completamente selvagem em sublime e belo aos olhos daqueles que usufruem das imagens de tal poema.

Concordamos com Carolina Hermes (2008, p.69), quando ela afirma que “a escrita, qualquer que seja – inclusive, talvez, a mais mascarada delas, a ensaística –, é autobiográfica, no sentido que é feita com o corpo de um sujeito que seleciona, elege e lê”. Uma vez que, os poemas de *Adolescente* guardam resquícios das experiências do jovem, que refletem ficcionalmente o corpo do poeta. O que significa que a fragmentação encontrada neste livro, os apontamentos acerca do crescimento e amadurecimento do adolescente, espelham, de certa maneira, a vivência do poeta, que minimamente tenta traduzir o que sente, para nós enquanto leitores.

Os poemas de *Adolescente* guardam resquícios das experiências do jovem, que reflete ficcionalmente o corpo do poeta. O que quer dizer que a fragmentação encontrada neste livro, os apontamentos acerca do crescimento e amadurecimento do adolescente, refletem de certa maneira a vivência do poeta, que minimamente tentou traduzir o que sentia, para nós enquanto leitores.

### 3 Considerações Finais

A ideia principal que perpassa *Adolescente* é inegavelmente a busca do jovem por se conhecer. Ao contrário da civilização grega, na qual os jovens eram educados para a guerra, para a poesia e, principalmente, para o amor e o sexo, na sociedade moderna a instrução voltada para os modos de se comportar diante dos amados e de fazer amor não mais existe. Há uma sociedade falsamente puritana que silencia os conhecimentos acerca dos mistérios de amar. Desta forma, os jovens têm uma única maneira de se lançarem em busca do descobrimento dos prazeres carnis, que é vivenciando-os.

A partir destas considerações, podemos apontar que o adolescente de António Botto se lança em busca do amor e se depara com o prazer. Neste caminho por ele percorrido, durante a ampla gama de poemas que tratam do ato de se conhecer, o eu-lírico conhece o amor, o prazer, mas também a dor e o sofrimento. Ao deparar-se com tais sentimentos, ele passa a conhecer-se mais a fundo, aprende a lidar com variadas situações e, realmente, cresce.

Ao final da obra analisada, o eu-lírico não se conhece totalmente, mas o suficiente para saber que a paixão do sexo e do amor são as formas mais sublimes que encontrou. Ousamos dizer que o eu-lírico que amou e sofreu, após estar calejado, se preocupa muito mais com a sua satisfação carnal, em fazer com que o corpo do outro

seja um caminho em direção a se satisfazer sexualmente, por isso, muitas vezes encontraremos um sujeito poético céptico do amor, mas que paradoxalmente nunca deixa de amar.

Os corpos presentes na obra de António Botto não se mostram limitados, ao contrário, permitem que o leitor tenha diferentes e múltiplas visões a seu respeito. Desta maneira evocamos Roland Barthes (2004, p. 269), na passagem em que ele diz que:

Ler é reencontrar – no nível do corpo, e não no da consciência – como aquilo foi escrito: é colocar-se na produção, não no produto; pode-se encetar esse movimento de coincidência, (...), revivendo com prazer a obra poética, quer de maneira mais moderna, retirando de si toda a espécie de censura e deixando ir no texto em todos os seus transbordamentos semânticos e simbólicos; nesse ponto, ler é verdadeiramente escrever: escrevo – ou reescrevo – o texto que leio, melhor e mais adiante do que o seu autor o fez.

O leitor terá o papel de destaque na análise e compreensão desta obra, uma vez que será o responsável por preencher as lacunas e silêncios que a ela são inerentes. O interlocutor dialogará com os corpos, com o erotismo e com a sensualidade que transparecem nos poemas, perceberá a vivências e as experiências que se relacionam aos percalços do crescimento, do amadurecimento e, principalmente, ao autoconhecimento.

Em *Adolescente*, o amor homossexual é passível, como mostramos, de percorrer e analisar toda a obra. Principalmente, porque ao observarmos o tempo histórico no qual obra foi tecida e a sociedade nele presente, vislumbramos que tal obra trata da vivência e das experiências de um jovem adolescente que descobre sua (homo) sexualidade e que busca cada vez mais vivê-la. É um adolescente que, como qualquer outro, vive em meio a conflitos, mas que nem por isso renega as pulsões sexuais que possui, ao contrário, ele as exterioriza, ele se permite vivenciar seus desejos eróticos, na medida em que estes surgem.

António Botto conseguiu, em *As canções de António Botto*, retratar uma vivência homossexual, sem necessidade de esconder as suas preferências sexuais. Desta forma, ele colocou em discurso toda a representação de uma minoria subjugada e marginalizada na sociedade portuguesa, e também deixou-nos um registro de como a poesia pode ser uma maneira de ultrapassar quaisquer limitações, quaisquer repreensões, a ponto de permitir que temas, anteriormente vituperados, possam reinar com absoluta beleza das formas e riqueza da maneira de serem tratados. Este autor, apesar de estar um tanto quanto esquecido dentro da literatura portuguesa e mundial, também inovou e deu origem a uma das mais significantes obras dentro da ficção moderna em Portugal.

#### 4 Referências

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. *In: Notas de literatura I*. Ed. 34. São Paulo: Duas Cidades. 2003.p. 65 – 89.

BARTHES, Roland. *Aula*. 12ª ed. Tradução e posfácio de Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.

BOTTO, António. *As Canções de António Botto*. Lisboa: Oficinas Bertrand. (Irmãos) Ltda, 1941.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Aurélio século XXI : o dicionário da língua portuguesa*. 3ª ed . rev e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1999.

GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. 2ª ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

HERMES, Carolina Casarin da Fonseca “*Cada vida é um corpo a fecundar*”: *Os corpos amados na poesia de Helder Macedo*. Dissertação de mestrado em Letras Vernáculas. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, 2008, p. 105.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 34ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

\_\_\_\_\_. *A criação literária: poesia*. 11ª ed. São Paulo: Cultrix, 1989.

PESSOA, Fernando. António Botto e o ideal estético em Portugal. *In: BOTTO, António. As Canções de António Botto*. Lisboa: Oficinas Bertrand. (Irmãos) Ltda, 1941, p. 7 – 16.

RÉGIO, José. *António Botto e o Amor: seguido de críticos e criticados*. Porto: Editora Brasília, 1978.

\_\_\_\_\_. *Duas palavras*. *In: BOTTO, António. As Canções de António Botto*. Lisboa: Oficinas Bertrand. (Irmãos) Ltda, 1941, p. 399 – 413.

ROMERO, Raúl E (2000). António Botto, La voz diferente. *Sincronia: A journal for the Humanities and Social Sciences*, ano 7, volume winter.

**ABSTRACT:** This paper brings insights into the book *Adolescente*, in the collection *As Canções de António Botto* (1941), which gathers most part of the poems written by António Tomás Botto. In this book, the author depicts the life and experience of a young man who discovers his (homo) sexuality and seeks to live it more intensively. We then analyze the stages of the adolescent’s development considering his relationship with the body of the Others. We observe that the character searches self-knowledge through his relationship with the lover’s body and develops through this relationship, which involves love, suffering, disillusion, and, finally, maturity.

**KEYWORDS:** Body. Portuguese Poetry. António Botto.

## Contemplação e Poesia em *O Cão Sem Plumas*, de João Cabral de Melo Neto

---

### Contemplation and Poetry in *O Cão Sem Plumas*, by João Cabral de Melo Neto

Maria de Fátima Gonçalves Lima<sup>1</sup>

**RESUMO:** Em João Cabral a imaginação formal está intrínseca no discurso-rio da linguagem. O presente estudo se propõe a demonstrar configurações da imaginação formal da poesia João Cabral e como o artista da palavra apresenta sua proposta na operação intelectual discursiva, no encadeamento de idéias e metáforas, além de uma teoria poética marcada pelas leis do raciocínio. Essa poesia exprime a fluidez das águas traduzida pela mobilidade metamorfoseante ou metafórica da linguagem literária.

**PALAVRAS-CHAVE:** Metalinguagem. Poesia. Metáfora. Água. *O Cão sem Plumas*.

O discurso do rio constitui a matéria objetivada em *O Cão Sem Plumas* de João Cabral de Melo Neto. O eu poético, ao descrever o rio, apresenta imagens como se estivesse de posse de uma lente ou de um instrumento óptico voltado para o objeto da observação. Nessas imagens, as formas são oferecidas cinematograficamente, uma vez que a capacidade da informação visual é muito mais ampla do que aquelas transmitidas ou assimiladas pelos outros sentidos.

O poético, em *O cão Sem Plumas*, é revelado por um sistema de leitura visual da forma do objeto por meio de semelhança, simetria e contrastes: movimento versus passividade e ritmo.

O poema formado por quatro blocos ou partes apresenta as duas primeiras com a mesma denominação: “Paisagem do Capibaribe”; a terceira traz o título de “Fábula do Capibaribe” e a última, “Discurso do Capibaribe”. A primeira é constituída por 15 cenas ou quadros, a segunda por 13, a penúltima por 14 e o último conjunto de imagens possui 9 cenas.

---

<sup>1</sup> Doutora em Teoria Literária pela Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” – São José do Rio Preto; Coordenadora do Programa – MESTRA EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA DA PUC-GO.

Descortinando as cenas iniciais da paisagem do Capibaribe aparecem analogias que visualizam as relações de semelhança entre coisas que têm alguns traços em comum – o contraste passividade versus movimento:

A cidade é passada pelo rio  
como uma rua  
é passada por um cachorro  
uma fruta  
por uma espada.

(MELO NETO, J. C. 1994 p.105)

Os objetos observados virtualmente: cidade, rua e fruta representam a passividade, definida como o estado natural de um ser que sofre uma ação sem reagir, que é inerte e submisso, que não toma parte ativa e não exerce ação. Do outro lado, *o rio*, *o cachorro* e *a espada* simbolizam o contraste por movimento, que cria a sensação de mobilidade e rapidez. As sensações de movimento são acontecimentos que se dão em sequência, por meio de estimulações momentâneas, registrando uma mudança do estado estático. Nesse aspecto, as palavras *cidade*, *rua* e *fruta* figuram aquele ambiente de aparência inerte e sem muita vida. O movimento inerente ao *rio*, *cão* e *espada* vivifica a paisagem, acionando o discurso do seu conteúdo imaginal. De acordo com Susanne Langer:

Aquilo que chamamos de movimento na arte não é necessariamente mudança de lugar, mas é a mudança tornada perceptível, isto é, imaginável, de alguma maneira. Qualquer coisa que simbolize a mudança de modo que a nós nos pareça estar observando-a, é o que os artistas, com mais intuição do que convenção, chamam elemento “dinâmico” (LANGER, S. 1980, p. 70).

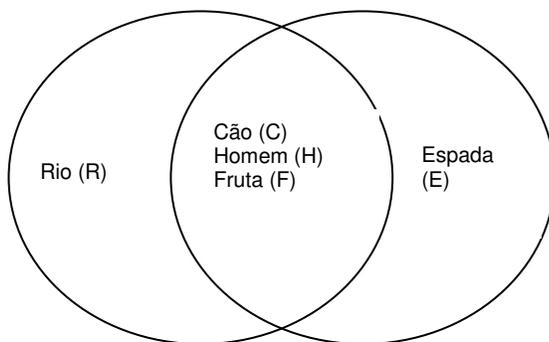
A dinâmica é uma ilusão e uma forma de dar vida e sentidos a uma realidade estática. O movimento atrai a visão para a superfície que ele adorna. Diante do que foi apresentado, *o rio*, *o cão* e *a espada* vão compor um artifício visual para expressarem com certa “estranheza”, “transparência”, ou, ainda, “autonomia”, um ambiente mundano. Para criar a impressão de “alteridade” diante da realidade, o eu lírico registra imagens marcadas por um ar de ilusão, como se estivesse entre o sonho e a realidade.

O discurso do eu poético apresenta sua visão sobre a cidade e o rio, numa posição de quem sobrevoa aquele espaço geográfico e, de cima, vê as imagens. A visão se consubstancia numa imaginação formal na qual, a *cidade*, a *rua* e *fruta* (símbolos referentes a elementos estáticos) são passados pelo *rio* *cachorro*, *espada*, (símbolos referentes a elementos dinâmicos), obedecendo a um estado contíguo, numa proximidade imediata e uma vizinhança sêmica e proporcional. A *cidade* (dimensão maior) é passada pelo *rio* (dimensão maior); a *rua* (dimensão média) é passada por um *cachorro* (dimensão média); a *fruta* (dimensão menor) é passada por uma *espada* (dimensão menor).

Maria Lúcia Pinheiro Sampaio, em seu estudo sobre os *Processos retóricos na obra de João Cabral de Melo Neto* (1978), tendo como suporte uma terminologia e uma

conceituação adquirida na abordagem da Linguística, faz uma explanação sobre os principais recursos retóricos utilizados por Cabral. Seu trabalho, estruturado em três partes, acompanha a classificação das figuras confiada ao Grupo de Liège. Na parte, nomeada por metassememas, a autora explicitou vários estilos de metáforas, a prosopopéia, a imagem e o símile. Embora a proposta deste estudo não seja necessariamente a análise dos processos retóricos, nesta investigação sobre o objeto do olhar em *O Cão Sem Plumas*, serão valorizados alguns procedimentos de construção da metáfora que dão suporte à imaginação formal.

Este processo conduz ao exame do próprio conceito da metáfora do grupo de Liège, citado por Maria Lúcia Pinheiro que parte das teorias de Pottier e Greimas para conceituar a metáfora como uma alteração do conteúdo sêmico e não uma simples substituição de sentido. Esta modificação resulta da conjunção de duas operações básicas: adição e supressão de semas. Destarte, a metáfora é composta por um termo de partida (R), um de chegada (E) e um intermediário (C, H e F) que marca a interseção entre os dois termos. No poema em análise, esse procedimento metafórico pode ser esquematizado da seguinte forma:



O *rio* é o primeiro comparativo dessa travessia, logo é o ponto de partida (R); a *espada* aparece na última comparação, é o termo de chegada (E); entre comparação da passagem do *rio* e a passagem da *espada* por dentro da *fruta*, um *cachorro* (cão) (homem) passam pela rua. Neste centro de convergência, na passagem do meio, mora a metáfora. Desta maneira, o *cachorro* que, ao mesmo tempo, reproduz a idéia do *rio* e do *homem*, retrata também a imagem da espada que corta e fere mortalmente, descortinando aquela matéria/ objeto do olhar dos donos do poder. Essa intrincada construção imagética representa a metáfora e a imaginação formal que, alquimicamente, na ótica do poético, funde os semas do *rio*, ao *cachorro*, ao *homem*, à *espada*, ao discurso, ao olhar de quem tem sensibilidade.

Por conseguinte, entre o rio e a espada está a metáfora, isto é, todas as semias do cão sem plumas e suas alusões, trazidas pelos símiles:

O rio ora lembrava

a língua mansa de um cão,  
ora o ventre triste de um cão,  
ora o outro rio  
de aquoso pano sujo  
dos olhos de um cão.  
Aquele rio  
era como um cão sem plumas.  
Nada sabia da chuva azul,  
da fonte cor-de-rosa,  
da água do copo de água,  
(MELO NETO, J. C. 1994 p.105)

Este comportamento metafórico exercitado nessa construção literária denomina-se metáfora *in absentia*. Tal designação é motivada pelo fato de aparecer afastando do correspondente, no código, o termo substituinte ou irreal, isto é, aquele que sofreu modificações na estrutura sêmica. Essa metáfora é chamada também de “pura” ou “de primeiro grau”, ou ainda a verdadeira. Assim, seguem-se as teorias do grupo de Liège, quando este teórico garante que “uma metáfora, por exemplo, somente é percebida como metáfora, quando ela remete ao mesmo tempo ao sentido próprio e ao sentido figurado e, portanto, é realmente a relação norma-desvio que constitui o fato de estilo e não o desvio como tal.” (DUBOIS, J. et alii, 1970, p. 22). Sobre a redução desse desvio Jean Cohen nos lembra que:

A metáfora não é o desvio, mas surge da redução deste. A norma e a redução do desvio se situam no plano paradigmático, ao passo que o desvio em si está no plano sintagmático. A impertinência de sentido criada pela metáfora é uma violação do código, que resolve esse impasse, reduzindo a impertinência e se reestruturando, ao aceitar que o lexema provocador do desvio modifique sua estrutura semântica, passando do sentido próprio (dado pelo código) ao sentido figurado (criado pelo autor). (COHEN, J, 1969, p. 127)

Partindo dos preceitos apresentados sobre a metáfora, pode-se afirmar que o rio Capibaribe, pela relação analógica dos traços comuns entre um pobre animal, lembra a língua mansa, o ventre triste, os olhos de um cão sem plumas, que “nada sabia da chuva azul, / da fonte cor-de-rosa, / da água do copo de água / da água do cântaro / dos peixes de água, / da brisa na água” (MELO NETO, J. C. 1994 p.105) ou ainda, um indivíduo que foi zoomorfizado, niilizado, que perdeu a essência:

Entre a paisagem  
(fluía)  
de homens plantados na lama;  
(...)  
Como o rio  
aqueles homens  
são como cães sem plumas  
(um cão sem plumas  
é mais que um cão saqueado;

é mais  
 que um cão assassinado.  
 (...)
 Mas ele conhecia melhor  
 os homens sem pluma.  
 Estes  
 secam  
 ainda mais além  
 de sua calça extrema;  
 ainda mais além  
 de sua palha;  
 mais além  
 da palha de seu chapéu;  
 mais além  
 até  
 da camisa que não têm;  
 muito mais além do nome  
 mesmo escrito na folha  
 do papel mais seco.

(MELO NETO, J. C. 1994 p.109/110)

O termo rio foi modificado *in absentia*, baseado na semelhança dos semas conotativos entre o termo modificado e o substituído: Aquele rio / (...) Sabia dos caranguejos / de lodo e ferrugem. / Sabia da lama / como de uma mucosa. / Devia saber dos polvos. / Sabia seguramente / da mulher febril que habita as ostras (Ibidem. p.105). Na redução do desvio, o termo substituinte sofre supressão de quase todos os seus semas nucleares, substituindo-os pelos semas do termo substituído. Temos, portanto, de um lado - o rio; do outro, a *espada* e, no centro, o cão sem plumas – o *homem* –, que é ao mesmo tempo, o *rio* e a *fruta*.

O rio corta uma paisagem que, no poema, é representada pelas partes Paisagem do Capibaribe I e Paisagem do Capibaribe II. Depois, tem a “Fábula do Capibaribe” na qual se observa a cena que a cidade é fecundada / por aquela espada (Ibidem p.111). Em seguida, “O discurso do Capibaribe” evidencia os estados de consciência ou movimentos interiores daquela metáfora viva que pode ser reconhecida inicialmente pela visualização do seguinte quadro:

A norma (plano paradigmático) – no nível do código

Sememas	Semas nucleares	Classemas	Semas conotativos
Cão (Termo substituinte)	Mamífero quadrúpede, carnívoro domesticado desprezado Diabo	animado animal material concreto	despojamento miséria pobreza fidelidade desprezo

sem plumas (termo substituinte)	(Pluma) adorno de aves. Pena de escrever. Flâmula. Cabos náuticos. Macio ou fofo. Algodão	inanimado material	(Sem plumas) ausência, exclusão, falta, privação, negativa <b>(de calor, humanidade, riqueza)</b>
Paisagem do Capibaribe I (termo modificado)	Estrutura física de uma paisagem marcada por miséria, lodo e lama.	inanimado material concreto	despojamento miséria, pobreza fidelidade desprezo
Paisagem II. (Termo modificado)	Estrutura física de uma paisagem marcada por miséria, lodo e lama.	inanimado material concreto	despojamento, miséria, pobreza fidelidade desprezo
Rio- Fábula do Capibaribe (Termo modificado)	Narração imaginária e artificiosa sobre a cidade e o rio.	inanimado material concreto	despojamento miséria, pobreza, fidelidade desprezo
Discurso do Rio (Termo modificado)	A linguagem e ser do rio.	inanimado material concreto	despojamento miséria, pobreza fidelidade desprezo

A redução do desvio (plano paradigmático): A metáfora

Sememas	Semas nucleares	Classemas	Semas conotativos
Cão sem Plumas (Termo substituinte)	Estrutura física de uma paisagem marcada por miséria, lodo, lama, dor.	animado animal humano material concreto	despojamento, miséria, pobreza fidelidade desprezo

Cão sem Plumas (Termo substituente)	Narração imaginária e artificiosa sobre a cidade, o rio, homem e sua luta pela vida.	animado animal humano material concreto	despojamento miséria, pobreza, fidelidade desprezo
Cão sem Plumas (Termo substituente)	A linguagem e o ser do rio.	animado animal humano material concreto	despojamento miséria, pobreza fidelidade desprezo

Essa mudança de sentido ou redução do desvio, no qual se restitui à figura sua unidade profunda, se consubstancia na imagem de um cão sem plumas, porque no plano paradigmático os semas nucleares aludem para uma paisagem, uma fábula e um discurso e, concomitantemente, os semas conotativos conduzem para significações que encaminham para o despojamento, a miséria, a pobreza, a fidelidade, propriedades inerentes a um animal dessa estirpe.

Entre os semas nucleares e os conotativos, o cão expressa a essência daquele ser que desconhece o que há de belo ou bom na natureza, “como chuva azul ou a fonte-cor-de-rosa” (Ibidem p. 105). Somente “sabe do mundo cão dos caranguejos / de lodo e ferrugem” (Ibidem p.105), por exemplo. *O cão sem plumas* expressa a forma daquele mundo que:

Abre-se em flores  
pobres e negras  
como negros.  
abre-se numa flora  
suja e mais mendiga  
como os mendigos negros.  
Abre-se em mangues  
de folhas duras e crespas  
como um negro.  
(Ibidem p.106)

A forma aqui assenta o significado que Bergson conferiu a essa palavra, o de “um instante de uma transição”, ou seja, uma espécie de imagem intermediária da qual se aproximam as imagens reais em sua mudança e que é pressuposta como “a essência das coisas”. Nicola Abbagnano (1999) a respeito dessa concepção de forma acrescenta que esse raciocínio de Bergson

aproxima-se do sentido com que essa palavra é usada por Hegel, como” “totalidade das determinações”, que é a essência no seu manifestar-se como fenômeno (Enc., § 129). Nesse sentido, forma é o modo de manifestar-se da essência ou substância de uma coisa, na medida em que esse modo de manifestar-se coincide com a própria essência”. (ABBAGNANO, N. , 1999, p. 469).

As formas da paisagem do Capibaribe foram abstraídas e liberadas de seus usos comuns para serem colocadas em novos usos. Agora agem como símbolos, tornam-se expressivas ao sentimento humano. A primeira paisagem levanta a bandeira do social; a segunda e terceira partes trazem a insígnia do histórico – social e a última, do discurso do rio e da poesia. Como numa representação dos quatro pontos cardeais ou dos quatro elementos do mundo, o quaternário marca o espaço e o tempo daquele objeto do olhar: visto, alegoricamente, de ótica de um sentimento animado por um mamífero quadrúpede, carnívoro, domesticado, desprezado, um pobre diabo, um cão sem adorno, reduzido ao nada, aniquilado, absolutamente descrente.

O vocábulo *pluma* inicialmente significa adorno de aves, mas possui denotativamente outros significados: pena de escrever, flâmula, cabos náuticos, macio ou fofo, algodão. No plano conotativo, entre os vários sentidos, *pluma* significa riqueza, calor, presença; “sem plumas” representa ausência, exclusão, falta, privação, niilismo, negação (de calor, de humanidade, de riqueza). Na redução do desvio, o termo substituinte tomou a forma da estrutura física de uma paisagem marcada por miséria, lodo, lama e dor de um ser que perdeu sua essência, que foi esfacelado pelos desacertos do mundo. Essa situação trágica transforma-se em uma narração imaginária e artificiosa sobre a cidade, para pôr à vista o próprio discurso e o ser do rio.

Conforme o exposto, *O Cão Sem Plumas* tem essa função de transmitir a forma, a essência ou substância daquele universo do rio Capibaribe. Em toda a primeira parte da paisagem I, essa forma é reiterada sob a égide do social e existencial do rio como expõem, por exemplo, as seguintes imagens:

Liso como o ventre  
de uma cadela fecunda  
o rio cresce  
sem nunca explodir.  
Tem, o rio,  
um parto fluente e invertebrado  
como o de uma cadela.  
(...)  
Como às vezes  
passa com os cães,  
parecia o rio estagnar-se.  
Suas águas fluíam então  
mais densas e mornas,  
fluíam como as ondas  
densas e mornas  
de uma cobra.

(MELO NETO, J. C. 1994, p.106)

O aspecto social, o espaço físico e ontológico do presente são mesclados ao passado histórico do rio:

Ele tinha algo, então,  
da estagnação de um louco.  
algo da estagnação  
do hospital, da penitenciária  
dos asilos, da vida suja e abafada/  
(de roupa suja e abafada)  
por aonde se veio arrastando.

Algo da estagnação  
dos palácios cariados,  
comidos  
de mofo e erva-de-passarinho.  
Algo de estagnação  
das árvores obesas  
pingando os mil açucares  
das salas de jantar pernambucana  
por onde veio arrastando.

(É nelas,  
mas de costas para o rio,  
que “as grandes famílias espirituais” da cidade  
chocam seus ovos gordos  
de sua prosa./...).

(Ibidem. p.107)

Aqui estão reiterados os aspectos da negatividade que não aparecem explicitados na história dos cartões postais ou guias turísticos. Este rio representa uma realidade velada, que não interessa às salas de jantar “pernambucanas/ (...) às grandes famílias espirituais” (Ibidem p. 107), como ironicamente foi exposta.

Na “Paisagem do Capibaribe II”, o elemento humano é fundido ao rio e ao cão. Aliás, o cão é metáfora do homem que, desprovido de ser e linguagem, tornou-se o objeto do olhar do eu poético. E, nesse conjunto ritmo e imagético da “paisagem de anfíbios / de lama e lama” (Ibidem p.108), cada verso flui como as águas pesadas do rio, como o andar dolorido do cão, refletido a cada passo, em cada ritmo de reiteração cheia, de intensidade e desvios. Os versos vão ora oscilando, ora fazendo uma parada num momento de reflexão, obrigando o pensamento a voltar sobre si mesmo para examinar o seu próprio conteúdo:

Como o rio  
aqueles homens  
são como cães sem plumas  
(um cão sem plumas)

é mais que um cão saqueado;  
é mais  
que um cão assassinado.

Um cão sem plumas  
é quando uma árvore sem voz.  
É quando de um pássaro  
suas raízes no ar.  
É quando a alguma coisa  
roem tão fundo  
até o que não tem). (ibidem.p.108)

A repetição das fatídicas assertivas produz uma carga de intensidade e dor e, segundo Cohen (1987), “soa como um dobre a finados” (COHEN, J Op. Cit. p.211). Entre o silêncio de um verso e outro, entre uma estrofe e outra, as imagens do rio, do cão, do homem, da fruta e da espada se misturam na “paisagem do rio / difícil é saber / onde começa o rio; / onde a lama/ começa o rio; / onde a terra / começa da lama; / onde o homem, / onde a pele / começa da lama; / onde começa o homem / naquele homem” (Ibidem. p.110). Deste jogo imagético, nasce a “Fábula do Capibaribe”.

Além das imagens refletidas nas descrições, o discurso, agora, traduz as alegorias que, vertidas de reflexões, contam histórias e lendas daquela cidade guerreira: o Recife, a rocha escarpada à beira do mar; o rochedo ou o grupo de rochedos nas proximidades da costa do mar e à flor da água e das revoluções. A rocha-capital de um Estado ostenta a bandeira usada na Revolução de 1817. Este estandarte é formado pelas cores azuis e brancas, adornadas pelo arco-íris, uma estrela, o sol e uma cruz. O arco-íris significa a união dos pernambucanos. O azul simboliza o céu e o branco, o estado, a paz. O sol representa a força do estado, a fé na justiça. Na magia das imagens poéticas, o rio tornou-se um cachorro – homem, num mundo cão. Nessa representação, o mar surge como uma “bandeira/ azul e branca/ dobrada/ no extremo do curso/ – ou mastro – do o rio” (Ibidem. p. 111) que pode ser quando detentor da espada da bravura do verbo criador.

A espada possui duplo aspecto destruidor e criador. Ela é símbolo do Verbo, da Palavra. O khitab muçulmano costuma segurar uma espada de madeira durante sua pregação; o Apocalipse descreve uma espada de dois gumes a sair da boca do Verbo. Esses dois gumes relacionam-se ao duplo poder. (...) A espada está também relacionada com a água e como dragão: a têmpera é a união da água e do fogo; sendo o fogo, a espada é atraída pela água”. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1990, p. 392).

Nesse sentido, a força do rio está no seu discurso que faz história de vitórias e ações. Apesar de seus feitos, o rio é dominado pelo mar. Aquele representa a fonte, a água; este a força do dragão:

o mar com seu incenso,  
o mar com seus ácidos,  
o mar e boca de seus ácidos,

o mar e seu estômago  
que come e se come,  
sua carne  
vidrada, de estátua,  
seu silêncio, alçando  
à custa de sempre dizer  
a mesma coisa,  
o mar e seu puro  
professor de geometria.)

O rio teme aquele mar  
como um cachorro  
teme uma porta entretanto aberta,  
como um mendigo,  
a igreja aparentemente aberta.

Primeiro,  
o mar devolve o rio.  
Fecha o mar ao rio  
seus brancos lençóis.  
O mar se fecha  
a tudo o que no rio  
são flores de terra,  
imagem de cão ou mendigo.

Depois,  
o mar invade o rio.  
Quer  
o mar  
destruir no rio  
suas flores de terra inchada,  
tudo o que nessa terra  
pode crescer e explodir,  
como uma ilha,  
uma fruta.

(MELO NETO, J. C. 1994, p.112/113)

O mar significa o dragão que destrói e, como tal, pode simbolizar também a espada que corta a fruta, que corta “o rio que se detém / em mangues de água parada. / Junta-se o rio / a outros rios / numa laguna, em pântanos / onde, fria, a vida ferve. /... Juntos todos os rios / preparam sua luta / de água parada, / sua luta / de fruta parada” (Ibidem, p.113). Os rios exibem a força do verbo criador que com o seu poder de ação discorre sobre as suas vidas de rios refletidas nos homens: cães sem plumas, frutas que são cidades, todos eles fecundados pelas dores do mundo, pela espada da miséria e do poder que violenta a humanidade. Desta maneira, o rio atua como um ator coletivo, como um herói que exprime o discurso do seu povo. E a força desse discurso do rio se evidencia no contraste provocado pelo contato da espada com a fruta: “A mesma máquina/ paciente e útil / de uma fruta; / a mesma força / invencível e anônima / de uma fruta / – trabalhando ainda seu açúcar / depois

de cortada” (ibidem. p.113). A poeticidade do discurso do rio não está na descrição da bandeira do mar, mas no encontro do rio com o mar, no ludismo linguístico cheio de imagens e polissemia e, ainda, na conformidade de semas entre o rio, o cão, a fruta, a espada, enfim, o homem, não apenas de Pernambuco, mas de qualquer ser humano marcado pela ausência de tudo, mesmo do próprio ser. No olhar do eu lírico perpassa a fábula do Capibaribe, transmitida em forma da linguagem poética, por meio do discurso do rio.

Na quarta parte, intitulada “Discurso do Capibaribe”, o rio adquire um movimento lento e dolorido quando encontra os mangues estacionados como enorme fruta madura. Dominando a espada do verbo, o rio poético, o cão sem plumas, também representação do homem, toma várias formas e, como a vivacidade do reflexo do sol sobre as águas, torna-se um demiurgo e onipresente. O Rio está ” na memória / como um cão vivo / dentro de uma sala /...Como um cão vivo / debaixo dos lençóis, / debaixo da camisa, / da pele” (Ibidem p.114). O rio é linguagem poética e por isso tem a energia de uma metáfora viva que flutua entre o real e o imaginário. Por ser real, sua liquidez não é completa, não corre plenamente pelo mundo dos sonhos. Por isso é espesso, corre devagar como o tempo, *uma maçã, um cachorro, um homem* (Ibidem p.115). A vida corre como “o rio, espesso; o sangue do homem também é espesso; e ainda, *a paisagem, as ilhas negras de terra*” (Ibidem. p.116) são espessas.

A realidade tem a natureza pétreia, condensada, severa ; a arte, não. Ela tem a fluidez das águas, do sonho, corre levemente por mundos inimagináveis. A arte, como o sonho, vive o mundo do imaginário, virtual e cria nele um mundo autônomo, auto-suficiente para criar uma ilusão do real, mesmo espesso. Porém, a fluidez das águas do discurso poético conduz o mundo real para uma ponderação sobre as vicissitudes causadas pelos pedregosos caminhos construídos pela própria desumanidade.

O discurso do rio em *O Cão Sem Plum* está nessa intrincada rede de metáforas, de imagens que fluem como as águas de um rio, mesmo, como o Capibaribe na sua travessia final: espesso, lento, triste. Mas, desde a primeira vista, o discurso se enuncia nos versos irregulares, de aparência livre que ora numa fluidez harmônica se tornam mais curtos, ora se alongam mansamente, parte por parte, seção por seção, discurso por discurso, parágrafo por parágrafo, pontuando suas reiteradas pausas e reflexões. Enquanto isso o discurso do poema é tecido por meio de uma sua rede de metáforas que aparentam correntes de água ou onda, jogando imagens, numa brincadeira séria que evoca a vida com seu ritmo cadente, pausado e contínuo.

Diante do que foi afigurado, esse poema analisado expressa o rio, a paisagem, o homem, enfim a realidade, mas também a plenitude da linguagem poética. E, como metáfora, *O Cão Sem Plum* não deixa seu discurso de rio/ homem estacionar como a água parada, com uma rua, ou uma fruta, corre para outras margens, entra pelo mar/ dragão levando imagens e símbolos com alto grau de sentidos e, na sua fala, constrói um mundo de imaginação. Porém, de sua irrealidade aciona sua objetiva como uma espada que atravessa uma fruta, ou um rio que corta a paisagem, ou cão que corta a rua, fluindo num movimento que desvela um espaço pré-existente, com sua história: enfim, desvenda as dores daquele

mundo. Por meio do olhar de uma observação poética, um cenário real adquire um contexto literário e outra existência se realiza, agora com mais “auto-suficiência” e uma irrealdade/real que perturba e delicia que fere e cura, que chora e acalanta, numa unificação estranha, um tanto insólita, mas que presentifica e transfigura uma realidade.

Diante de todas essas assertivas, pode se concluir que *O Cão Sem Plumas*, este objeto do olhar pode ser contemplado sob quatro visões:

Na primeira está inserida a ontologia: o rio Capibaribe em si. *O Cão Sem Plumas* marcado pela estrutura física de uma paisagem estigmatizada pela miséria, pelo fogo, pela lama e pela dor. Neste caso, o rio Capibaribe traduz a posição de um ser que tem sua negatividade dissimulada nos atrativos do mapa turístico da capital de Pernambuco. O rio, objeto deste olhar, tem semelhança com um cão, um animal pobre e desprezado pelos olhos dos poderosos que são insensíveis à realidade do rio e transmite um falso retrato para atrair mais lucro e influência. Esse rio, enquanto ser, vai reproduzir com a fluidez de suas águas todo um tecido de imagens que já estão condensadas na primeira estrofe, como num processo de passagem do estado gasoso ao líquido. Desse modo, pode-se dizer que toda a organização do rio (o discurso do poema) começa a fluir na primeira estrofe.

A partir de então, podemos afirmar que, na segunda visão, o rio representa a metáfora do homem marginalizado pelas negativas de humanidade, de condições de uma vida digna, justa, sem discriminação. Este homem é também um cão sem plumas que reside na lama do rio e da sociedade.

Na penúltima visão, este rio Capibaribe, que representa também o homem (objeto do olhar similar ao rio que corta a cidade), exprime ainda a própria coletividade: a cidade, a rua, as casas, as frutas. Aqui, existe toda uma intrincada coletividade que forma uma rede de ações metafóricas, pois da mesma forma que “a cidade é passada pelo rio, a rua é passada por um cachorro/ uma fruta/ por uma espada” (Ibidem. p. 105). Em cada sucessão de acontecimentos, o poema realiza uma corrente a fluir imagens que vão transmitindo a correnteza do rio Capibaribe, que, enquanto toda a cidade se movimenta vagarosamente, também se anima com a mansidão do amadurecimento de uma fruta que vai ser cortada pelo mar/ espada. E, neste encontro, acontece a tensão das forças entre o rio e o mar (espada/ dragão), o jogo entre a vida e a morte. Estas forças opostas vão produzir uma transcendência e gerar o poético, o que nos lembra duas afirmações Cohen: “O significado poético é totalitário. Não tem oposto. (COHEN, J. (1987, p. 239) e “É poético o ilimitado. Como tal, invade o espaço e expulsa qualquer negação fora do campo do seu aparecer” (Idem Ibidem. p.113). Assim, o discurso do rio, como um herói coletivo, vence as forças opositivas do mar, isto é, todas as dificuldades da passagem para o poético. Finalmente, domina o mar da linguagem e alcança a plenitude da arte da palavra.

Assim, esse estado de poeticidade plena conduz à quarta visão que o olhar pode perceber: o rio como existência, que no encontro com o mar se transforma numa fruta, passada por uma espada do grande dragão. Neste caso, essa existência traduz também toda uma rede de relações metafóricas, ou seja, o destino do rio Capibaribe, do homem, da coletividade e da linguagem poética. Esta última transfigura e dá voz, por meio do seu

discurso metafórico, a todo este mundo representado em forma de rio, ou seja, de um cão sem plumas. Destarte, esta quarta parte que remete à plenitude existencial do nascimento ou do pré-nascimento da fruta que caminha contra a espada (morte) e, neste embate, encontra finalmente a essência da poesia (a vida), o mar da linguagem e da plurissignificação: a plenitude da linguagem poética.

## Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia** Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. Trad. Antonio de Pádua Denesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. Trad. de Maria da Gloria Novak e Maria Luiza Néri. Campinas- São Paulo : Pontes / Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

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

CHEVALIER, J. & CHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva, et al. Rio de Janeiro: José OLYMPIO, 1990.

COHEN, Jean. **A plenitude da linguagem** ( Teoria da Poeticidade). Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.

DUBOIS, J. et alii. **Dictionnaire de linguistique**. Paris: Larousse, 1973.

\_\_\_\_\_ et. al. **Retórica da Poesia**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JAKOBSON, **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Bitkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2002.

GREIMAS, A. J. **Semântica estrutural** – Pesquisa de Método. Trad. Haqira Osakabe e Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1977. (1ª ed. fr. 1966).

LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**. Tradução Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LEFEBVE, **Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa**. Tradução. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

MELO NETO, João Cabral. **Obra completa**. vol. único. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

SAMPAIO, Maria Lúcia Pinheiro. **Processos retóricos na obra de João Cabral de Melo Neto**. Assis, São Paulo : ILHPA-HUCITEC, 1978.

ROSA, Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro, editora José Olympio, INL, 1972.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de linguística geral**. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1995.

**ABSTRACT:** This study aims to illustrate the configuration of the formal imagination in the poetry of João Cabral and the way he crafts his discourse, in which ideas and metaphors flow like a river, but also considers the logics of rationality. Since the formal imagination is intrinsic in the flow of language, his poetry expresses the flow of the water translated into metamorphic fluidity or metaphor of language in literature.

**KEYWORDS:** Metalanguage. Poetry. Metaphor. Water. *O Cão sem Plumas*.

## O Encorporar-se Poético em Virgílio de Lemos

---

### The Poetic Embodiment in Virgílio de Lemos

*Fábio Santana Pessanha*<sup>1</sup>

*Manuel Antônio de Castro*<sup>2</sup>

**RESUMO:** Numa promiscuidade entre corpo e língua, o poema “Língua de corpo inteiro”, de Virgílio de Lemos, encena a paisagem do real enquanto plenitude da linguagem. Nesse sentido, a linguagem é o berço do corpo e este abraça cada centelha de seu entremear por vida e morte. Assim, teremos o desdobramento da linguagem em língua na travessia de um corpo que vai se fazendo continuamente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Virgílio de Lemos. Linguagem. Corpo. Poesia. Poética. Literaturas Africanas.

Trabalharemos neste ensaio o poema “Língua de corpo inteiro”, o qual encontramos em *Para fazer um mar* (2001), antologia que reúne poemas escritos por Virgílio de Lemos na Ilha de Ibo, entre os anos de 1956 e 1959.

Quando nos deparamos com a poética de Virgílio de Lemos, somos absorvidos e chacoalhados por sua dissonância a partir das questões que percebemos em seus versos. Questões estas embebidas de água salgada do mar, do sangue e do suor de um corpo que vai sempre se refazendo à medida de seu canto.

Em relação ao poema com o qual dialogaremos, somos detidos pela imensidão que já no título é transmitida: é uma língua que é toda corpo, onde cada papila gustativa recebe o paladar da memória, realizando-se entre as linhas de seus versos. Tangida pela saliva da história, cuja viscosidade é o desguarnecimento dos rótulos epocais, cada parte da língua é um instante do todo, da existência de um poetar perante a fagulha de acontecer poético-histórico. E o acontecer é um lampejo de realidade que cruza as vagas

---

<sup>1</sup> Mestre em Poética. Bolsista Nota 10 FAPERJ. Editor do *Dicionário de Poética e Pensamento*. Membro do NIEP – Núcleo Interdisciplinar de Estudos de Poética/ CNPq. Departamento de Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

<sup>2</sup> Professor Titular de Poética. Idealizador e editor-chefe do *Dicionário de Poética e Pensamento*. Líder do NIEP – Núcleo Interdisciplinar de Estudos de Poética/CNPq. Departamento de Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

do real para se dar na possibilidade do que é e está sendo no instante de seu aparecimento. O aparecer é presença, é história, é memória.

Então, entendemos que: “O acontecimento nos remete para uma experiência fundamental. O poeta, morador e vigia que é do Ser, canta em seu poema uma experiência. Ela foi, é e será. A celebração poética insiste na memória do acontecimento. [...] Nele e por ele se faz a experiência histórica do Ser” (CASTRO, 1982, p. 58).

O poema em questão pulsa numa cadência muito própria. É como um corpo que recupera seu fôlego após horas a fio de dedicação à descoberta de si mesmo. Um cavalgamento ritmado pelo transe do poetar livre. Notamos nos *enjambements* uma maneira que a transitividade de seus versos encontram para se mostrarem no papel. Mais ainda, esses desbordamentos explicitam o sentido de corpo do poema, pois acaba com as pausas entre uma estrofe e outra, pulsando como respiração. O que nos faz lembrar Eduardo White, quando diz em seu texto “Poéticas”, no site da Sônia Sultuane: “A poesia tem uma estranha respiração humana como as mãos que aparecidas, se atravessam pelas paisagens que ela deixa a percorrer-nos dentro.”

A estranheza à qual White se refere está no fato de a poesia não se encontrar externa ao que somos, pois se figura na argúcia de nos cutucar, retirando-nos da abstinência da morte para que fiquemos bem próximos dela. Morrer é a maneira mais intensa de se perceber a vida, e a poesia é o que nos aproxima de nossa morte, pois finca raízes em nossa carne, pondo-nos também em questão. Quando isso acontece, o mundo deixa de ser a realidade estável do senso comum para se mostrar como paisagem de instabilidade. Pois, a realidade não é estável, e sua mobilidade é o mistério que nos toma sempre inesperadamente, restando-nos o abismo.

Quando nos detemos no poema “Língua de corpo inteiro”, pomos os pés num mundo que nos interroga. Damo-nos conta de que nosso corpo não é um emaranhado orgânico com funções e sistemas, mas uma harmonia que se estende para além dos limites de nossa pele. Essa configuração atenua as separações, em tese, propostas por qualquer técnica analítica, para se tornar um deslimite. E esta é a postura que a poesia nos impele. Não como sujeito ou agente de nada, mas como a infinitude daquilo que não se pode explicar, e que nos habita silenciosamente. Assim, por estar junto, numa calamidade em que não se sabe quem ou o quê, a poesia se vislumbra nos gestos de palavras musicadas, nas linhas tortas de pausas entre significados. A nós cabe a escuta do extraordinário para que, com ele, estejamos sempre no percurso à procura de nós mesmos.

Estar à procura, eis a caminhada de todo poeta, e de todo aquele que se propõe a uma investigação singularíssima a respeito de sua originariedade. Então, quando nos deparamos com a convocação iminente de um poema – ou de uma outra obra de arte –, ficamos absortos sem saber por onde exatamente andar. Desse modo, transitamos pelos descaminhos que os poemas nos propõem. No caso, ouçamos o serpentear de uma língua que é toda corpo:

### **Língua de corpo inteiro**

Rainha-mãe que desafia a morte e o sonho  
mãe em mim, que interroga o silêncio e o tempo  
razão e instinto face à traição dos ventos,  
língua, mãe-imperial, por excelência nobre o rosto

E o porte, Coração inquieto, mar que intima  
a existir ou morrer na encenada força, inteira,  
sol e sal na explosão da soberba, orgulhosa.  
Secreta, lúcida, mãe na recusa da piedade.

Entre a guerra e o regaço a ordem mata vacila  
a moral. Sem bússola nem amarras, oscila  
o meu fantasma. Sinais de vida e morte luzem

como se a tragédia não bastasse. Nas dores vivas  
de parto, solidão e angústia, a recusa feroz  
da ordem e do medo, língua do corpo inteiro.  
(LEMOS, 2001, p. 15)

Corpo sem atributos que irrompe no espanto da linguagem, a plenitude é a dimensão do orgasmo quando explode e convoca para seu apogeu a impossibilidade de palavras. O verbo é o mar e o amor, o indizível de qualquer enunciado. Língua de corpo inteiro que clama no cheio de suas vozes o derradeiro momento da poesia: a ambiguidade entre ser e existir que dinamiza em suas nuances de palavra e gesto a instabilidade: poesia: movimento: *poíesis*.

No primeiro verso, “Rainha-mãe” é o trânsito entre linguagem, o *lógos*,<sup>1</sup> e terra. É rainha por ser a imagem-questão da soberania, trazendo o poder supremo da linguagem de estar completamente arraigada em todo dito. É mãe por ser a imagem-questão que nos remete à fonte originária da vida, cuja ambiguidade entre vida e morte se realizam, já que da terra (mãe) brota (nasce) o corpo, e ganha o céu para voltar a ser enterrado. Nesse sentido, enterrar é meter-se na terra, apossar-se do corpo sendo com ele, ser entranhado numa dupla penetração para que outro ciclo de vida venha a acontecer. Assim, morrer é possibilitar o viver, é ser a linguagem culminando na tensão intransponível de ser enquanto se está sendo. Entretanto, como transpor o ser? Como ser algo além do que se está sendo?

Tais questionamentos nos levam a pensar o *lógos* como berço originário no qual o homem é lançado. Quando pensamos assim não nos encapuzamos de um sentido messiânico, que parte de uma teoria filosófica externa para explicar uma movimentação do real posta aos nossos olhos, e da qual inevitavelmente fazemos parte, mas afundamos no vazio proveniente no qual somos fundados, tentando agarrar o fogo com o qual

---

<sup>1</sup> Formado do verbo grego *légein*, em cuja tradução temos os verbos reunir e dizer se interligando e se complementando.

fomos forjados. Essa colocação nos remete aos dizeres mítico-africanos em referência a *Maa Ngala*,<sup>2</sup> ser primordial que fez do homem – *Maa* – seu interlocutor no acontecer da realidade.

Ao lermos o poema, observamos uma curiosidade aparentemente sem importância, mas mesmo numa perspectiva formal, aponta poeticamente para a devida da linguagem: não há introdução de artigo antes de “Rainha-mãe”, obviamente porque a linguagem não precisa de introdução, ela é o princípio (*arkhé*) e o fim (*télos*) de um *algo*<sup>3</sup> sem prazo determinado. Gramaticalmente, sabemos que o artigo é o que “torna” qualquer classe de palavra um substantivo, porém não se pensa o que é o substantivar, a substância, o *sub-stare*. O substantivo é um si de si mesmo na medida em que não se utiliza de atributos para se dizer. Logo, por ser aquilo que está permanentemente (*stare*) em mudança, indo ao profundo de si na apropriação do que lhe é essencial (*sub*), no poema explicita o sentido unitário de a “Rainha-mãe” ser um substantivo que se presentifica, trazendo em sua composição (rainha e mãe) o desencadear da realidade na reunião com o *lógos*, e provindo do mesmo.

Vejamos ainda o mesmo verso: “Rainha-mãe que desafia a morte e o sonho”. Nele temos a morte e o sonho sendo desafiados pela rainha-mãe-linguagem, e o que isso significa? Um duelo! A provocação que traz para o interior do confronto a tensão mútua entre morrer e sonhar fazendo-se realidade. O desafio é uma convocação que detém na negação do “des-” o afiançar do fio que tange o ético, o poético e a tradição. O duelo é a reunião de forças no ímpeto de uma extravagância. Em outras palavras, a tensão deflagrada na iminente oposição de um embate é ressarcida no desafio vigente na linguagem, dizendo o tempo no instante de sua presentificação.

O tempo é um acontecer. Desse modo, no que diz respeito à linguagem, a reunião mencionada acima não é um mero aglomerar-se. Ao contrário, temos o desafiar no primeiro verso do poema como dupla regência de tensão em que o entranhamento é simultâneo nas partes envolvidas nesse embate. Daí que a morte e o sonho já estão postos de antemão, o que denigre a linearidade temporal de percepção cronológica, na qual a ordem de aparição é decisiva. Essa decisão tanto mais se consoma quanto mais se consome o discurso retórico, isto é, quando galgamos uma caminhada em imersão ao desconhecido, levamos em nossos alforjes teóricos tanto os mantimentos para suprir a necessidade de que os discursos eruditos necessitam quanto a foice que cortará os laços aprisionantes desses mesmos discursos.

---

<sup>2</sup> Do mito africano de criação do universo e do homem, retiramos o seguinte fragmento: “O Tempo infinito era a moradia desse Ser-Um./ O Ser-Um chamou-se de *Maa Ngala*” (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 184).

<sup>3</sup> “Compreende agora”, perguntou-me o mestre certo dia, depois de eu haver dado um tiro especialmente feliz, “o que quer dizer *algo* dispara, *algo* acerta?”/ “Temo”, respondi-lhe, “que já não compreendo nada. Até o mais simples me parece o mais confuso. Sou eu quem estira o arco ou é o arco que me leva ao estado de máxima tensão? Sou eu quem acerta no alvo ou é o alvo que acerta em mim? O *algo* é espiritual, visto com os olhos do corpo ou é corporal, visto com os do espírito? São as duas coisas ao mesmo tempo ou nenhuma? Todas essas coisas, o arco, a flecha, o alvo e eu estamos enredados de tal maneira que não consigo separá-las” (HERRIGEL, 1975, p. 74-75).

A rainha-mãe desafia a morte porque está junto dela. O sonho é o quebrantamento da realidade cotidiana na inauguração do que não se pode deter. O sonho nos diz o mergulho no improvável, o dar de mãos com a linguagem na fundamentação do que está junto e, por isso, se põe à prova. Portanto, desafiar significa trazer para o diálogo e permanecer em tensão tanto ética quanto histórica, uma vez que o ético se traduz por morada do ser (*êthos*): a habitância do homem na coletividade do real. O histórico, por sua vez, também não afirma a cronologia da ordem factual, mas é o destinar do tempo no homem, vigorando e se reinaugurando junto do e pelo homem.

Falamos o tempo todo em *lógos* porque não dá para ser diferente quando nos defrontamos com a palavra que é ao mesmo tempo a peça e o todo de um quebra-cabeça sem fim, ruminando na tessitura de seu aparecimento dois verbos primordiais: reunir e dizer. Esses têm seus sentidos interligados pela proveniência do verbo grego *légo*, figurando a linguagem e a morte na mesma dimensão. Então, poderíamos pensar num desdobramento entre uma e outra questão, uma vez que a morte é a reunião com o sagrado, pois, segundo esse nosso encaminhamento, todo ente ao morrer se plenifica com o cosmo – a complexidade do todo em cada parte do universo, portanto, *phýsis* –, e se conforma em unidade. Nesse sentido, viver é uma errância transitada por inconstâncias. Cada dia é um desabrochar de aurora em que o sol resguarda no seu aparecimento o silêncio da noite. O dia é uma possibilidade doada pela noite da mesma maneira que a vida é uma forma velada de a morte se manifestar. Com isso, podemos pensar que no reunir do *lógos* está a costura que amarra e entrelaça a vida com a morte, assim como se dá o desafio entre a morte e o sonho dito no primeiro verso do poema em questão. A isso podemos chamar de “círculo poético”,<sup>4</sup> cuja culminância está na plenificação do corpo ao se despir de seu suporte orgânico. Como o corpo ao dançar realiza em si a música do silêncio, lembramos da dança de Shiva por ser o “eterno ritmo de vida-morte que se desdobra em ciclos intermináveis” (CAPRA, 1983, p. 183).

Então, a partir do que expusemos acima, encaminhamo-nos para o segundo verso: “mãe em mim que interroga o silêncio e o tempo”. Ora, já vimos que o sentido de “mãe” tratado neste poema é o de linguagem como terra. E tal imagem é confirmada com a locução “em mim”, pois ao trazer para a intimidade de convivência do que “sou”, a linguagem se singulariza e se manifesta em língua. Aqui temos também o sentido de tradição, como *trans-dicere*, isto é, o dizer (*dicere*) do próprio na experiência que transcende (*trans*) a linha reta da historiografia como contação de fatos. Mais ainda, temos a fala do sagrado que põe em questão a vivência do poeta como algo além de um comentário, tornando-se passível de co-mover o leitor ao romper a quadratura metafísica autor-leitor-contexto-texto na qual se dividiu a crítica moderna.

Entendemos a fala do sagrado como a realidade que transbordou os olhos do poeta, na medida em que este se ausentou de si mesmo, realizando-se junto com o

---

<sup>4</sup> No verbete “Salto” do *Dicionário de Poética e Pensamento*, disponível em: <<http://www.dicpoetica.letras.ufjf.br/index.php/Salto>>, encontramos a seguinte possibilidade de se entender o círculo poético: “O círculo poético é o vigorar da essência originária, que provoca esse para fora e para dentro. Pensar é experienciar o círculo poético, é experienciar o salto no abismo.”

poema. Mais ainda, desfigurando a realidade cotidiana num verter poético de subjunção ao real, o que temos no poema, e mais especificamente no verso, é a tensão entre tradição e cultura, entre terra (corpo/ilha) e mar (gênese/linguagem) impressa em Virgílio de Lemos, porém desfazendo nelas o que é meramente descrição. O poema é um todo, um soco que traz na sua trajetória o peso do corpo, pois dar um soco não é bater com o punho num anteparo, mas elevar o corpo inteiro de encontro a si mesmo no espelhar com o outro. Socar é ser corpo em explosão de sentidos, assim como o poetar é um lançar corporal no mistério de ser.

Tal qual o primeiro verso, que tem como centro tensional o verbo “desafiar”, este segundo verso tem no verbo “interrogar” o cerne de movimentação poética, dando certo equilíbrio estrutural na feição da primeira estrofe. Contudo, esse equilíbrio é apenas superficial, pois quando auscultamos o verso, somos postos à deriva no mar conceitual que pretende explicar e classificar o poético de um poema. Ficamos à deriva porque estamos navegando num oceano cujas ondas tanto deixam seu caminho no risco de suas águas quanto o consomem com seu quebrantamento. Nenhuma explicação é capaz de arrebatar o todo de uma linha que perambula fazendo-se linguagem. Então, no “interrogar” temos a pergunta que adentra e traz para a conjuntura poética a conformação de mundo. Mundificar é ser corpo, vigendo no silêncio, desdobrando-se por sua vez em tempo como memória, como realidade.

Memória é presença no tempo, cujo corpo é a unidade que se arremete profundamente no obscuro caminho da tradição. Dissemos “obscuro” porque não estamos tratando de herança cultural, quando esta se reduz à transmissão de dados ou fatos informativos. Como já dissemos, tradição enquanto *trans-dicere* rompe a linearidade historiográfica para configurar e realizar história, trazendo à presença o que está ausente. Mas não como reminiscência, já que nesta impera ainda uma cisão retórica, isto é, uma lembrança que não transgride a postura lógica da cronologia e impõe o tempo a partir de uma perspectiva tridimensional (passado, presente e futuro). Agora, quando nos reportamos à presença enquanto vibração do que está aparentemente ausente, apontamos aí o sentido de ser que, por sua vez, vigora como tensão do que é e não-é. Da mesma maneira, entendemos aí o sentido musal e musical do tempo, pois se instala a dinâmica do silêncio na travessia da fala, sendo som na potência do seu velamento. Desse modo, conforme vemos no segundo verso, a interrogação pelo silêncio e pelo tempo é um amalgamar simbiótico, cuja presença histórica se realiza enquanto memória, ou seja, o apresentar do tempo no ato de sua subsunção.

A seguir, no terceiro verso, temos: “razão e instinto face à traição dos ventos”. E, como já esperávamos, a tensão também se impregna neste momento, quando entre razão e instinto, notamos uma oposição de cunho semântico. Mas será que ficamos somente nisso?

Se parássemos na dimensão meramente analítica, estaríamos talvez satisfeitos com a observação de que, no primeiro momento desse verso temos o antagonismo entre ações conscientes (racionalis) e inconscientes (instintivas). Porém, ao refletir junto com as questões que são levantadas, notamos que não se instala aqui apenas uma relação dicotômica, pois aquilo que subjaz a esse antagonismo é o que nos interessa. Dessa

forma, observamos que razão e instinto são um entremear de corpo, no qual tanto o perceptível do que se mostra (*aísthesis*) quanto o captado pela razão (*noein*) se mantêm em tensão, corporificando na pele a derrocada do organismo em prol da emergência de mundo. Para além dos atributos que conferem a mundo o sentido de coletividade, este quer dizer transfiguração do real na vigência de realidades, ou ainda, corporificação do *lógos* no ato de encorpar no toque a veleidade do intangível. Porém aqui, diferente dos versos anteriores, o termo central que assegura a dinamicidade do movimento poético é “face”, e o que tal palavra significa? Presença! Pois estar “face à traição dos ventos” é estar presente, junto com o que afirma a negação de um agir (traição), com a cara a tapa para a linguagem, sendo um e dois ao mesmo tempo.

A ambiguidade da língua é uma orgia léxica na qual o autor-leitor entra, penetra, goza e fica à vontade. Razão e instinto na travessia do corpo, na complexidade da unidade, do unitário, do um. Em face, de cara com o que vem na contramão, à traição. O traíra que mora na linguagem, habitando uma língua que escolhe (ou é escolhida) pelo que retesa, que anda em revés. Esta que, por sua vez, trai o previsível, sendo o próprio acontecer da natureza, mas não a *natura* latina, e sim o que está além do visível: o não ver da *phýsis*, o que abunda, revigora e se dá continuamente.

O que seria dicotômico se reúne num gesto que traz à boca o gosto do indivisível, por isso é corpo, porque é completo no que falta, ou seja, um jogo de voltas e desdobramentos que retoma continuamente o não visto de todo ver, o não sentido de todo sentir. As ondas não são ondas sem o mar, são a partir dele e com ele, logo, é dessa maneira que entendemos a copertença entre a razão – que, sozinha, parte de colocações lógicas externas, visando a um somatório lúcido e à averiguação da verdade como correção coercitiva – e o instinto – que diz no surpreendimento do que não se racionaliza a convulsão responsiva de um organismo autônomo – quando reunidos corporalmente, e poeticamente esvaem as determinações metafísicas que os distinguem.

Notoriamente, a questão primordial do poema é a linguagem e seu desdobramento em língua. Daí, o que especifica o modo pelo qual a questão é encaminhada é a peculiaridade existente num poetar que tanto infringe a solidez dos paradigmas vigentes quanto ratifica na sua trajetória a sacralidade de uma língua que se presentifica musicalmente. Cantar uma língua é se arremeter em direção às origens, ao nascimento perpétuo radicado na melodia dos versos. O canto musical é a fala das Musas no entoar da realidade, na evocação da Memória (*Mnemosýne*); é a acontecência da história à medida que esta se destina no homem. Eis a movimentação circular-musical que percebemos no poema em questão. Uma imanência de cores e sons que brotam de sua fala quando cantados liricamente.

Como não tratamos de representação, ou de uma língua que apenas simboliza algo, a questão se alarga para além de uma feição moçambicana, apontando para o questionar do humano. Pois, na medida em que nos deixamos entranhar pelos versos, as questões do poema passam a ser nossas também, incitando uma reflexão profunda no que somos. Por isso, ao sermos tocados pela linguagem, rompemos as fronteiras do visível para instaurar uma busca pelo que está velado no horizonte da leitura. Cantamos a nossa fala junto com o poema, fazendo dele nossa respiração. E assim, desaguamos no

quarto verso: “língua, mãe-imperial, por excelência nobre o rosto”. A “excelência” de uma língua materna acalenta no seu colo a gênese de um rosto, de várias caras, corpos e transeuntes que se expõem ao sol da linguagem. Sobrepuja-se nesse ínterim o sagrado da língua, pois: “A experiência do sagrado é a mais viva experiência do que é o mais real, e é a mais vivificante experiência de Realidade” (TORRANO, 1995, p. 30). Então, quando experienciamos o sagrado irrompemos em realidade, apropriando-nos do que sempre nos pertenceu, já que isto que nos era próprio permanecia vedado na aparência do que se dá à luz.

A língua se resguarda no silêncio, sendo este a terra de onde brota a linguagem, logo, temos aqui constituído um círculo poético no qual a tríade silêncio-linguagem-língua-silêncio se consolida, de fato, como unidade, pois não há tripartição, mas desdobramento e retomada de um no outro, manifestando-se na inquirição do homem quando re-clama e invoca no tempo a possibilidade de se dizer, fazendo-se o cantante da poesia.

Num coração inquieto que pulsa dissonantemente, o “porte” se enleva frente ao ritmo do mar, pondo-se despido, à espera do tapa, acatando na intimação do mar o embate que propõe. O porte é a pedra, a rocha corporal na qual se chocam as ondas de palavras. O porte é o porto onde línguas outras ancoram, trazendo consigo a multiplicidade de cores faladas, cantadas. Entoadas num encadeamento próprio em que o poeta imerge, bebendo em liras as gotas sonoras de orientes. Adentramos, dessa maneira, a segunda estrofe:

E o porte, Coração inquieto, mar que intima  
a existir ou morrer na encenada força, inteira,  
sol e sal na explosão da soberba, orgulhosa.  
Secreta, lúcida, mãe na recusa da piedade.

O mar é a força do sagrado que reúne em seu vigor as contendidas e artimanhas das línguas. Estas, fazendo-se poesia pela referência à *poíesis*, que, por sua vez, entrelaça o inefável, o poeta e a técnica. Logo, a criação desestrutura a proeminência de um criador que reclama para si a glória do criar, ocorrendo numa dinâmica circular o encorpar indivisível entre material, matéria, artista e vazio. Sobre o criar, lemos em Emmanuel Carneiro Leão uma belíssima passagem que articula a arte de criar (o poético) com o rio: “Se a arte de criar, poética, fosse um rio, a obra não seria nem a margem, nem o leito, mas a correnteza, e o criador seria o barco balançando na passagem das águas que demarcam as margens e estendem o leito para o curso e percurso da criação” (LEÃO: 2007, p. 33).

O mar intima, convoca para o mais profundo do seu mistério: um entremear de morte e existência no qual o encenar engendra uma caminhada que vai se encobrando no desconhecido, uma vez que se pôr em cena significa vestir o manto de uma verdade projetada à luz do proscênio, no mesmo instante em que se vela na penumbra da coxia. Quando isso ocorre, esse mostrar que se esconde, pensamos, por exemplo, num ator que se torna o personagem durante sua encenação. Assim, o ator revela o personagem

enquanto se vela como ator para, mais tarde, velar-se como personagem a fim de se revelar ator. Logo, atuar é obrar, agir no limite da “entridade” que conjuga na cena o espetáculo, ou seja, a aparência do visível (*spectaculum*) que traz consigo o que ainda não se mostrou, mas está ali, junto, tornando-se realidade na medida da atuação.

Fora de contexto trazer este exemplo teatral? De forma alguma, pois o que vemos no operar da arte é o que está em todos os lugares, e, assim, podemos tentar compreender o encenar da força que suporta a existência ou a morte quando intimados pelo mar. E é uma força “inteira”, dando-se por completa em cada detalhe, vírgula, acentuação. O todo de cada parte na poética de uma língua de corpo inteiro.

Duas imagens fortes e que apontam para a ambiguidade do poema estão no verso: “sol e sal na explosão da soberba, orgulhosa”. O sol ganha o céu, luminosidade perene presentificador de todo ver. Porém, não nos confundamos aqui com a superfície deste dito, isto é, a princípio entendemos que o sol não pode ser visto, mas possibilita todo o ver a partir da sua luz. Ora, esse ver se fundamenta no que se apresenta aos olhos, portanto, reduzido à organicidade da visão: os olhos como mediadores do visível a partir da luz do sol. Agora, quando transpassamos tal afirmativa, ultrapassamos a beira sistemática da visão para entender o ver como sentir, obviamente não como sentido físico, mas como essência de corpo, vida. Melhor ainda, todo ver é um sentir quando não se reduz à visão enquanto aparato neurofisiológico, mas se transborda na condução à experiência de encorpar, fazendo-se presente em todo instante de vida. Isso significa chegar à essência de uma coisa quando esta não é apenas captada por uma abstração sensorial, mas elevada à sua condição de integralidade, à força, vida ou essência dela mesma que pode ser, no caso, um poema ou uma palavra. Portanto, o sol é um fazer ver que compõe corpo ou mar, pois tanto um quanto outro vigoram a partir da clareira que irrompe na abertura do pensar ambíguo por consagrar em si a circularidade do encobrir-se e desvelar-se.

Dissemos logo acima que o sol compõe corpo porque, no poema, ele precisa de sua outra face: o sal. Eis outra imagem-questão, cujo significado podemos apreender por terra. O sal é o sabor do saber que tempera a degustação da poesia, proporcionando-nos uma experiência genuína da palavra poética, uma vez que na delibação provamos nossa fome, metabolizamos o alimento para que ele seja conosco, seja nosso próprio corpo. O sal convoca a terra como questão, e assim a concebemos enquanto útero que recolhe a disposição para o brotar em sua possibilidade de possibilitar.

Na harmonização sal e sol, enxergamos o horizonte que ajunta em si a ambiguidade de fazer crescer e de guardar a morte na mesma linha que corta o longe de nossa visão. Diferente de um crescimento que obstina apenas uma direção, o crescer poético do corpo tanto segue em frente, desbravando a novidade do que aparece, quanto retoma o que ficou guardado em pegadas marcadas nas areias do tempo. É um crescer tal qual uma árvore, ou seja, esta tanto finca suas raízes na terra quanto alarga seus galhos enquanto ganha o céu durante seu amadurecimento. No poema, percebemos que a “explosão da soberba” da língua, que se impõe em altivez musical, só pode ocorrer no limiar entre o sal e o sol, entre terra e céu, corpo e mar.

Toda essa epifania sacra se dimensiona de outra maneira a partir do oitavo verso: “Secreta, lúcida, mãe na recusa da piedade”. Aqui o silêncio ganha nome – “Secreta” –, explicitando mais uma vez o jogo mútuo de encobrimento e desencobrimento da realidade, pois o verso se inicia com a nomeação de algo oculto para, logo em seguida, trazer seu oposto: “lúcida”. Ora, e isso para recair na palavra que reúne os dois sentidos anteriores: “mãe”. Uma mãe que habita o lugar da recusa, melhor, da renúncia. Uma mulher que se renuncia como mulher na concepção de seu filho, porém, eis um recuar que não a anula. Ou seja, a mulher não deixa, obviamente, de ser mulher, mas se vela como tal para aparecer como mãe, aquela que se doa na criação do filho. Mas será que este é o sentido com o qual Virgílio de Lemos trata a palavra “mãe”? Não sabemos. E tendo em vista o posicionamento que tomamos na elaboração deste nosso diálogo, não podemos ter como perspectiva fulcral a opinião do autor, pois assim acabaremos por traçar uma escrita com teor biográfico, recaindo em subjetividades arbitrárias, tanto no que diz respeito ao poeta quanto ao nosso olhar. O importante numa leitura hermenêutica está na aproximação que podemos ter da experiência poética, pois nessa condição há a abertura ao apelo da linguagem que o atravessa, e por desdobramento, também a nós durante nossa escuta, pois escutar é fazer parte, copertencer ao espanto que brinda no verso a irrupção de uma realidade. Da mesma maneira, ao nos colocarmos atentos à leitura de sua obra, somos convidados a penetrar no silêncio reflexivo que elabora um método de pensamento. Tratamos então de uma renúncia que se direciona para o que lhe é mais profundo: a pureza do coração, na medida em que entendemos “piedade”<sup>5</sup> no sentido de imersão a uma pertença imanente, uma incursão que vai ao sumo de uma ação.

Avançando em nossa leitura, daqui em diante a imbricação entre estrofes se intensifica de tal maneira que não temos uma separação formal entre a terceira e a quarta, mas estas são um desdobramento de uma na outra, enfatizando a circularidade poética que toma cada linha deste poema, apontando no final o que seria o começo. Isto nos permite pensar que o diálogo interno do poema oxigena a circulação semântica nele como um todo, sendo, na verdade, o todo em cada parte. Formalmente, o fato que explicitamos se dá também no *enjambement* entre os 11º e 12º versos, sendo respectivamente o fim da terceira e o início da quarta estrofe. Mas, como já dissemos, a formalidade é só um modo ainda bastante superficial de se aproximar do poema, tanto que o mesmo rechaça tal estruturação, impondo um ritmo próprio na leitura e no desencadeamento das questões em sua composição melódica. Assim, rumemos para a terceira e quarta estrofes, que nos dizem o seguinte:

Entre a guerra e o regaço a ordem mata vacila  
a moral. Sem bússola nem amarras, oscila  
o meu fantasma. Sinais de vida e morte luzem

como se a tragédia não bastasse. Nas dores vivas  
de parto, solidão e angústia, a recusa feroz  
da ordem e do medo, língua do corpo inteiro.

---

<sup>5</sup> *Pietatis* que deriva da palavra *pium*, que significa pureza de coração.

Quando sentamos numa praia para observar o mar, percebemos que cada onda que bate é potencializada pelo recuo da anterior, logo, as ondas são ao mesmo tempo a irrupção de um novo quebrar e a retomada de sua essência enquanto memória. Justamente, é este o movimento que enxergamos nas obras poéticas, uma vez que sempre tocam numa mesma questão, mas fazendo-a manifestar de maneira peculiar.

Na terceira estrofe, notamos a circularidade poética na medida em que somos impulsionados a olhar para trás com o intuito de seguir em frente, e a palavra que enseja tal movimentação é o “Entre”. Estar entre é vigorar no limite do ser e do não-ser, pois em sua força há um abismo tensional que articula dois modos de presença que, embora presentes em sua realização, são indiscerníveis quando se tenta medir seus pontos de início e de fim. Logo, o lugar do começo significa o habitar do que excessivamente está em movimento, é sempre o princípio-fim (*arkhé/télos*) de cada instante.

Lendo o nono verso e parte do décimo, temos: “Entre a guerra e o regaço a ordem mata vacila/ a moral. [...]”. Ao considerarmos seu *enjambement*, a “ordem” mencionada está entre a guerra e o regaço, portanto, vige no dinamismo entre o embate de uma força que faz convergir na oposição de contrários uma unidade tensional (guerra) e o refúgio, o colo que serve de abrigo, de morada (regaço). Assim, nessas duas imagens-questões, percebemos a alusão feita à realidade, sendo esta a intolerância ao molde representacional, pois neste apenas temos uma imagem congelada de uma dada realidade, como uma foto, por exemplo, que apenas consegue registrar um instante, retendo num pequeno espaço (físico ou virtual) uma fagulha de fração do que a nós se presenteia do real.

A “ordem”, podemos pensar ser o que transgride o lugar-comum das paragens, deixando evidente a instabilidade de um poetar que reúne no seu curso a dualidade, melhor, o desdobramento do que num primeiro momento se mostra díspar, contrastante, para nesse ímpeto antagonizante se mesclar num só. Contudo, apesar do que dissemos agora, não nos é possível acessar o que seria tal ordem. Ou melhor, é e não é, desde que se nos detivermos num caminho hermenêutico, e este nos conduzir a uma via de realização do poético. Explicando mais detalhadamente, dissemos que “é” possível porque ao dialogarmos com o poema, expomos um modo próprio de leitura, dando atenção ao que o mesmo nos possibilita questionar a partir dele, já que basear uma interpretação a partir de uma teoria externa seria calar a obra em seu operar.

Por outro lado, dissemos que “não é” possível porque cada modo de aparição é um modo único que se diferencia dos demais, ou seja, tudo que é se realiza de maneira singular, portanto, tudo que está sendo só está sendo pela diferença, tal qual uma foto que sempre registra um momento inaugural e irrepetível, pois: “Ainda que tirados de imediato um após outro, os retratos sempre serão entre si muito diferentes. Se nunca atentou nisso, é porque vivemos, de modo incorrigível, distraídos das coisas mais importantes” (ROSA, 1967, p. 71).

Assim, chegaremos a uma face do poema, da palavra poética, mas nunca no que ela teria por dizer completamente. Afinal, uma obra não é a portadora de um significado

absoluto, de uma verdade metafísica universal, mas é uma via que nos leva ao nosso próprio caminho junto com o poeta, poetizando-nos concomitantemente. Nesse sentido, nos nono e décimo versos, entendemos que tal “ordem” culmina em “moral”, e esta é a imagem da regularidade, da linha reta rabiscada pela certeza, mas sendo entortada e desestruturada pela imprevisibilidade do real. Em outras palavras, o verbo “oscilar” avulta tal percepção quando eleva à proeminência de uma via excêntrica, de uma trajetória trilhada pelo surpreendimento, haja vista a ausência de um destino a ser alcançado: “[...]. Sem bússola nem amarras, oscila/ o meu fantasma. Sinais de vida e morte luzem”.

Por um trânsito oscilante se encaminha o “fantasma”. Obviamente que se nos detivermos no senso comum, entenderemos fantasma como aparição espiritual ou evento paranormal. No entanto, quando nos aprofundamos um pouco mais no sentido dessa palavra, entendemos que nela há uma relação íntima com fenômeno, portanto, com o que se torna visível numa aparição (*phaíno*), dando-se a ver como é. Então, no verso em questão, o fato de não haver um formato previsível faz com que este fantasma – cuja andança é um entremear de realidades – seja desprovido de qualquer orientação, significando que não há uma rota prévia a seguir, mas que seu caminho é construído no ato de andança.

Atentando-nos então na imbricação entre a terceira e quarta estrofes, a partir da metade do 11º verso temos que:

[...]. Sinais de vida e morte luzem

como se a tragédia não bastasse. [...]

Ora, o que dá sinal é o que desponta no alvorecer, o aceno da poesia que se constrói no atar-se do poeta com a realidade. A solicitação que enlaça o fazer poético no luzir da vida e da morte atravessa de roldão um dado fato que risca a paisagem do real mediante um determinado “como”, um modo de aparição que diz “tal qual” e que se converte num paradigma a ser reproduzido independente da inimitável aparência da realidade: “como se a tragédia não bastasse”. Como se a tragédia, se os atos de contrapartida da realidade não fossem suficientes para deter ou reter a efervescência da vida, que é um morrer contínuo; da mesma maneira que o morrer é a culminância do viver. E a tragédia, o que é isto?

Nesta palavra se impõem dois sentidos: o do sacrifício e o do rito quando retomamos sua origem grega: *tragoidía* – cuja etimologia evoca a palavra *trágos* (bode) e *oidés* (canto), portanto, “canto ao bode”, em referência à figura sagrada desse animal, que era destinado ao rito de sacrifício divino para purificação da *pólis* (Cf. MORAES, 1986 *apud* JARDIM, 2006). Logo, os sentidos ritual e sacrificial presentes na imolação do bode se traduzem na condição posta no poema em alinhar as dissonâncias da realidade, uma vez que tragédia aqui significa a festa das diferenças no envio do que se apresenta visualmente, ou seja, a proximidade de um cotidiano possivelmente conturbado, tecido nos versos virgilianos, mas que não se reduz a descrições factuais. O

que parece comum é cantado, e o canto é a fala da linguagem na invocação à memória, logo, ritualizado e sacrificializado num poetizar que entretece silêncio, música, morte e vida num instante no tempo.

De fato, a tragédia não basta apenas, ela se interpõe à dor de travar e rasgar o véu daquilo que se apresenta encoberto num porvir de acontecência do real. E nas dores do parto, na profanação da hóstia em bocas sedentas de palavra, na sacralização do corpo em gozo – explodindo em delírios – a língua se dá de corpo inteiro:

[...]. Nas dores vivas  
de parto, solidão e angústia, a recusa feroz  
da ordem e do medo, língua de corpo inteiro.

Assim, com um poetar que traz a multiperspectividade de a realidade se manifestar, de a morte se doar na vida tanto quanto a vida se arremeter em morte, eclode um corpo que sente, que trava lutas de existência no limite de sua consumação. Na solidão e na angústia, na “recusa feroz/ da ordem e do medo”, a língua se dá de corpo inteiro, a língua é o corpo inteiro em cada gesto de insanidade, cada gota de suor pingada de uma pele acobertada pela linguagem. Eis o corpo da língua, o braço da linguagem na multidão do silêncio que agarra o poeta num espanto infringente de qualquer normatização, de qualquer apelo à ordem.

Enfim, com nosso diálogo tentamos perceber que o poético está em plena vigência de acontecimento. O poeta é um rebento por estar em perene tensão criativa, de andança, de “criança”.

## Referências

CAPRA, Fritjof. **O Tao da Física: Um Paralelismo Entre a Física Moderna e o Misticismo Oriental**. São Paulo: Cultrix, 1983.

CASTRO, Manuel Antônio de e outros. **Dicionário de Poética e Pensamento**. Internet. 2008. Disponível em: <http://www.dicpoetica.lettras.ufrj.br>

CASTRO, Manuel Antônio de. **O acontecer poético – A história literária**. Rio de Janeiro: Antares, 1982.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. **História Geral da África**. v. 1. São Paulo: Ática; Paris, Unesco, 1982.

HERRIGEL, Eugen. **A arte cavalheiresca do arqueiro zen**. São Paulo: Pensamento, 1975.

JARDIM, Antonio. Electra: mito e tragédia. In: **Revista Garrafa**, n. 10. Rio de Janeiro: Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ, 2006.

Disponível em : [http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/index\\_revistagarrafa.htm](http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/index_revistagarrafa.htm). Acesso em: 04 jun 2010.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. Permanência e atualidade do poético: *lógos, mýthos, épos*. In: **Revista Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 171, pp. 33-8, 2007. Trimestral.

LEMOS, Virgílio de. **Para fazer um mar**. Maputo: Instituto Camões, 2001.

MORAES, Sílvia Andrade de. O ritual do bode expiatório: uma violência presente em nossos dias. In: **Calíope** – Presença Clássica, n. 5. Rio de Janeiro: Departamento de Letras Clássicas da Faculdade de Letras da UFRJ, 1986.

ROSA, João Guimarães. O espelho. In: **Primeiras estórias**. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

TORRANO, J.A.A. O mundo como função de musas. In: HESÍODO. **Teogonia**. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

WHITE, Eduardo. Poéticas. In: **Sônia Sultuane** – poeta e artista plástica. Disponível em: <[www.servus.at/pntgm/opinioes.htm](http://www.servus.at/pntgm/opinioes.htm)>. Acesso: 15 mai. 2010.

**ABSTRACT:** In raw promiscuity of body and language is Virgílio de Lemos's poem "Língua de corpo inteiro" to be found. It stages reality as language coming to life in all its fullness. In this way language can be understood as the cradle to every body which walks feverishly in between life and death. Along these lines, language will have its usefulness unfold into an ontological dimension when any given body goes on living in constant unfinished realization of itself.

**KEYWORDS:** Virgílio de Lemos, language, body, poetry, Poetics, African Literature.

## Recordar e Esquecer: a Elaboração Freudiana na Poesia de Cora Coralina

---

### Remembering and Forgetting: The Freudian Principle of Working-through in Cora Coralina's poetry

*Ebe Maria de Lima Siqueira*<sup>1</sup>

*Goiandira Ortiz de Camargo*<sup>2</sup>

O poeta recorda no canto aquilo que, no canto, desejaria apenas esquecer, ou então para sua felicidade – esquecer no canto o que com ele queria recordar. (AGAMBEM)

O que Freud faz é recuperar o valor da palavra ambígua, da palavra cujo sentido, ao mesmo tempo que revela, oculta a verdade, e faz isto sem sacrificar o rigor conceitual de sua construção teórica. Mistura de aedo e de sofista, ele redimensiona o estatuto da palavra e da verdade. (GARCIA-ROSA)

**RESUMO:** Este artigo pretende analisar alguns fragmentos de poemas de Cora Coralina, tendo em vista o texto “Recordar, repetir e elaborar: novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II”, de Freud (1969). Visamos ainda uma aproximação entre literatura e psicanálise, mostrando como duas áreas de conhecimento diferentes podem se implicar, sem, contudo, significar que se submetam uma à outra. Nos fragmentos de poemas, examinaremos traços de uma memória que busca, na poesia, repetir experiências exemplares de tensão presente no momento de produzir o texto literário.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cora Coralina. Literatura e Psicanálise. Poesia.

No presente artigo, realizamos uma aproximação entre literatura e psicanálise, mostrando como duas áreas de conhecimento diferentes podem se implicar, sem, contudo, significar que se submetam uma à outra. Uma vez que ambas são consideradas práticas de linguagem, elas habitam o mesmo campo, o que permite que suas alteridades se informem e se afetem, provocando deslocamentos nessa relação de implicação entre uma e outra (LEITE, 2007). A abordagem a que nos propomos se fundamenta no texto “Recordar, repetir e elaborar: novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II”, de Freud (1969), escrito em 1914, bem como em considerações de Luis Alfredo Garcia-Rosa (2005), Roland Barthes (2004) Michael Hamburger (2007), Giorgio Agamben (1999), e Maria Rita Kehl (2004) e ainda em reflexões de Nina Virgínia de Araújo Leite (2007). O nosso objeto de estudo são fragmentos de poemas de

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás. Professora da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Unidade Cora Coralina, Cidade de Goiás.

<sup>2</sup> Professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás. Pós-Doutora pela Universidade de Lisboa.

Cora Coralina, nos quais se encontram traços de uma memória que busca, na poesia, repetir experiências exemplares de tensão presente no momento de produzir o texto literário.

Cora Coralina, ao optar, como matéria de sua poesia, por passar a limpo os autos do passado, como escreve na abertura do livro *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais* (2003), toma a memória como mecanismo capaz de unir história de vida e criação poética, nutrindo esta com matéria daquela. Mediante o distanciamento temporal dos fatos – mas intimamente entranhada na presentificação do vivido, conferido pela idade avançada –, a escritora parece querer acertar contas com a sua infância, com o seu passado e com a sua cidade. Vale notar que a matéria de seus poemas mais representativos é extraída de fatos vividos na sua infância e juventude, os quais, mais tarde, são recordados pela poeta.

Se a poeta se propõe realizar tal tarefa, é porque o vivido ainda causa algum mal-estar ou foi vivido como não deveria ser, segundo o olhar do sujeito que lembra. Algum ressentimento perpassa o presente da obra e precisa até mesmo ser de novo sentido, para assim passar por uma resolução e pelo esquecimento ou, no dizer de Freud, ser elaborado. Dessa forma, tratando da memória e do exercício de recordação, podemos aproximar nosso estudo de alguns dos conceitos psicanalíticos elaborados por Freud presentes no texto-base anteriormente citado.

Um dos poemas mais significativos do veio memorialístico da poeta é “O prato-azul pombinho”, que integra seu primeiro livro, publicado em 1965. Tal poema, recentemente, foi ilustrado por Ângela Lago, passando a figurar também como literatura infanto-juvenil. Trata-se de uma narrativa feita por uma bisavó à sua bisneta sobre um prato, único remanescente de um aparelho de louças procedente da China para celebrar as bodas nupciais de um ancestral da família. As louças foram sendo herdadas pelos descendentes e nesse percurso de longos anos, passando de geração a geração, suas peças se quebraram ou se extraviaram até restar aquele prato, tema da história a ser narrada e do bem de valor da família da bisavó e, como tal, tratado como relíquia a ser preservada. Além dessa história de família, que acrescentava ao prato o valor afetivo e histórico, ele guardava, na sua decoração, desenhos que retratavam cenas de pessoas e paisagem da China. Segundo a bisavó, tais cenas eram de uma lenda oriental e contavam a história de uma princesa chinesa chamada Lui, que viveu um amor proibido com um jovem plebeu e ambos lutavam para transpor as barreiras que os impediam de ficarem juntos: a família e o pretendente arrumado pelo pai para a moça. No final, os jovens conseguem fugir, mas havia silêncio, da parte da bisavó, se eles foram felizes ou não.

Depois da história relatada, certa manhã o prato aparece quebrado. E a bisneta é suspeita e logo declarada culpada. Isso a leva a ser submetida a um tipo de castigo comum àquele tempo: usar um colar feito com os cacos do objeto quebrado, correndo o risco de ter o pescoço cortado. Esse episódio é motivo de outra história narrada pela poeta em nota no fim de texto que segue ao poema. No poema “O prato azul-pombinho”, a bisavó apresenta o prato como um objeto de recordação de acontecimentos da família, transmitindo à bisneta um saber. Nesse sentido, tomando de empréstimo as ideias de Walter Benjamin (1994), podemos afirmar que Cora se configura como uma narradora cuja autoridade lhe permite transmitir experiência e tornar-se guardiã da memória de sua família e de sua comunidade.

Mas a narrativa abre fendas para outra história, a qual é encaixada na história principal, que funciona como uma moldura. Pelas suas peculiaridades, a história encaixada oculta/revela um fato de sua vida. A lenda chinesa da princesa Lui emerge no texto não como um ato falho, mas como uma metáfora especular que repete liricamente a gesta de amor vivida por Ana Lins

dos Guimarães e seu proibido amado Cantídio Bretas, ficcionalizada em forma de uma lenda distante, bem distante de Goiás:

[...]  
Minha bisavó  
traduzia com sentimento sem igual  
a lenda oriental  
estampada no fundo daquele prato.  
Eu era toda ouvidos.  
Ouvia com os olhos, com o nariz, com a boca,  
com todos seus sentidos,  
aquela estória da princesinha Lui,  
lá da China – muito longe de Goiás –  
que tinha fugido do palácio, um dia,  
com um plebeu do seu agrado  
e se refugiado num quiosque muito lindo  
com aquele a quem queria,  
[...]  
(Cora Coralina, 2003, p. 68)

Educada pelas histórias da oralidade, ouvidas da bisavó e da velha cozinheira, e pela literatura que, muitas vezes, colocava em xeque os princípios da família, a poeta apreende a transgressão da lenda e irá repeti-la mais tarde. Ao revelar o conteúdo da história da princesa Lui, acreditamos que Cora Coralina trabalha sua memória transformando seus resíduos de modo a fazer com que eles se incorporem aos termos da vida presente sem que precisem mais ser recalcados. Trata-se de um tipo de fazer que implica a transformação de uma coisa em outra. A personagem da lenda oriental intenta uma fuga com um plebeu de seu agrado, ainda que isso contrarie o desejo de seu pai. Devemos assinalar que dados biográficos da autora revelam que também Ana Lins dos Guimarães Peixoto, nos idos de 1911, sai clandestinamente da Cidade de Goiás para viver, longe de sua família, seu romance proibido. Nesse ponto a biografia e a ficção são permeáveis.

Contudo, o que queremos ressaltar não são os pontos que geram conclusões fáceis, mas aquilo que indica para o fato de que a verdade, sobretudo da poesia moderna, “deve ser encontrada não apenas em suas afirmações diretas, mas em suas dificuldades peculiares, atalhos, silêncio, hiatos e fusões”, como refere Hamburger (2007, p. 61). Assim, o que nos interessa não é o que a lenda revela em si, mas aquilo que é silenciado pela bisavó, no que diz respeito ao final da lenda oriental. Como já afirmamos, à bisneta não foi permitido saber se o casal de apaixonados conseguiu ser feliz ou não. Então, o futuro fica em aberto tanto para a menina quanto para o leitor. Assim como pouco se sabe sobre a vida de casada da poeta, seus infortúnios ou momentos de felicidade. A poeta também silencia em seus poemas. Há raras referências em sua obra sobre sua vida no interior de São Paulo. Seu olhar de poeta se refugia em um passado mais distante, na sua infância e juventude e, quando se volta para o presente, faz o “canto solidário”,<sup>3</sup> canta os párias: prostitutas, presos, menor abandonado etc. Assim como cabe ao leitor imaginar o final da lenda, nesse ponto a narrativa silencia. E quando há um não dito, abre-se o espaço para a dúvida, para as indagações, ou se tomamos Umberto Eco ao definir o que seja um texto aberto, podemos pensar que o poema de Cora se abre a infinitas

---

<sup>3</sup> Expressão usada pela professora Darcy França Denófrío para designar uma das partes do livro *Os melhores poemas* (2004).

interpretações: “por maior que seja o número de interpretações possíveis, uma ecoe a outra, de modo que não se excluam, mas antes, se reforcem mutuamente.” (1986, p. 42).

Quando Freud (1969, p. 196) se refere à nova técnica psicanalítica que vem superar a hipnose, afirma que “[...] o paciente não recorda coisa alguma do que esqueceu e reprimiu, mas expressa-o pela atuação ou atua-o (*acts it out*). Ele o reproduz não como lembrança, mas como ação; repete-o, sem, naturalmente, saber que o está repetindo”. Depois de ter guardado por 45 anos o motivo de sua saída de Goiás, a forma encontrada pela poeta, para passar a limpo os autos do passado e processar sua recordação, foi através da palavra. Vale acrescentar que, apesar de ter-se transcorrido quase meio século de sua saída, a poeta ainda sofreu a discriminação de toda a cidade por ocasião de sua volta.

Ainda para Freud, “quanto maior a resistência, mais extensivamente a atuação (*acting out*) (repetição) substituirá o recordar [...]” (p. 197). Ao criar a *persona* poética Aninha, que é quem “assina” o livro *Vintém de cobre: meias confissões de Aninha* (2001), e com ela adotar a primeira pessoa que narra, a poeta assume a condição de transferência que possibilitará, seja pela repetição, seja pela atuação, abrir espaço para a recordação:

#### Minha Infância (Freudiana)

Quando nasci, meu velho pai agonizava,  
logo após morria.  
Cresci filha sem pai,  
secundária na turma das irmãs.

Eu era triste, nervosa e feia.  
Amarela, de rosto empalamado.  
De pernas moles, caindo à toa.  
Os que assim me viam – diziam:  
“– Essa menina é o retrato vivo  
do velho pai dente”.

[...]

(Cora Coralina, 2003b, p.168)

Pelo tom de ressentimento em relação aos adultos, presente principalmente nos poemas que retratam a infância, percebemos que não foi permitido a Cora, como não era permitido a nenhuma criança de sua época, crescer em liberdade. Por isso, na velhice, ela busca bordejar, através da poesia, essa falta. E mais uma vez ela repete no poema “Meu pai”, publicado em 1976, o sentimento de rejeição e de pequenez diante da vida como consequência da grande falta que lhe fez seu pai. Também, como em outros poemas, ela repete uma fala familiar, ao mesmo tempo em que a desloca, porque, ao passo que parece afirmar aquilo que se falou dela, ao escrever é como se ela se tornasse, pela palavra, outra. Em sua escritura, a poeta mostra-se atravessada pelo texto e não há como não se afetar por aquilo que repete ao recordar e que recorda ao repetir. A menina “mal nascida”, a quem ninguém predizia vida, exatamente por nascer de um velho pai que agonizava, encerra o seu poema: “Eu era tão pequena, / e fiquei sempre pequenina / na grande falta / que me fez meu pai” (2001, p.103 )

Se tomamos a ideia de Agamben, que epigrafa o nosso texto, entenderemos que Cora constrói sua escritura diante do par de opostos memória–esquecimento (*Mnemosyne–Lethe*), como se dessa forma fosse possível recordar para esquecer. E se entrecruzamos esse dizer filosófico ao pensamento freudiano, compreenderemos que o fazer/dizer poético de Cora Coralina funciona como uma forma de transferência, na qual todas as resistências do sujeito

lívico são superadas por meio das reações repetitivas, que levam a poeta ao despertar das lembranças de sua infância primeira. Estas, ao serem pronunciadas, ao se tornarem palavras, podem voltar ao esquecimento, porque foram elaboradas e já não causam mais sofrimento. O cantar a sua infância ou as experiências reprimidas de sua vida adulta constitui uma forma que está à disposição da poeta, para que ela possa ir esquecendo ou elaborando, pela palavra, o que deseja superar. Exige-se nesse gesto que o sujeito que recorda se implique, pois só assim poderá realizar a sua elaboração. E para isso contribui o mecanismo de funcionamento da própria memória, cheia de falhas, palimpséstica. A urdidura do texto da memória trai e atrai, avança e recua, está aos pés dos fatos e, no entanto, inventa. No poema “Menina mal amada”, de *Vintém de cobre: meias confissões de aninha* (2001a, p. 120), a invenção para os adultos em geral era tomada como mentira:

[...]

Daí minha fuga para o enorme quintal onde meus sentidos foram se aguçando  
para as pequenas ocorrências de que não participavam minhas irmãs.

Minhas impressões foram se acumulando lentamente

E eu passei a viver uma vida estranha de mentira e realidades.

E fui marcada: menina inzoneira.

Sem saber o significado da palavra, acostumada ao tratamento ridicularizante,  
esta palavra me doía.

Certo foi que eu engenhava coisas, inventava convivência com cigarras,

descia na casa das formigas, brincava de rodas com elas,

cantava “Senhora D. Sancha”, trocava anelzinho.

Eu contava essas coisas lá dentro, ninguém compreendia.

Chamavam, mãe: vem ver Aninha...

Mãe vinha, ralhava forte.

Não queria que eu fosse para o quintal, passava a chave no portão.

Tinha medo, fosse um ramo de loucura, sendo eu filha de velho doente.

No fragmento citado, notamos que o código de entendimento do mundo dos adultos da casa é confrontado com as vivências da menina no quintal. Se, de um lado, essas vivências já demonstram sua capacidade de sentir e ficcionalizar a realidade, que depois se transformará na sua prática poética, por outro lado, permanece ainda no discurso da lembrança do sujeito lírico, mesmo distanciado no tempo, a visão da família sobre a imaginação como mentira: “E eu passei a viver uma vida estranha de mentiras e realidades”. Se não há compreensão, por parte da família, de que a mescla de realidade e de imaginação é própria de certo estágio da vida da criança – essa família que também lhe imputa “um ramo de loucura”, em virtude do “determinismo”, dado pelo senso comum, de ser gerada por pai doente –, a poeta, em suas relembrações, reafirma suas invenções na vertente da mentira, ou seja, da depreciação que promovia a família do mundo imaginário, que é inerente à criança. Parece um ato falho do texto, com o inconsciente a aflorar de forma despercebida pela poeta. Reincide, então, a mesma perspectiva dos que eram da casa, em discurso do qual a poeta buscava se distanciar. Para Garcia-Rosa (2005, p. 98), “a via da verdade psicanalítica não é percorrida obedecendo-se ao princípio da não-contradição. Ela se faz, ao contrário, pelo caminho das equívocações, dos lapsos, dos tropeços, das ambigüidades da palavra”. Em momento anterior no mesmo livro, Garcia-Rosa, citando Lacan, destaca que “nossos atos falhados são atos que são bem-sucedidos, nossas palavras que tropeçam são palavras que confessam, eles, elas, revelam uma verdade de detrás” (p. 20).

Diante disso, a pergunta é: qual seria essa verdade de detrás? A poeta não se diferencia dos seus? A poeta pensa que a poesia é mentira? Por que permanece no pensamento da anciã que recorda o que os adultos de sua infância pensavam e que ela condena tanto? De qualquer forma, é possível pensar que a violência verbal sofrida por Aninha foi de tal monta que deu origem a estruturas de pensamento capazes de interferir também na visão de mundo e no discurso da velha que rememora. Quando descreve a forma como “engenhava coisas”, a poeta nos dá conta de um estado de invenção próprio da infância que ainda não pode ser considerado como poesia, mas também não pode ser tomado como loucura.

Porém, o que nos interessa é reforçar a ideia de que o elaborar, nessa perspectiva, equivale a reorganizar elementos simbólicos numa cadeia que nunca poderá ser retomada a não ser pela via da narrativa. No caso de Cora Coralina, pela via da poesia. O trabalho da/sobre a memória não deve se confundir com o que Todorov chamou de “abusos da memória”, a fixação doentia ao passado que alimenta o ressentimento. Ao contrário, é a simbolização do vivido, e não o recalque das marcas mnêmicas, que permite que ele se agregue ao presente, transformando e dando consistência às vivências atuais, conforme nos explica Khel (2004).

Vale retomar, nesse momento, Garcia-Rosa (2005, p. 8), para quem “o enigma da psicanálise – ou um dos enigmas da psicanálise – reside nesse fato desconcertante: o de que somos dois sujeitos, um dos quais nos é inteiramente desconhecido”. Isso nos permite dizer que a repetição de temas na poesia de Cora pode estar no fato de que essa anciã tenta se reconhecer nos fragmentos que se refletem no espelho de sua memória, numa dicotomia entre a forma como ela se vê e a forma que ela recalcou daquilo que falavam sobre ela. Citemos outro trecho do poema “Minha Infância (Freudiana)”:

[...]  
Daí no fim da minha vida,  
esta cinza que me cobre...  
Este desejo obscuro, amargo, anárquico  
de me esconder,  
mudar o ser, não ser,  
sumir, desaparecer,  
e reaparecer  
numa anônima criatura  
sem compromisso de classe, de família.

[...]  
Um velho tio que assim me via  
dizia :  
“– esta filha de minha sobrinha é idiota  
Melhor fora não ter nascido!”

Melhor fora não ter nascido...  
[...]  
Que trabalho imenso dei a casa  
para me torcer, retorcer,  
medir e desmedir.  
E me fazer tão outra,  
diferente,  
do que eu devia ser.  
Triste, nervosa e feia.  
Amarela de rosto empapuçado.

De pernas moles caindo à toa.  
Retrato vivo de um velho doente.  
Indesejável entre as irmãs.

Sem carinho de Mãe.  
Sem proteção de Pai...  
– melhor fora não ter nascido.  
E nunca realizei nada na vida.  
Sempre a inferioridade me tolheu.  
E foi assim, sem luta, que me acomodei  
na mediocridade de meu destino.  
(Cora Coralina, 2003, p.171-173)

No livro *Cora Coralina: celebração da volta* (2007), organizado por Darcy França Denófrio e Goiandira Ortiz de Camargo, encontramos um leque de leituras que nos aproxima de diversas abordagens críticas, mostrando a grandeza da obra realizada pela poeta. No artigo “Retirando os véus de Ísis, contribuição às pesquisas sobre Cora Coralina”, de Darcy França Denófrio, são enumeradas razões que comprovam a importância dessa autora no cenário das letras no Estado de Goiás e no País.

O que queremos sugerir é que Cora, mesmo quando quer traçar de si um novo esboço, um novo contorno, parece criar, na verdade, outra máscara. Parece que na poesia, a “mentira”, como nos lembram Agamben e Hamburger, Cora (2003, p. 173) quer abrir espaço para outras “verdades”: “E foi assim, sem luta, que me acomodei / na mediocridade de meu destino”. E acrescentamos a análise de Garcia-Rosa (2005, p. 100), acerca da contribuição de Freud nesse sentido: “O que Freud faz é recuperar o valor da palavra ambígua, da palavra cujo sentido, ao mesmo tempo que revela, oculta a verdade, [...] ele redimensiona o estatuto da palavra e da verdade”.

Não sem propósito, Cora Coralina intitula, um dos seus melhores livros, de *Vintém de cobre: meias confissões de Aninha*. Na sua sabedoria de mulher simples, com pouco estudo, mas com uma experiência de vida marcada por muita luta e sofrimento, alegrias também, como ela dizia, a poeta sabia que a palavra não dá conta de tudo, é sempre um jogo, desde a sua origem de representação, de presença e ausência, de dizer e não dizer. Ainda mais a palavra poética, cuja gênese é a ambiguidade. Talvez resida nisto a razão da palavra poética dizer a verdade. Por sua natureza ambígua, ela diz em si mesma a condição da linguagem de velar e desvelar. Cora Coralina certamente soube muito bem disso.

Assim, ao intentar a volta a sua infância, em um dos seus poemas mais dramáticos, que curiosamente sublinha com a expressão “freudiana”, Cora se deixa ultrapassar por essa experiência. É daí que surge sua poesia e, nela, outros textos se formarão a partir de novas perguntas que se abrem como parte desse material, que depois de elaborado pode ser esquecido. Cora Coralina, de fato, pode não querer dizer toda a verdade, como já lembramos. Ao se propor passar a limpo os autos do passado, ela o faz com meias-confissões, porque, como explica Garcia-Rosa (2005, p. 38), “pretender uma palavra que elimine o equívoco é pretender uma palavra super-humana. Essa palavra representaria, porém, a morte do homem, seu portador seria uma falta, sem desejo, estaria de posse da garantia plena, mais próximo dos deuses do que dos homens”.

Como conclusão, vale notar a percepção, no fazer/dizer poético de Cora Coralina, de que o homem nunca está separado da linguagem, como lembra Roland Barthes (2004, p. 15): “é a linguagem que ensina a definição do homem, não o contrário”. Portanto, a elaboração

freudiana na poeta vilaboense nada mais é do que a sua busca, ultrapassada pelo seu texto, de abrir espaço para a criação de algo, mesmo que para isso tenha de “mentir”, no sentido de ficcionalizar, porque, ademais, a palavra sempre esbarrará na incapacidade de abordar o todo.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Idéia da prosa*. Trad. João Barreto, Lisboa, PT: Cotovia, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Infância e história: destruição da experiência e a origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. I).
- CORALINA, Cora. *Vintém de cobre: meias confissões de Aninha*. São Paulo: Global, 2001a.
- \_\_\_\_\_. *Meu livro de cordel*. São Paulo: Global, 2001b.
- CORALINA, Cora. *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. São Paulo: Global, 2003.
- DENÓFRIO, Darcy França; CAMARGO, Goiandira Ortiz de Camargo (Orgs.). *Cora Coralina: celebração da volta*. Goiânia: Cãnone Editorial; ICBC, 2006.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar: novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II). In: *ESB*. v. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p.189-203.
- GARCIA-ROSA, Luis Alfredo. *Palavra e verdade na filosofia e na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia moderna desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- KEHL, Maria Rita. *Ressentimento: clínica psicanalítica*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.
- LEITE, Nina Virgínia de Araújo. Psicanálise e literatura. *Recorte: revista de linguagem, cultura e discurso*, ano 4, n. 7, 2007.

**ABSTRACT:** This paper intends to analyze some excerpts from the poetry by Cora Coralina based on Freud’s study on technique in “Remembering, repeating and working-through (Further recommendations on the technique of psycho-analysis II)”, 1969 . We also search for a dialogue between literature and psychoanalysis, in order to show how two different areas of

knowledge can entwine, without, however, signifying they submit to each other. In the excerpts from the poems, we will examine traces of a memory that searches, through poetry, to repeat experiences of tension present at the moment of producing the literary text.

**KEYWORDS:** Poetry; Cora Coralina; Psychoanalysis; repetition; elaboration.

## “Achadouros” de Infâncias: as Invenções nas Memórias de Manoel de Barros

---

### "Achadouros" d'enfances: les Affabulations dans les Mémoires de Manoel de Barros

Fernanda Maria Abreu Coutinho<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este ensaio se origina do trabalho poético de Manoel de Barros, particularmente deste macro-texto que são as *Memórias Inventadas* – A Infância, trazendo como problema a relação, o mais das vezes conflituosa dos relatos de vida face aos gêneros literários. Observando-se a amplitude de formas de tradução da idade infantil, pelo filtro da sensibilidade artística, é perceptível que as memórias do escritor rarefazem a narração de relatos com lugar e tempo marcados, em favor da formulação de um pensamento acerca de um liame estreito entre a infância e a poesia. A equação infância = poesia decorre amplamente do fato de que o texto rememorativo aqui analisado representa um sùmula poética do trabalho do escritor em função da recuperação de temas, personagens e hábitos de composição espalhados ao longo da obra e também uma configuração de sua *poesis*, pois, sendo a poesia manoelina, esboçada nas memórias, de cunho auto-meditativo, tem-se como resultado, às vezes, um discurso, cuja matéria é a própria dicção poética.

**PALAVRAS-CHAVE:** Memorialismo. Infância. Poesia. Metadiscorso. Manoel de Barros.

É preciso entrar em estado de palavra.  
Só quem está em estado de palavra  
Pode enxergar as coisas sem feitio.

Só não desejo cair em sensatez.  
Não quero a boa razão das coisas.  
Quero o feitiço das palavras.  
Manoel de Barros

---

<sup>1</sup> Professora adjunto do curso de Graduação em Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras - Literatura Comparada, da Universidade Federal do Ceará. Doutora em Teoria da Literatura – UFPE e Pós-doutora em Literatura Comparada - UFMG/Université de la Sorbonne - Paris IV.

Nos três livros que compõem a série *Memórias inventadas*, *A Infância* – 2003, *A Segunda Infância* – 2006 e *A Terceira Infância* – 2008, o poeta brasileiro Manoel de Barros (Cuiabá, MT, 1916) bouleversa a escrita memorialista, seja do ponto de vista do relato, seja do ponto de vista do formato do livro tomado como objeto em si mesmo.

Com relação aos eventos, eles se encadeiam pelos evanescentes liames de uma prosa poética, que extrai seus temas da refinada percepção do olhar infantil face aos pequenos seres, e também de uma relação especial do eu-lírico com as coisas simples do cotidiano, coisas desprezíveis no que toca a uma compreensão pragmática. Com respeito à materialidade do livro, é surpreendente para o leitor comprar caixas de presente com laços coloridos, com um conteúdo tão precioso, ainda mais enriquecido com as ilustrações da filha do escritor, Martha Barros.

Ludicamente acomodados em caixas de papelão, suas páginas dobradas, sem numeração e sem costura, abrem-se docilmente pelo desamarrar de laços de fitas lilás, laranja e amarelo ouro, na seqüência da série, e mostram ao leitor um conjunto de pequenas narrativas, que giram, como que em moto-contínuo, em torno da meninice. Por que essa obsessão em fazer perdurar esse tempo? “Porque me abasteço na infância e minha palavra é Bem-de-raiz e bebe na fonte do ser”, responde o próprio Manoel. (BARROS, 2003:s.p) Quanto ao sintagma “Bem-de-raiz”, pode perfeitamente ser estendido às iluminuras, que brincam de trocar segredos com as palavras. São elas desenhos muito delicados, que, em cores suaves, por vezes terrosas, e traços finos, compõem uma ambiência do mundo natural povoado de pássaros e outros bichinhos da terra, sugestões de paisagens, ou simplesmente painéis em que as modulações cromáticas são um convite à liberdade da imaginação.

No tocante ao aspecto semiótico, vale relembrar que a obra poética de Manoel de Barros já vinha se enriquecendo com o relevo dado a essa interação verbo-cromático, mesmo antes do trabalho de Martha Barros, iniciado com a ilustração da capa do *Livro de pré-coisas* (1985), e continuado em *Tratado Geral das grandezas do ínfimo* (2001), e *Poemas Rupestres* (2004). A par desse, outros diálogos entre as artes do traço e do verso concretizam-se nas ilustrações de Wega Nery para o *Livro sobre nada* (1996) e de Millor Fernandes para o *Retrato do artista quando coisa* (1998).

Quanto à questão da singularidade na apresentação dos volumes de poesia, convém anotar, ainda, *Auto-retrato aos 90 e outros poemas*, pequena antologia bilíngue, português/espanhol, publicada pela cartoneria *Non há punhais sem rosas*, de Buenos Aires. Para alguns, colocar o rótulo de livro neste objeto tão desprezioso – capa de papelão rústico comprado no quilo na via pública, páginas cortadas a mão, título desordenadamente pintado, como a sugerir a descontração da criança, que, deitada sobre o papel, salpica ludicamente manchas coloridas no provocador desafio da página limpa – talvez possa soar exagerado, mas o que é importante grifar é o aproveitamento da dimensão gráfica do texto como mais uma marca de desvio desse projeto poético tão original. Foi para ele, porém, que o poeta, sempre aberto à jovialidade das invenções, se auto-retratou, através de um dístico que vale como uma fórmula poética: “Queria ser uma árvore / Para não fazer aniversário.” (BARROS, 2006: s.p)

A originalidade invade igualmente o espaço textual, como no caso do sintagma “achadouros de infâncias”, contida no título deste trabalho, o qual remete à outra das

invençionices de Manoel de Barros, no caso presente, à transposição que ele faz de um dado de nossa História Cultural, usando-o como um trampolim para atingir o cerne do que pretende apreciar: os domínios da alma infantil.

Se foi a História vertida em poesia, o que significavam e o que passaram a significar, então esses “achadouros”?<sup>2</sup>

Eram buracos que os holandeses, na fuga apressada do Brasil, faziam nos seus quintais para esconder suas moedas de ouro, em grandes baús de couro. Os baús ficavam cheios de moedas dentro daqueles buracos. História contada pela negra Pombada, remanescente dos escravos do Recife, aos meninos de Corumbá. Mas eu estava pensando em achadouros de infâncias. Se a gente cavar um buraco ao pé da goiabeira, lá estará um guri ensaiando subir na goiabeira. (BARROS, 2003, s.p.)

Na realidade, a proximidade com o tempo e os lugares da infância levou o poeta a subverter um presumível projeto editorial, deixando de lado o roteiro de lembranças referentes à juventude e à velhice. Essa explicação é dada, aos leitores, pelo editor, compondo um paratexto inusual, que aparece curiosamente transcrito em um selo colado na parte posterior das caixinhas, como uma quarta capa, assinada por Pascoal Soto.

Memórias Inventadas chegou como um primeiro livro de poemas sobre as reminiscências da infância do poeta. Sem que firmássemos qualquer compromisso, Manoel pensou que algum dia poderia escrever sobre sua mocidade e, quem sabe, depois de um bom tempo, poderia até surgir um livro sobre sua velhice. Publicada em 2003 a primeira caixinha foi um sucesso. Em meados de 2005, entretanto, em uma rara conversa telefônica, Manoel disse algo que há tempos o atormentava: não seria possível escrever poemas para compor as caixinhas da mocidade e da velhice. Ele não tinha dúvidas: ‘Eu só tive infância. (BARROS: 2003, s.p)

Partindo, portanto, do trabalho poético de Manoel de Barros, particularmente desse macro-texto, que são as já aludidas memórias, este ensaio reenceta o debate sobre a relação, o mais das vezes conflituosa, dos relatos de vida com a questão dos gêneros literários, bastando, para tanto, ressaltar, um aspecto inicial, qual seja, o que remete à sutileza do estatuto textual experimentado pelas autobiografias e pelos relatos memorialísticos. Nesse sentido, o ensaio traz como objetivo inscrever a escrita rememorativa de Manoel de Barros no contexto de uma tradição ocidental de relatos de vida centrados na infância. E aqui um problema se coloca: em que medida esse recontar da vida do poeta desencadeia tensões no que concerne à modelização como um pressuposto da organicidade dos gêneros literários? Este é, sem dúvida, um dos pontos de fricção da poesia de Manoel com a literatura contemporânea: o impasse de se dizer nova, por meio do apelo às inumeráveis vozes da tradição.

Sabe-se que das autobiografias exige-se mais o filtro das experiências pessoais de cada autor, uma espécie de amostra do que foram suas paisagens originais, enquanto

---

<sup>2</sup> Em função de a pesquisa sobre a presença da infância como “achadouro”, buscando a realização de um texto voltado para a memória em Manoel de Barros, estar em sua fase inicial, este trabalho, de uma maneira geral, restringe suas observações ao primeiro livro da seqüência.

que os textos de memórias vêm emoldurados pelo retrato da época do escritor que recupera esses cenários, ao mesmo tempo em que dá notícias dos hábitos de seus contemporâneos. Do ponto de vista de uma práxis do relato, do narrar a si mesmo, fica difícil elidir-se enquanto sujeito da história, daí o caráter dúbio, oscilante, dessa nomenclatura que remete às expansões do eu.

Ainda nessa perspectiva, a da inserção problemática de um gênero no quadro dos estudos literários, retorna a cena o nosso autor, Manoel de Barros, com uma especificidade, que é exatamente a fração de vida escolhida como tema da narração, no seu caso, a infância, embora não seja ele pioneiro nesse caso.

É possível afirmar, aliás, que, além da literatura, as artes em geral e as ciências humanas em suas especulações têm freqüentemente a infância como alvo. Isso justifica sua presença ao lado do nascimento, do amor, do sonho e da guerra, experiências humanas consideradas universais para Claude de Grève. (1995:12).

A arte verbal, em particular, registra, ao longo do tempo, variações existentes no imaginário dos escritores, ligadas ao começo da vida. Assim, pode-se afirmar que, no que concerne ao universo infantil, já existe um vasto repertório de ocorrências lúdicas, maravilhosas, terrificantes e nostálgicas, entre outras.

Atentando para a amplitude de formas de tradução da idade infantil, este ensaio poderia partir de múltiplas hipóteses, porém iremos nos firmar na de que as memórias de Manoel de Barros rarefazem o contar histórias de um lugar e tempo marcados, em favor da formulação de um pensamento sobre a íntima correlação entre infância e poesia. De que maneira o poeta traduz discursivamente essa proximidade? A resposta à indagação – indagação, aliás, que equivale a um corolário da hipótese – encontra-se na construção de uma fala poética eixada na metadiscursividade. Esse delineamento pode ser observado numa espécie de pacto de sinceridade às avessas, que o eu-lírico trava com o leitor e que aparece já no título dos livros *Memórias inventadas*, expressando-se num como que lema que sintetiza a proposta criativa do autor: “Tudo o que não invento é falso.”, o qual ocupa lugar de destaque na composição, sendo colocado em folha separada, à maneira de um pórtico.

A índole metadiscursiva do texto é atestada em outra passagem, outra antecâmara do prosa poemática propriamente dita, um auto-retrato da criança, prismatizado na figura do adulto inventor de palavras. Ou, mais precisamente, um retrato entrecortado, à maneira cubista, uma colagem em que o outrora e o presente entram em sinergia.

#### Manoel por Manoel

Eu tenho um ermo enorme dentro do olho. Por motivo do ermo não fui um menino peralta. Agora tenho saudade do que não fui. Acho que o que faço agora é o que não pude fazer na infância. Faço outro tipo de peraltagem. Quando era criança eu deveria pular muro de vizinho pra catar goiaba. Mas não havia vizinho. Em vez de peraltagem eu fazia solidão. Brincava de fingir que pedra era lagarto. Que lata era navio. Que sabugo era um serzinho mal resolvido e igual a um filhote de gafanhoto.

Cresci brincando no chão entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação.

Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore. Então eu trago de minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. O menino e o rio. Era o menino e as árvores. (BARROS:2003, s.p)

O aparato paratextual em *Memórias Inventadas: A Infância e o ressoar metaliterário* entrecruzam-se – numa réplica da imagem cubista há pouco aludida, o que encontra repercussão no pensamento de que *La littérature s'écrit certes dans une relation avec le monde, mais tout autant dans une relation avec elle-même*. (SAMOYAUULT, 2001: 5)

Narrar os episódios da infância, ainda que com rarefação dos eventos diegéticos, pressupõe a existência da própria infância, em outras palavras, o reconhecimento dessa fase como uma etapa da vida do ser humano. Essa afirmação é outra forma de dizer que a noção de infância resulta de uma construção histórica, tendo havido, portanto, um tempo em que se falar dela poderia soar como um *nonsense*, uma vez que a questão identitária era ainda muito nebulosa, com as pessoas grandes e pequenas confundidas em seus papéis sociais.

Pode-se perguntar, então: e a partir de quando passa a criança a viver sua condição de sujeito da História? A resposta encontra respaldo nas pesquisas de Philippe Ariès, um « historiador de domingo », como ele modestamente se intitulava, que viu nas transformações sócio-histórico-ideológicas do século XVII, uma abertura para essa nova condição, abertura proveniente, de certa maneira, segundo ele, da esfera afetiva, uma vez que começa, nesse momento, a se configurar uma atitude de maior simpatia e desvelo dos pais com relação aos filhos. E o que Ariès vai chamar de paparicação.

Para Ariès, o sintagma « sentimento da infância » vale como um marcador de tempos, colocando em dimensões opostas duas formas de realidade social: na primeira, é perceptível a semelhança entre o mundo infantil e o adulto, enquanto, na última, a criança começa a ter visibilidade cultural. Quer dizer, a criança passava, pouco a pouco – os passos da História Cultural eram mais lentos, por esse período – a ser considerada como um valor, em si mesma, e não como projeção do adulto que deveria ser um dia.

Em contrapartida, é pertinente a colocação de que a infância é um tema antigo, existindo desde a literatura grega, tomando-se como padrão a história da civilização ocidental. Com uma ressalva, porém: até antes do século XIX, de modo geral, os narradores apressavam o passo nos relatos infantis da vida das personagens.

É possível afirmar, portanto que, do ponto de vista de uma documentação do “eu”, a criança igualmente leva mais tempo para impor-se como assunto de gêneros textuais ligados à memória; em suma, o vasto e fluido terreno da autobiografia vai acolher tardiamente os relatos envolvendo as sagas infantis. Uma prova disso é que se alguém folhear um relato de memórias do século XVI, por exemplo, em busca das lembranças infantis de um autor, muito provavelmente será em vão, pelo simples fato de

que essas informações eram consideradas de menor importância, numa época em que a própria noção de infância não tinha um estatuto bem definido do ponto de vista cultural.

Partindo dessa premissa é pertinente indagar: que autores modificaram o paradigma vigente por esse período, passando, então, a escrever obras em que a criança se situa no centro dos acontecimentos, e em que a descoberta do mundo aparece como a grande aventura a ser narrada?

Não se pode deixar de lado, contudo, a observação de Egle Becchi e Dominique Julia, presente em *Histoire de l'Enfance en Occident*, observação muito estimulante em termos de se pensar o lugar de onde fala o escritor que retroage em busca de seu tempo passado.

En fait, nous ne saisissons l'enfance qu'à travers le prisme que nous en ont laissé à chaque période de l'histoire les adultes (législateurs, pédagogues, écrivains, peintres, parents, autobiographes se remémorant leur propre passé, etc.), et c'est à travers ces traces *indirectes* que nous devons tenter de reconstruire ce qu'ont pu être les enfances des époques révolues. (1998: 12-13)

Dentro da cadeia temporal que liga os textos de natureza memorialista, Santo Agostinho aparece como um dos pioneiros, pois nas *Confissões* há passagens cruciais que dão destaque a episódios da vida do santo enquanto criança, como quando ele se retrata como presa da inveja dos irmãos mais novos que ainda sugavam o leite do peito materno.

Se a Idade Média guardou uma imagem paradoxal da infância, centrada em uma dupla semântica do sentido de inocência, de um lado, a noção de imperfeição, e, de outro, os sentidos de pureza e ingenuidade, muito em função do que foi transcrito nas *Confissões* agostinianas, o mesmo não se pode dizer do século XVIII, tempo de Rousseau, que exalta de tal maneira o começo da existência, que abre caminho para o nascimento do mito literário da infância.

Rousseau, aliás, principia suas próprias *Confissões* pela narração de eventos antigos de sua história pessoal, que, embora situados temporalmente na puerícia, impregnaram sua sensibilidade, de tal forma, que se sobressaem em seu acervo de lembranças da maturidade.

Desde então, muitos outros escritores, de procedências variadas, fizeram da infância um referencial de afetividade, reencontrando-se com suas emoções ternas ou dolorosas por meio da linguagem literária. Isto remete ao pensamento de Georges Gusdorf, para quem “l'autobiographie ne saurait rappeler le passé dans le passé pour le passé, idole inaccessible, car on ne ressuscite pas les morts; elle évoque le passé pour le présent et dans le présent”. (*apud* LAHOUATI, 1999:187)

No mesmo ensaio, Lahouati designa o papel definidor dos dois filósofos quanto à constituição do gênero confessional. “Avec Rousseau l'enfance devient une expérience fondatrice.” (*apud* LAHOUATI, 1999:166) On considere généralement que les *Confessions* de Saint Augustin marquent la naissance, en latin, de ce genre nouveau – le récit rétrospectif d'une vie, qui retrace la constitution d'un moi dans un contexte socio-culturel et intellectuel précis.” (*apud* LAHOUATI, 1999:167)

Como tal, damos destaque, aqui, a Santo Agostinho e a Rousseau, porque ambos representam referências importantes, grandes vertentes do pensamento sobre o mundo infantil, o que contribui, inclusive, para uma melhor compreensão acerca da noção de infância na contemporaneidade, ilações muitas vezes buscadas nas páginas de reminiscências do mundo pueril de ambos.

Trazendo a questão para o âmbito da literatura brasileira, tradição a que se liga de forma imediata a poesia de Manoel, percebe-se, ao se folhear seus registros historiográficos, que ela anota diversos exemplos de obras em que os autores dão conta de sua infância, com um realce particular, na perspectiva de Wordsworth de que “O menino é o pai do homem”, contudo, suas experiências de narrar não se atêm exclusivamente a esse período.

José de Alencar, (Messejana, CE, 1829 - Rio de Janeiro, 1877), por exemplo, em *Como e porque sou romancista*, obra póstuma, publicada em 1893, documenta o período infantil com alusões à viagem feita, por terra, do Ceará à Bahia, juntamente com a família, entre os nove e dez anos de idade, bem como a atmosfera estimulante do contexto estudantil, na escola de Januário Mateus Ferreira, no Rio de Janeiro, e, por fim, remete à sua função de *ledor* nos serões familiares.

Joaquim Nabuco, (Recife, 1849 - Washington, 1910), por sua vez, em *Minha formação*, de 1900, dedica à infância um único capítulo, “Massangana”. Trata-se de página antológica na qual o memorialista vincula aquele engenho pernambucano e o período de sua infância às raízes do político libertário em que se transformaria.

Graça Aranha, (São Luís, 1868 - Rio de Janeiro, 1931), em *O Meu próprio romance* (1996), editado em 1931, vai pouco além da infância, mas isto se explica por se tratar de texto inacabado, sendo a intenção do autor compor a obra em quatro volumes.

Caberia ainda citar as memórias de Gustavo Barroso (Fortaleza, 1888 - Rio de Janeiro, 1959), cujo primeiro volume de uma série de três é *Coração de menino*, de 1939.

Humberto de Campos (Miritiba, MA, 1886 - Rio de Janeiro, 1934), em suas *Memórias* (1945), cuja primeira edição é de 1933, transpõe as fronteiras da infância, mas é Graciliano Ramos quem, em 1945, publica *Infância*, um livro exclusivamente dedicado aos seus anos de formação.

Quem lê *Infância*, de Graciliano Ramos, percebe claramente um traço peculiar, que é a desconstrução desse período da vida como ligado a mitos idílicos, a exemplo do da “Idade de Ouro” e o do “Paraíso perdido”. Se nas obras brasileiras aqui assinaladas anteriormente, a infância ressalta freqüentemente como representação do *locus amoenus*, no relato de Graciliano Ramos tem-se exatamente o contrário com os fantasmas de personagens familiares e personagens outros do entorno social – professores, vizinhos, padres – compondo o cenário de uma meninice vivida em um *locus horrendus*.

Em momento bem posterior, nos anos setenta e oitenta do século XX, no monumento rememorativo que são as memórias de Pedro Nava, temos *Balão Cativo*, o

segundo do conjunto de seis livros, em que o escritor registra fatos da infância, porém mais como um comentador dos costumes do período de sua meninice.

Chegando à estética modernista, poderíamos falar, no terreno da poesia, nos três volumes de *Boitempo*, publicados, respectivamente, em 1968, 1973 e 1979. Contudo, apesar da forte impregnação lírica da fala de Drummond, é flagrante a narratividade, com o poeta decalcando a atmosfera cultural de um Brasil ainda umbilicalmente ligado ao que hoje, são, para nós, arcaísmos do princípio do século XX.

Por sinal, a estréia de Manoel de Barros, na literatura, acontece ainda na primeira metade do século XX, em 1938, com o livro *Poemas concebidos sem pecado*, já de teor autobiográfico, em que, por meio de um *alter ego* – Cabeludinho – o poeta conta sua trajetória no deslocamento do espaço agreste, do Brasil profundo, Mato Grosso – para o espaço urbano, a cidade do Rio de Janeiro, em um extenso poema que traz o nome da personagem como título.

Em *Achados do Chão*, Miguel Sanches Neto assinala que “as partes não são tituladas, mas que representam os seguintes passos: 1) Nascimento, 2) Primeira paixão, 3) Jogos infantis, 4) A Partida, 5) A Escola, 6) Correspondência familiar, 7) Iniciação à poesia, 8) Iniciação sexual, 9) A Academia, 10) O retorno do bugre, 11) Situação atual.” (1997:6) Dessa grade de composição, materializada em onze tábuas temáticas, depreende-se uma forte narratividade, sendo o tempo, em grande escala, mensurado pelo diapasão cronológico.

É um poeitar longevo o de Manoel de Barros, onde é possível assinalar que, num e noutro extremo, essa escrita de confissão passeia pelos meandros das recordações, para partilhar ultimamente com o público suas *Memórias inventadas*, onde logo no primeiro livro, reaparece Cabeludinho, ajudando a confirmar a hipótese da circularidade de temas, personagens e hábitos poéticos na prática literária do escritor em causa.

Quando a avó me recebeu nas férias ela me apresentou aos amigos: Este é o meu neto. Ele foi estudar no Rio e voltou de ateu. Aquela preposição deslocada me fantasiava de ateu. Como quem dissesse no Carnaval: aquele menino está fantasiado de palhaço. Minha avó entendia de regências verbais.

Ela falava de sério, mas todo-mundo riu. Porque aquela preposição deslocada podia fazer de uma informação um chiste. E fez. E mais: eu acho que buscar a beleza nas palavras é uma solenidade de amor. E pode ser instrumento de rir.

Aprendi nessas férias a brincar de palavras mais do que a trabalhar com elas. Comecei a não gostar de engavetadas. Aquela que não pode mudar de lugar.

Aprendi a gostar mais das palavras pelo que elas entoam do que pelo que elas informam. (BARROS, 2003, s.p)

Pelo que se pode depreender da leitura, os vários eus que se superpõem, apresentando-se, quer através do estatuto de personagem, como é o caso de Cabeludinho, ou como o Manoel inventado poeticamente, todos eles partilham entre si a visão oblíqua das coisas, tal como as crianças, seres buliçosos. E a idéia de invenção remete, de fato, à obliquidade, na medida em que as descobertas induzem o olhar a se afastar do reconforto, às vezes, tranquilizador do *déjà-vu*.

Os quinze poemas de *A Infância*: “Escova”, “Obrar”, “Desobjeto”, “Parrrede”, “Ver”, “O lavador de pedra”, “Fraseador”, “Cabeludinho”, “O apanhador de desperdícios”, “Brincadeiras”, “A Rã”, “Caso de amor”, “Latas”, “Achadouros” e “Sobre sucatas” discrepam do longo poema autobiográfico “Cabeludinho”, do livro de estréia do autor, do ângulo da sintagmática do relato, já que aqui os nexos temporais se descronologizam, além de que os próprios títulos dão aparentemente uma absoluta autonomia de sentido a cada uma das micro-narrativas poéticas. Mas, se, o gênero em causa é o memorialístico, onde, portanto, o tempo, mesmo que embaralhado nos ires-e-vires dos ponteiros do esquecer-lembrar?

A grande busca empreendida é desenredar-se das prisões sociais, de que o calendário seria a testemunha mais flagrante. Contrapondo-se à pressa excessiva e à regularidade pouca inventiva do tempo cronometrado pelos ritos sociais, haveria outra marcação das horas. Marcação certamente mais lenta, porque traz como divisa o estar junto das coisas e dos seres, principalmente destes seres animados chamados palavras – e não apenas o lema de atravessá-los ou levá-los de roldão no turbilhão diário. Essa capacidade aparece nos poemas como apanágio da idade infantil, que é redimensionada do ponto de vista epistemológico, o que altera a configuração etimológica habitual da palavra infância, como, por exemplo, a anotada no *Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>e</sup> Siècle*, de Pierre Larousse, que transcreve a seguinte etimologia da palavra: (*lat. infantia, de infans, enfant*). Com relação à *infância*, a etimologia refere uma concepção que dá lugar à idéia de falta: “(*infans : de in, non, et fari, parler*)”. (1870:531-532)

Contrariamente ao entendimento etimológico canônico, Manoel de Barros desenvolve, a partir de suas lembranças, uma poética da puerícia que se aproxima do pensamento de Heráclito, que em um de seus fragmentos mostra outro viés etimológico desta idade, transcrito por Giorgio Agamben em *Infância e História*, onde explica que *Aion*, considerado como o tempo, em seu caráter originário, figurava como uma ‘criança que joga com os dados’, e que a dimensão aberta neste jogo era definida pela expressão ‘reino de criança’. A diacronia semântica de *aion* finda, todavia, por estabelecer um vínculo acrônico entre criança e tempo.

Os etimologistas remetem a palavra *aion* a uma raiz \**ai-w*, que significa ‘força vital’, e tal – dizem – seria o significado, de *aion* nas suas mais antigas ocorrências em textos homéricos, antes de assumir o de ‘medula espinhal’ e, finalmente, com uma transição não facilmente explicável, o de ‘duração’ e de ‘eternidade’. (2008 : 88)

Como tal, em suas “memórias inventadas”, diferentemente das memórias de outros meninos de nossa literatura, (Alencar, Nabuco, Graça Aranha, Humberto de Campos, Graciliano, entre tantos) não repontam, de forma explícita, muitos quadros sociais: relações da criança com a família, com a escola, com a Igreja. O poeta leva ao extremo a idéia de que recontar pressupõe reinvenção, como acontece com a criança, aliás, um ser especialmente devotado às artes do faz-de-conta.

Assim, mais do que reportar eventos, o livro acena para as súbitas visões sugeridas pelo olhar da criança em sua tarefa de deciptar o mundo: “Em criança a lacraia sempre me pareceu um trem.” E o poeta seleciona os seres de sua convivência

como o amigo do “olhar descomparado” com quem tentou montar uma “Oficina de Desregular a Natureza”, em cuja nova versão apareceriam objetos excêntricos como: “O Parafuso de veludo”, “O Alicate cremoso”, dentre outros, todos eles aparentados com “A moça com o olho no centro da testa”, inventada um dia pelo gênio menino de Picasso.

Todos esses achados que constituem um mundo novo emparelham poesia e infância, denotando a singularidade da percepção infantil, assim transcrita por Gaston Bachelard: “O grande *outrora* que revivemos ao sonhar nossas lembranças de infância é o mundo da *primeira vez*.” (1996:112), o que igualmente traz à lembrança o Baudelaire dos *Petits poèmes en prose*: “L’enfant voit tout en *nouveauté*; il est toujours *ivre*. Rien ne ressemble plus à ce qu’on appelle l’inspiration, que la joie avec laquelle l’enfant absorbe la forme et la couleur.” (1987:97)

Manoel de Barros, neste livro, persiste em chamar a atenção do leitor para uma pedagogia que dá cambalhotas e em que se deve fazer tudo o que seu mestre, a criança, mandar! “Que a importância de uma coisa há de ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós. Assim um passarinho na mão de uma criança é mais importante para ela do que a Cordilheira dos Andes.” (2003: s.p)

Retornando à ideia de achadouro, pode-se tomar o conteúdo semântico nele contido a partir de um novo entendimento dessa noção: o do redimensionamento do real para a criança e o poeta. Por esse ângulo, ambos são capazes de introduzir, na ordem valorativa da existência, uma série de elementos largados ao rés-do-chão. Nesse sentido, é oportuno buscar em Walter Benjamin uma reflexão que ecoa a expressão “achadouros” de infância.

É que crianças são especialmente inclinadas a buscarem todo local de trabalho onde a atuação sobre as coisas se processe de maneira visível. Sentem-se irremediavelmente atraídas por detritos que se originam da construção, do trabalho no jardim ou em casa, da atividade do alfaiate ou do marceneiro. Nestes produtos residuais elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e somente para elas. Neles, estão menos empenhadas em reproduzir as obras dos adultos do que em estabelecer entre os mais diferentes materiais, através do que criam, em suas brincadeiras, uma relação nova e incoerente. (2002:103-104)

Como já foi observado, a poetização, em torno do julgado imprestável, como as sucatas, por exemplo, ou os animais tido como asquerosos (lesmas, lacraias) confere à arte de Manoel de Barros um poder de descristalização quanto à matéria poética, mais frequentemente relacionada às conotações de beleza e sublimidade. Nesse sentido, a divisa *Inutilia truncat* poderia ser desconstruída abrigando um “non”: *Inutilia non truncat*, uma vez que o inútil ou o desprezível podem ser convidados a incorporar o cosmo poético, procedimento que também é identificado em seres que vivem em estado de poesia como as crianças.

Se o gênero memorialístico, por si só, já exhibe uma fluidez assinalável, as memórias de Manoel de Barros contribuem para bouleversar ainda mais as matrizes de composição do modelo em causa, uma vez que proporcionam ao leitor uma descoberta do mundo através da descoberta das palavras. Assim, a metadiscursividade ressalta à

flor do texto, como um signo da inquietação face ao mundo que escrito, perdura em potencial ânsia de reescritura.

A leitura atenta dessas memórias dá muitas chaves para a compreensão do motivo de o poeta não gostar de “fazer aniversário”, ele que brinca de fazer caretas para o intempestivo deus Tempo, conservando leveza e gravidade na sabedoria pueril de seus mais de 90 anos.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: Destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

AUTO-RETRATO AOS 90 ANOS. Buenos Aires: *Cartonería Não há punhais sem rosas*, 2006.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: A infância*. São Paulo: Planeta, 2003. Ilustrações de Martha Barros.

BAUDELAIRE, Charles. *Petits poèmes en prose. Oeuvres critiques*. Paris: Larousse, 1987.

BECCHI, Egle et JULIA, Dominique (Dir.). *Histoire de l'enfance en Occident: de l'Antiquité au XVIIIe siècle*. Traduit par Jean-Pierre Bardos. Paris: Seuil, 1998. Tome 1.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Trad. apresentação e notas Marcus Vinícius Mazzari. Posfácio de Flávio di Giorgi. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. Coleção Espírito Crítico.

DE GRÈVE, Claude. *Éléments de Littérature Comparée: II. Thèmes et mythes*. Paris: Hachette, 1995.

GUSDORF, Georges. *Apud LAHOUATI, Gérard. « L'invention de l'enfance: le statut du souvenir d'enfance dans quelques autobiographies du XVIIIe siècle »* Dans: BERRIOT-SALVADORE, Évelyne et PEBAY-CLOTTE, Isabelle. *Autour de l'enfance*. Biarritz: Atlantica, 1999.

LAROUSSE, Pierre. *Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1870.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *L'Intertextualité: Mémoire de la littérature*. Paris: Nathan, 2001.

SANCHES NETO, Miguel. *Achados do chão*. Ponta Grossa, Paraná: UEPG, 1997.

**RESUMÉ:** Cet essai s'origine du travail poétique de Manoel de Barros, particulièrement en ce macro-texte ci, qui sont les *Mémoires Inventées – L'Enfance*, en apportant comme problème la relation, la plupart des fois pleine de conflits, des récits de vie par rapport aux genres littéraires. En observant l'amplitude de formes de traduction de l'âge infantile par le filtre de la sensibilité artistique il est perceptible que les mémoires de l'écrivain raréfient la narration des rapports d'un lieu et d'un temps marqués, en faveur de la formulation d'une pensée au sujet d'un lien étroit entre l'enfance et la poésie. L'équation enfance = poésie découle largement du fait que le texte mémorialiste analysé ci-dessus représente un abrégé poétique du travail de l'écrivain en fonction de la récupération de sujets, personnages et habitudes de compositions éparpillés au long de l'oeuvre et aussi une configuration de sa *poiesis*, donc, en étant la poésie manoelina esquissée dans les mémoires, de façon auto-meditative, cela donne comme résultat, parfois, un discours, dont la matière est la diction poétique elle-même.

**MOTS-CLÉS:** Mémorialisme. Enfance. Poésie. Metadiscours.

## O Fantástico e a Construção da Identidade em *Sandra na Terra do Antes*: Um Olhar Acerca de Teorias de Todorov e Jung

---

### Fantasy and the Construction of Identity in *Sandra na Terra do Antes*: A Glimpse at the Theories of Todorov and Jung

Gerusa Bondan<sup>1</sup>

Cecil Jeanine Albert Zinani<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente artigo tem como objeto de estudo a obra *Sandra na Terra do Antes*, de autoria de Fausto Wolff. A partir da análise da trajetória da personagem e da verificação dos elementos que com ela interagem, o objetivo deste ensaio é observar a configuração do fantástico na narrativa e a presença do sonho como mediador dos processos de extroversão e introversão postulados por Jung e dos episódios de equilíbrio e desequilíbrio apresentados por Todorov na construção da identidade da protagonista.

**PALAVRAS-CHAVE:** Narrativa. Fantástico. Fausto Wolf. Identidade.

Repentinamente, o silêncio caiu sobre o jardim, mas caiu sem se machucar, pois ele é como o vento: pode machucar mas não se machuca. O único barulho vinha das teclas da máquina de escrever do pai de Sandra que, em seu estúdio, escrevia uma história para adultos que ninguém queria ler. As árvores, as pedras, as flores, as portas, as janelas, as pequenas abelhas, os móveis da casa, todos enfim, com exceção dos assim chamados seres humanos, esperavam em silêncio a resposta da menininha. Eis o seu primeiro pronunciamento oficial:  
-Eu sou uma gota, um pingo, é isto que eu sou. Uma gota! - gritou ela em seu passarês sem sotaque... (WOLFF, 1997, p. 18-19).

Sandra, um bebê que não se reconhece como tal e que se comunica com animais e objetos, é a protagonista da cena acima e da obra de autoria de Fausto Wolff<sup>3</sup> intitulada

---

<sup>1</sup> Especialista em Literatura Infanto-Juvenil pela Universidade de Caxias do Sul – RS; Mestre em Letras, Cultura e Regionalidade da mesma instituição.

<sup>2</sup> Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Coordenadora e Professora do Curso de Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul, RS.

*Sandra na Terra do Antes*. Esta, por sua vez, conta a história de um nenê que vive com seus pais e irmãos na Dinamarca, mas que acredita ser uma gota. Em contato com os animais e plantas que residem no jardim de sua casa, ela, que fala a sua linguagem, participa de uma sequência de episódios descritos ao longo da narrativa que acarretam a passagem de seu estado de gota para bebê, resultando assim na descoberta de sua condição como menina.

Susanne e Simon já haviam ido para a escola e Sandra começava a perguntar-se por que sua mãe ainda não a tinha levado para o jardim Ela queria ir para o jardim o mais cedo possível por três razões ... (...) (WOLFF, 1997, p. 99).

A narrativa contemporânea, de espaço e tempo delimitados, suscita interesse e curiosidade não apenas quanto à construção da identidade de Sandra, mas também quanto ao papel do fantástico nesse processo. Nessa perspectiva, este ensaio visa aproximar duas abordagens distintas ao analisar a função do fantástico na estrutura da narrativa e estudar suas características na formação da personalidade da personagem principal: a) a conceitualização de fantástico conforme Todorov,<sup>4</sup> o qual utiliza o sonho como exemplo elucidativo de um evento fantástico e b) o processo de introversão e extroversão segundo a percepção junguiana.<sup>5</sup>

Num ambiente determinado, num mundo que nos é familiar, conforme sugere o espaço no qual se passa a narrativa – o jardim da casa de Sandra, a dúvida prevalece diante de um acontecimento que não pode ser explicado de acordo com a nossa lógica. Nesse sentido cabe a visão de Todorov de que “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1970, p. 148).

Para o leitor, permanece a incerteza que faz com que ele se questione se o que está acontecendo é verdadeiro ou um produto da imaginação, “se o que o cerca é mesmo a realidade ou se se trata simplesmente de uma ilusão que toma forma de um sonho” (TODOROV, 1970, p. 148 ).

Dessa forma, o leitor hesita entre uma explicação natural ou sobrenatural dos fatos narrados: a menininha tem um sonho, no qual está em um lugar chamado Terra do Antes, onde se comunica com animais, ou a Terra do Antes existe para todos?

---

<sup>3</sup> Fausto Wolff é o pseudônimo do autor de *Sandra na Terra do Antes*. Jornalista e escritor, ele nasceu em Santo Ângelo, no Rio Grande do Sul, em 1940, e viveu muitos anos na Europa, onde trabalhou também como professor de literatura e diretor de teatro e cinema. Neste período, mais precisamente em 1974, quando morava em Copenhague, na Dinamarca, ele teve uma filha chamada Sandra e escreveu este romance.

<sup>4</sup> Tzvetan Todorov é filósofo da linguagem. Búlgaro, foi diretor do Centro Parisiense de Pesquisa sobre as Artes e Linguagem e possui inúmeras obras dentro dessa temática.

<sup>5</sup> Termo proveniente do nome do criador desta teoria, Carl Gustav Jung, psicólogo suíço, autor da Teoria da Psicologia Analítica, que consiste na busca do equilíbrio dos processos consciente e inconsciente.

... Fale ao Vento-Sul em meu nome. Ele sabe que eu só pediria um favor em se tratando de uma causa muito importante. Peça-lhe para informar às nuvens que deverão cobrir o Sol apenas por um curto espaço de tempo (WOLFF, 1997, p. 48). (...) Quando o pai de Sandra voltou para casa ao entardecer sem haver vendido uma só história, sua mulher lhe disse: - Você sabe, meu amor, que tivemos um eclipse do Sol hoje e... interessante, os jornais não publicaram nada a respeito (WOLFF, 1997, p. 60).

Rodrigues (2005) assinala dois aspectos importantes dos estudos de Todorov, os quais apresentam ligação intrínseca com o tema proposto neste ensaio: a) a coexistência de dois universos – Terra do Antes e Terra do Depois – como origem da história fantástica e b) a afirmação de Todorov de que a função do texto fantástico é “subtrair o texto à ação da lei e assim transgredi-la” (apud RODRIGUES, 2005). Nessa perspectiva o fantástico se faz presente na obra em função da existência da dúvida que atinge também Sandra, uma vez que ela é levada a se questionar acerca de sua identidade após a transgressão de uma lei previamente estabelecida: a de que ela é uma gota. Tal ruptura ocorre no instante em que a menina entra em contato com os animais que, assim como as plantas e objetos, possuem uma linguagem em comum – animação que remete ao conceito de sobrenatural segundo Todorov.

...Neste momento a mãe de Sandra chegou no jardim e cortou a rosa amarela do seu ramo com uma tesoura, e Sandra imediatamente começou a chorar. A rosa, porém, sorriu e disse para o neném:  
- Não chore, pois este é o meu destino. O destino das rosas é serem belas. (...)” “... - Para dizer a verdade, disse Papai-Pardal com voz trêmula - eu vim aqui para lhe perguntar se o senhor não se incomodaria em ser devorado... (WOLFF, 1997, p. 15).

Essa definição encontra-se vinculada à organização da estrutura da obra, pois ela assinala a ocorrência de dois estados distintos, propostos na teoria de Todorov – o de equilíbrio e o de desequilíbrio.

Toda a narrativa é movimento entre dois equilíbrios semelhantes mas não idênticos. No começo da narrativa haverá sempre uma situação estável, as personagens formam uma configuração que pode ser móvel mas que conserva entretanto intatos certo número de traços fundamentais. (...) Em seguida sobrevém algo que ‘rompe a calma’, que introduz um desequilíbrio (ou equilíbrio negativo) (...). No fim da história o equilíbrio é restabelecido mas não é o mesmo do começo. A narrativa elementar comporta pois dois tipos de episódio: os que descrevem um estado de equilíbrio ou de desequilíbrio e os que descrevem a passagem de um a outro (TODOROV, 1970, p. 162).

A história descreve a passagem de um estado de desequilíbrio ou equilíbrio negativo para um de equilíbrio ou equilíbrio positivo. O equilíbrio é representado pela

Terra do Depois – traduzida na ausência de fantasia<sup>6</sup> – que, para nós, leitores, é o que entendemos, visualizamos, vivenciamos e compreendemos – nosso “mundo real”. O desequilíbrio, por sua vez, em relação a nossa percepção de mundo, é a Terra do Antes – o próprio fantástico –, dotada de seres com características e crenças inexplicáveis segundo a nossa lógica.

... Se chama Terra do Antes porque tudo o que acontece aqui, acontece antes dos bebês crescerem (WOLFF, 1997, p. 70). ... A ideia me agrada enormemente - disse o poeta minhoca William Shakespeare colocando-se no bico de Papai-Pardal sem parar de falar. - Eu vou passar algum tempo descansando dentro do estômago dela e depois de algum tempo ela vai fazer coco e, aos poucos, em contato com a mãe-terra novamente, eu vou me transformar numa flor. As abelhas voarão com o meu pólen até o Sul, onde vou, finalmente, reencontrar a minha amada ‘Não-me-Esqueças’ se ela continuar se lembrando de mim (...) (WOLFF, 1997, p. 16).

Na verdade, o desequilíbrio somente possui tal denominação por ser relacionado a uma parte do enredo em que nós não conseguimos penetrar, o que não significa que ele realmente designe um equilíbrio negativo.

Demarcada pelos estados antagônicos de equilíbrio e desequilíbrio, em que as próprias leis são mantidas independentemente dos acontecimentos, Sandrinha vê-se como integrante da Terra do Antes.

... - Mas você quer ou não quer se casar com ele? - perguntou o gato, com uma ponta de insegurança na ponta da língua. Sem querer confessar a si mesmo, Cavalu Maluco esperava que Sandra dissesse ‘não’.  
Duas ruguinhas de nada apareceram na testa da menina e, depois de um interminável minuto de reflexão, ela gritou:  
- Sim, sim, sim! Eu quero casar com o Coelho Branco!  
O gato tentou dizer alguma coisa, mas Sandra continuou:  
- E a propósito, eu também quero casar com Nijinsky, o esquilo bailarino e... com você (WOLFF, 1997, p. 71).

Pode-se perceber que antes do contato com os seres que habitavam seu jardim, a menina Sandra possuía uma maneira fixa de pensamento, tanto que via a si própria como um pingo e sequer vislumbrava a existência de uma condição diversa desta. O processo que operou de forma a equilibrar a sua compreensão acerca dos fatos, considerando a individualidade da menina e o ambiente que a cerca, é o chamado por Jung de extroversão e introversão, ou seja, o bebê passa a estar consciente do que está acontecendo à sua volta a partir do momento em que ele se envolve com o ‘mundo exterior’, representado pelos animais e plantas que vivem no jardim de sua casa. Isso faz

---

<sup>6</sup> De acordo com Todorov o fantástico ocupa o tempo da incerteza, do que determina a hesitação da personagem; assim que uma ou outra resposta é escolhida, sai-se do fantástico.

com que, através da interação estabelecida com esses elementos, Sandra passe a ter conhecimento de algumas leis e princípios inexistentes para ela, até então imersa em seu mundo interior, concentrada unicamente em seus pensamentos e sentimentos, incapaz de ver-se a si mesma no processo de transformação e crescimento pelo qual ingressava, conforme trecho da narrativa em que ela faz aos animais, segundo sua percepção, uma descrição de seu mundo:

... nunca me passou pela cabeça perguntar o nome do meu planeta para ninguém. O que eu sei é que era maravilhoso! Não tão maravilhoso quanto aqui, mas era mais íntimo, mais relaxante, mais acolhedor. Aqui tudo é mais excitante, mais colorido, mas também mais barulhento (...) O que acontece é que nós não temos formas diferentes como vocês aqui. No meu planeta nós temos todos a mesma forma, ou seja, a forma de uma gota. Nós somos todos iguais, irmãos e irmãs... (WOLFF, 1997, p. 27-28).

Nessa mesma perspectiva, de acordo com a visão de Todorov de que a imaginação de Sandra pode tomar a forma de um sonho por meio de sua percepção das coisas, e considerando aquele como a mais importante informação sobre os processos do inconsciente, pode-se estabelecer o seguinte diagrama,<sup>7</sup> sendo I e II as condições de Sandra antes e após a descoberta de sua identidade, respectivamente.

O elemento que estabelece a conexão entre esses estados é o sonho. Nele são encontrados “temas que residem no inconsciente e que possuem por função canalizar o material psicológico do indivíduo” (JUNG apud FADIMAN, 1986), e que na obra estão refletidos na tentativa de Sandra em se autoconhecer e aceitar a sua condição. Esses temas sem conteúdo próprio são expressos através de símbolos. Pode-se então dizer que os símbolos – não cabe interpretá-los – que auxiliam na organização do estado de dúvida pelo qual a menina passa são os integrantes do jardim de sua casa, que, movidos por um estado de animação – Terra do Antes –, estabelecem com ela uma relação de troca. Assim, os moradores do jardim ‘dialogam’ com ela de forma a fazê-la compreender a ocorrência dos fatos na Terra do Antes que a levarão a participar da organização das leis e princípios da Terra do Depois – seu destino enquanto ser humano.

Quando do estabelecimento dessa interação, ou seja, no momento em que figura a extroversão por meio da animação dada às plantas e animais por Sandra, a introversão – mencionada anteriormente – passa a atuar, pois essa projeção existente ilumina, retorna à menina como um indivíduo que se dispõe a olhar o espelho e obter, a partir desse contato, o reflexo de sua imagem. Dessa forma, Sandra se descobre como bebê na proporção em que introverte, em que “concebe sua imagem pela animação dessa atmosfera” (JUNG apud FADIMAN, 1986) desse mundo, sendo que os animais a incluem nas explicações fornecidas, como é possível verificar abaixo.

---

<sup>7</sup> Ver diagrama em anexo.

... O espermatozóide e o óvulo abraçaram-se e começaram a crescer juntos na barriga da mãe de Sandra. A comida que Sandra comeu enquanto crescia era a comida que a sua mãe comia. Assim ela começou a crescer pouco a pouco e, depois de nove meses de crescimento, não era mais uma gota insignificante, mas uma menininha loura e maravilhosa (WOLFF, 1997, p. 52).

Todorov, ao reafirmar o fantástico como proveniente da hesitação pela qual passa a personagem diante de determinados acontecimentos da narrativa, o que impõe a ela uma tomada de decisão, explica que

aquele que vive o acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar deve optar dentre uma das soluções a seguir: ou se trata de um produto da imaginação, de uma ilusão dos sentidos, e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então esse acontecimento se verificou realmente, é parte integrante da realidade, mas nesse caso ela é regida por leis desconhecidas para nós (TODOROV, 1970, p. 148).

Nesse sentido Sandra não faz uma escolha, e sim se submete à ordem dos acontecimentos, ou seja, na medida em que Sandra vai elaborando o fato de ser uma menina, ela é preparada a ingressar na Terra do Depois, e isso pode ser claramente observado em diversas partes da história, inclusive a que segue, em que um de seus amigos, o gato, explica o que lhe acontecerá com o passar do tempo:

- Você sabe o que acontecerá de agora em diante, Sandrinha? - Sem esperar resposta, o gato continuou: - Dentro em breve você aprenderá a se sustentar e caminhar com suas duas perninhas. Mais ou menos ao mesmo tempo você começará a falar a língua dos seres humanos e outros dentes aparecerão na sua boca. Um dia você acordará compreendendo tudo o que seu pai, sua mãe, seu irmão e sua irmã falam (...) Então um belo dia você descobrirá que esqueceu tudo o que se passou aqui na Terra do Antes (WOLFF, 1997, p. 70).

Conforme muitos dos sonhos que temos dos quais sequer lembramos, embora armazenados em nosso inconsciente, Sandra deixa a Terra do Antes como menina e, na Terra do Depois, percebe de outra maneira os animais e plantas de seu jardim. Sem mais compreender a sua linguagem, a menina lança sobre eles um olhar diferente, de admiração e carinho diante do belo, mas as relações até então mantidas tornam-se reservadas aos sonhos dela, ao seu inconsciente.

... A mesma coisa acontecerá com você em relação à Terra do Antes: você nunca esquecerá completamente. Só uma parte de você esquecerá, a parte que você viverá enquanto estiver acordada. Durante a noite, quando você adormecer, eu mandarei sonhos maravilhosos para você (...) (WOLFF, 1997, p. 111).

Nesse dia, esquecerá tudo sobre nós. Ela se lembrará de nós apenas durante a noite, em seus sonhos. Mas então, novamente, como acontece sempre, virá o dia e com ele virá o Sol, e o Sol fará com que ela esqueça tudo de novo. (WOLFF, 1997, p. 54)

Sandra passou por um processo de desenvolvimento pessoal em que, mesmo inserida em um ambiente externo, dotado de regras e conceitos, se descobre e se aceita como pessoa, mantendo sua individualidade e fazendo parte de um contexto mais amplo, mas não sendo membro indissociável dele.

Se o processo de descoberta da identidade de Sandra pode ser entendido por meio da manifestação do sonho, da manifestação de sua alma, o mesmo não se pode dizer a respeito do conjunto da obra, pois não nos são fornecidos indícios que comprovem que a história como um todo foi sonhada. Permanecem então alguns questionamentos: a Terra do Antes existe para todos ou, no enredo como um todo, era o cenário de um sonho da protagonista? Tudo não passara de um sonho ou o pai da menina realmente escrevera a narrativa para sustentar a família? Nessa perspectiva, o que é fantástico e o que não é na história?

Os pressupostos apresentados por Jung, relacionados à introversão e extroversão dentro do processo da construção da identidade de Sandra, reforçam a importância do sonho como via de comunicação entre esses aspectos da personalidade. O mesmo é possível dizer acerca do equilíbrio e do desequilíbrio postulados por Todorov, pois é o sonho que permite o transitar entre esses dois episódios, a respeito dos quais convém uma ressalva: poderíamos, ao nos remetermos à trajetória de Sandra, propor uma revisão em torno da nomenclatura de equilíbrio negativo e equilíbrio positivo ou desequilíbrio e equilíbrio.

Sandra precisa vivenciar a sua condição de gota para descobrir-se bebê, ou seja, para Sandra a Terra do Antes não denota desequilíbrio ou equilíbrio negativo, e sim uma condição existencial. Dessa forma não seria apropriado adotarmos os termos equilíbrio anterior e equilíbrio posterior tendo o sonho como mediador entre ambos?

Opondo-se à atemporalidade, determinando o antagonismo, a dualidade entre a passagem de estados conceituais como o de equilíbrio e desequilíbrio, introversão e extroversão, entre terminações espaciais como Terra do Antes e Terra do Depois, o fantástico sobrepõe-se na obra. Refletido nas indagações que permanecem e na representação da criação e alcance da maturação da protagonista, sua presença na estruturação da narrativa e no desenvolvimento da psiquê da personagem principal representa uma excelente solução proposta de modo a permitir a compreensão da profundidade de um texto que nos fala de cultura, filosofia, religião, arte e beleza, concentrado no universo infantil.

## **Referências**

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura Infantil. Teoria, análise, didática.** São Paulo: Moderna, 2000.

FADIMAN, James; FRAGER, Robert. **Teorias da personalidade.** São Paulo: HARBRA, 1986.

RODRIGUES, Jefferson Vasques. **O fantástico e a fantasia.** Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/f00002.htm>. 2005. Acesso em: outubro, 2010.

\_\_\_\_\_. Selma Calasans. **O fantástico.** São Paulo: Ática, 1998.

TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: \_\_\_\_\_. **As estruturas narrativas.** 2.ed., São Paulo: Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. **Introdução à literatura fantástica.** São Paulo: Perspectiva, 1975.

\_\_\_\_\_. **Os gêneros do discurso.** São Paulo: Martins Fontes, 1980.

WOLFF, Fausto. **Sandra na Terra do Antes.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

**ABSTRACT:** This paper looks at the elements interacting with Sandra in *Sandra na Terra do Antes*, by Fausto Wolff, in order to observe the configuration of the fantasy in the narrative and the way dreams work as mediators between the processes of introversion and extroversion, discussed by Jung, and the conception of equilibrium and disequilibrium, presented by Todorov, in the construction of the main character's identity.

**KEY-WORDS:** Fantasy. Dream. Introversion. Extroversion. Equilibrium. Disequilibrium.

## Anexo

### Diagrama

I
Fantástico
Gota
Desequilíbrio
Terra do Antes

S  
O  
N  
H  
O

<u>II</u>
<u>Real</u>
<u>Ser humano</u>
<u>Equilíbrio</u>
<u>Terra do Depois</u>

## Literatura e Representação: Algumas Considerações Sobre o Realismo, o Fantástico e a Referencialidade.

---

### Literature and Representation: Some considerations on Realism, Fantasy, and Referentiality

Lucas Antunes Oliveira<sup>1</sup>

Antony Cardoso Bezerra<sup>2</sup>

**RESUMO:** Durante muito tempo a literatura ocidental foi vista como pura imitação da realidade devido a uma má compreensão do conceito de mimesis pelos exegetas de Platão e Aristóteles. Essa relação direta entre a obra de arte e a referencialidade serviu de base para as definições de literatura realista e fantástica, bem como para se criar uma dicotomia entre esses dois modos literários. O propósito deste trabalho é investigar, apoiando-se, entre outros, nos pressupostos teóricos de Izidoro Blikstein (2001), Sandra Guardini Vasconcelos (2002) e Tzvetan Todorov (1980), em que medida é possível pensar numa separação radical entre uma literatura fantástica e uma literatura realista, tendo a referencialidade como critério básico desta separação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mimeses. Imitação. Representação. Realismo. Fantástico.

“Poesia é imitação”. É assim que Aristóteles inicia a sua Poética, referindo-se à especificidade do discurso literário (ou seja, à *mimesis*), e levantando um ponto que será crucial em grande parte da discussão sobre a literatura no mundo ocidental: a relação entre o que é narrado e seu referente. Vista pelo filósofo grego como modo de representação que diz respeito ao possível – “não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer” (ARISTÓTELES, 1994, p.115, grifo meu) –, a *mimesis*, contudo, terá seu conceito distorcido por exegetas de Aristóteles, que a confundirão com a idéia de imitação – ou *imitatio*, sua tradução para o latim. No entanto, como ressalta Luiz Costa Lima (1974), o próprio Platão, que já havia anteriormente percebido essa relação direta do mimético com o literário (ou o artístico de maneira geral), passava com frequência da mimese para a imitação, ou seja, daquilo que constituía a obra para representação daquilo que era sua

---

<sup>1</sup> Mestre em Teoria da Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco. Doutorando em Teoria da Literatura na mesma instituição (Universidade Federal de Pernambuco – UFPE).

<sup>2</sup> Professor Adjunto de Literatura Portuguesa na Universidade Federal Rural de Pernambuco (Campus Recife).

referencialidade<sup>3</sup>. Isso se devia à “ausência de fronteiras precisas entre o mimético e o imitativo, dando-se a continua passagem do primeiro para o segundo não por efeito de uma alegada insensibilidade do autor grego, mas pelo próprio compromisso subjetivista de que a idéia de mimética não se afasta” (LIMA, 1974, p. 38). Da mesma forma, essa passagem se dará no pensamento dos intérpretes de Aristóteles, ao ponto de transformar o conceito de mímesis em reprodução da realidade, ou seja, em *imitatio*. Assim,

a própria subordinação do “fingir” ao veraz mostra que nossos teóricos, ainda quando estivessem traduzindo ou comentando Aristóteles, dele se mantinham radicalmente afastados. A *mimesis* aristotélica supunha uma concepção de *physis* (por simplicidade, digamos de realidade) que continha duas faces, a *natura naturata* e a *natura naturans*, *ergon* e *energeia*, o atual e o potencial. A *mimesis* não dizia respeito senão ao possível, ao capaz de ser criado, à *energeia*; seus limites não eram outros senão o do possível de ser concebido. Entre os renascentistas, ao contrário, a posição do possível será ocupada pela categoria do verossímil, que, evidentemente, depende do que já é, do atual, então confundido com o verdadeiro. (LIMA, 1984, p. 32, grifo do autor)

A confusão criada pela passagem do mimético ao imitativo leva a pensar a mímesis como um critério essencial de uma literatura que fale não só sobre o que é atual, mas também sobre o que é tido como “verdadeiro”. Uma literatura que se pretendesse mimética deveria então apresentar uma relação direta entre o que era retratado e seu referente, no caso a realidade empírica, exterior ao texto. Essa leitura do conceito de mímesis vai ser fundamental tanto para aqueles que vão tê-la como base para produzir sua poética, quanto para aqueles que procurarão fugir dela em defesa de outra forma de representação, como os românticos. Em todo caso, mesmo procurando fugir da *imitatio* e da verossimilhança, os românticos não conseguem fugir do referente, pois se preocupam em retratar a vida social em seus aspectos particulares e individuais: “A obra adquiria veracidade à medida que bem expressasse a vida; expressão distinta e distante do curso da *imitatio* porque não subordinada a significações previamente já conhecidas e socializadas” (LIMA, 1984, p.62, grifo do autor). Assim, seja procurando resgatar o conceito aristotélico de mímesis, seja tentando oferecer outra alternativa, a relação de semelhança com o referente externo se torna sempre um elemento essencial quando se discutia o caráter de veracidade do texto literário.

Sobre essa relação de representação direta do referente no literário é que vai se apoiar a separação entre a literatura realista e a literatura fantástica. A primeira seria aquela que retratasse a realidade tal como ela é, enquanto a segunda seria aquela que se afastasse da realidade ao inserir na narrativa elementos sobrenaturais/impossíveis de acontecer em nossa realidade empírica.

Entretanto, tal separação, se analisada com maior profundidade, começa a apresentar-se problemática, principalmente quando olhamos para certas produções literárias do século XX. Citemos dois exemplos emblemáticos: o primeiro deles é Kafka, cuja obra, apesar de retratar acontecimentos insólitos que escapam às possibilidades do mundo empírico tal como o concebemos, é tratada de modo realista (como acontece, por exemplo, em *A Metamorfose*; o segundo, Joyce e seu *Ulisses*, texto no qual não aparece nenhum acontecimento sobrenatural, mas que, devido à sua linguagem centrada na subjetividade das personagens, retrata um

---

<sup>3</sup> Entendemos o conceito de referencialidade como Costa Lima (1974, p.37) o apresenta: “a matéria-prima real que serve de conteúdo para a significação veiculada por meio de um código qualquer”.

mundo que se torna em certos momentos aparentemente fantástico (ver, por exemplo, o capítulo 15, que se passa em um prostíbulo, e no qual o delírio alcoólico de Leopold Bloom cria imagens surreais).

O que nos propomos neste trabalho, portanto, é procurar averiguar até que ponto é possível pensar numa separação radical entre uma literatura fantástica e uma literatura realista, tendo a referencialidade como critério básico desta separação.

Em primeiro lugar, é preciso conjecturar em que medida o mundo empírico pode ou não ser apreendido pelo ser humano. Para nos auxiliar nessa reflexão, vamos recorrer ao estudo do semiótico Izidoro Blikstein, *Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade* (2006). Blikstein parte do filme *O Enigma de Kaspar Hauser*, do cineasta alemão Werner Herzog, para fazer considerações acerca do olhar humano sobre a realidade. O filme que serve como pré-texto conta a história de um rapaz que crescerá num sótão sem qualquer contato com outros seres humanos até os dezoito anos, quando é encontrado, por volta de 1828, em Nurembergue, e acolhido por um criminalista chamado Feuerbach. Longe do contato humano, o mundo para Kaspar Hauser parece confuso e estranho, sem organização; mesmo depois que ele entra em contato com a linguagem, a sua expressão ainda é de perplexidade diante do mundo, como se aquela não fosse suficiente para organizar o caos deste. A partir dessa constatação, o semiótico se pergunta: “Até que ponto o universo dos signos lingüísticos coincide com a realidade ‘extralingüística’? Como é possível conhecer tal realidade por meio dos signos lingüísticos? Qual o alcance da língua sobre o pensamento e a cognição?” (BLIKSTEIN, 2001, p.17).

Para tentar responder a essas questões, Blikstein inicia seu percurso teórico com o modelo batizado de *triângulo de Ogden e Richards*, que representa uma relação tripartida entre o símbolo, a referência ou o significado, e o referente ou o objeto extralingüístico. Essa relação mostra que o signo lingüístico não é cópia direta da realidade extralingüística, e que esta, por sua vez, não é decisiva para a articulação daquele, pois entre os dois se interpõe a referência, uma “imagem mental” da realidade direta. A partir dessa relação é possível construir o argumento de que é a linguagem que constrói a realidade, pois é através dela que teríamos acesso ao referente. Entretanto, durante o prosseguimento de seu percurso teórico, resgatando vários pensadores importantes da lingüística e da semiologia, Blikstein vai demonstrar a precariedade desse modelo e de suas conclusões, levantando a tese de que o referente não é a realidade em si apreendida pela linguagem, mas que possui uma outra natureza anterior à experiência verbal: “O percurso semiológico acima descrito mostra a precariedade teórica do clichê ‘a língua recorta a realidade’: ela não recorta a realidade propriamente dita, mas o referente ou... a realidade ‘fabricada’”. (BLIKSTEIN, 2001, p.47).

O próximo passo da sua argumentação é desvendar os mecanismos responsáveis por essa “fabricação da realidade”. Blikstein vai elencar a práxis (no sentido marxista do termo, ou seja, o conjunto de atividades humanas das quais derivam, de maneira geral, as condições de existência de um grupo social) como um elemento central no processo perceptivo/cognitivo da fabricação da realidade, na medida em que ela é que responsável pela elaboração de traços distintivos da realidade empírica. Entretanto, a linguagem, que é a principal organizadora do processo cognitivo humano, acaba atuando sobre a práxis, interpretando-a e efetivando-a, o que cria um ciclo no processo de fabricação da realidade. “A nossa cognição estaria sujeita, portanto, a uma processo ininterrupto de estereotipação, a ponto de considerarmos *real e natural* todo um universo de referentes e realidade fabricadas”

(BLIKSTEIN, 2001, p.82, grifo do autor); algumas das consequências mais evidentes desse processo de naturalização da realidade fabricada é a criação de ideologias e do senso comum.

A naturalização de nossa realidade fabricada é importante para entender os pressupostos de várias das conceituações do realismo na literatura. Logo de início, é possível entender as primeiras noções do realismo literário em seu sentido técnico, ou, de acordo com Sandra Guardini Vasconcelos (2002, p.35): “a precisão e a vividez com que se apresentam artisticamente os detalhes observados, o que [se opõe] tanto à caricatura quanto à idealização”. Se aquilo a que temos acesso através de nossos sentidos é a realidade em si, então é possível representá-la com fidelidade ao que ela é. Tendo em mente esse tipo de pensamento, os primeiros romancistas e teóricos do romance vão tentar desassociar o novo gênero do romanesco, alegando um maior compromisso dele com a verdade; tal compromisso é o que leva esses primeiros romancistas a desenvolverem uma série de técnicas narrativas elencadas por Ian Watt (cujo conjunto ele denominou “realismo formal”) em seu estudo *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, e que, nas palavras de Vasconcelos

buscavam produzir um relato autêntico das experiências reais dos indivíduos, de um mundo de apresentação que se apoiava no repúdio a enredos oriundos da tradição, na busca de uma linguagem mais referencial, e portanto mais próxima do cotidiano, na temporalidade, e no princípio da causalidade como motor do enredo. (VASCONCELOS, 2002, p.14)

Mas não eram somente essas técnicas que caracterizavam o realismo do romance para seus primeiros intérpretes. Concomitantemente com esse sentido técnico, havia a concepção de realismo como representação na obra de certos assuntos considerados realistas; “‘realismo’ ficava definido como uma realidade cotidiana, comum, contemporânea, em oposição a assuntos lendários, romanescos ou tradicionalmente heróicos” (VASCONCELOS, 2002, p.36). A relação direta do texto com uma realidade cotidiana, que é considerada mais “real” do que uma realidade romanesca, também é consequência da naturalização da realidade fabricada, pois considera a práxis de um determinado grupo social como a base da realidade de maneira geral.

Posteriormente, as considerações teóricas sobre a relação entre obra e realidade vão se desenvolver ainda mais no que diz respeito a esta representação direta do real no texto literário. Luiz Costa Lima (1981) salienta que os românticos, alegando uma inferioridade em relação à imaginação (*phantasia*), irão condenar o uso da mimesis na representação do real, concordando assim com o pensamento do filósofo Flavius Filostrato, que, no final do século II d.C., argumenta que a imaginação é superior à mimesis por ser capaz de criar mundos que não existem enquanto a mimesis só é capaz de reproduzir aquilo que já foi visto.

Indo contra esse pensamento é que Émile Zola vai criar, em *Do Romance: Stendhal, Flaubert e os Goncourt*, o conceito de “senso do real”: “A imaginação já não é a qualidade mestra do romancista. [...] Hoje a qualidade mestra do romancista é o senso do real” (ZOLA apud CHIARA, 2004, p.26). Para o autor, o romancista só conseguiria atingir verdadeiramente o leitor através da manutenção do senso do real. Esse, por sua vez, seria alcançado por meio de um trabalho de observação direta da sociedade por parte do escritor, que deveria manter uma rigorosidade científica em seu trabalho de apuração dos elementos da

realidade, constituindo assim verdadeiros documentos que seriam posteriormente utilizados no exercício da criação ficcional. “Essa obsessão pelo conhecimento da realidade transferiu-se para o texto literário, criou uma tradição, a naturalista – em sentido mais estrito – ou de uma escola realista no sentido mais tradicional atribuído ao termo realista” (CHIARA, 2004, p. 26). Dessa forma, o naturalismo/realismo vai aproximar o artista, por meio de sua capacidade de observação, do cientista, e o discurso literário do discurso científico; “a arte não estaria em criar uma natureza e sim em representá-la *tal como é*, sendo este processo uma tentativa de captação de modelos da realidade, enquadramentos sociais, enfoques comprometidos por meio de um discurso aparentando *transparência*” (CHIARA, 2004, p.28, grifo do autor). Novamente encontramos ecos da naturalização da realidade fabricada, agora armada com a ciência para justificá-la: o artista pode não só observar a realidade exatamente como ela se apresenta, como representá-la com total fidelidade ao que ela é, desde que ele se apóie sobre as bases científicas necessárias para construir seu projeto.

Até agora vimos como a referencialidade influenciou a idéia de realismo dentro da criação e da teoria literárias, no que diz respeito tanto às técnicas utilizadas para atingir o efeito do realismo, quanto àquilo que é representado, ou seja, à relação de verossimilhança da representação na obra com a realidade externa. Procuraremos agora ver como o referente é tratado na literatura fantástica. Para embasar nossas reflexões, usaremos o estudo de Tzvetan Todorov, *Introdução à literatura fantástica* (1980), um dos textos mais importantes sobre o tema que foram escritos no século XX.

Em seu estudo, Todorov começa explicando que tratará do fantástico como gênero, procurando as características gerais que o definem e situando-o entre dois outros gêneros vizinhos: o estranho e o maravilhoso. Para o autor, um texto considerado fantástico deve cumprir três exigências:

Em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem; de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. Finalmente, é importante que o leitor adote uma determinada leitura frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação teórica quanto a interpretação “poética”. Estas três exigências não tem o mesmo valor. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não cumprir-se. (TODOROV, 1980, p.19)

Assim, mesmo que o personagem não sofra a mencionada hesitação, é imprescindível que o leitor (Todorov deixa claro que este leitor do qual trata não é o leitor real, mas sim o leitor implícito do texto) a tenha, pois no momento em que este se decidir por uma das duas explicações, o texto deixa de ser fantástico para cair ou no estranho (caso se assuma uma explicação é racional) ou no maravilhoso (caso se assuma uma explicação sobrenatural). O fantástico seria assim um gênero bastante restrito; mais do que isso ele ao invés de “ser um gênero autônomo, parece situar-se no limite entre dois gêneros: o maravilhoso e o estranho” (TODOROV, 1980, p.24), e só duraria enquanto a hesitação do leitor durasse.

“É necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais”: a partir deste pequeno trecho fica bastante clara a dependência da referencialidade na definição do fantástico criada por Todorov, algo que ele mesmo é o primeiro a admitir: “o que deu base a nossa definição do fantástico é a categoria do real” (TODOROV, 1980, p.87). Entretanto, isso acontece justamente porque a sua definição do fantástico é bastante restritiva, não apenas no que diz respeito às características gerais do gênero, como também com relação ao momento histórico dentro do qual o fantástico é realizado. Como lembra Selma Calasans Rodrigues (1988) o fantástico *stricto sensu* (que equivale ao fantástico descrito por Todorov) só vai surgir a partir do século XVIII, o século das luzes, da afirmação do empirismo e da rejeição da metafísica (seja ela religiosa ou não), quando os pensadores da época começam a articular um sistema que explique racionalmente e logicamente o mundo, a sociedade e a história. É somente num mundo assim que o fantástico pode surgir, pois ele aparece como forma de explorar o choque entre o natural e o sobrenatural, entre o que é real e o que é irreal; os leitores da literatura fantástica reconhecem no mundo da obra o seu próprio mundo racionalizado, no qual certos acontecimentos descritos só podem ser encarados como sobrenaturais, por desafiar as leis instituídas por tal racionalização. É por isso mesmo que Todorov vai afirmar que o fantástico não poderá mais surgir no século XX: “É certo que o século XIX vivia em uma metafísica do real e do imaginário, e a literatura não é mais do que a consciência intranquã de desse século XIX positivista. Mas hoje em dia já não é possível acreditar em uma realidade imutável, externa, nem em uma literatura que não seria mais que a transcrição dessa realidade” (TODOROV, 1980, p.87).

Chegamos então a um ponto comum. Até o século XIX, tanto a literatura realista quanto a literatura fantástica dependem de sua relação com a realidade exterior ao texto para garantir sua especificidade; embora a primeira procure retratar esta realidade tal como ela é enquanto que a segunda precisa fugir em algum momento desta realidade, as duas entram em contato no que diz respeito aos mundos ficcionais que criam: ambos são considerados transcrições da realidade externa. Ou seja, tanto na literatura realista quanto na literatura fantástica, a questão da referencialidade é crucial na criação dos textos. Mas é justamente essa questão da referencialidade que também vai separá-las dicotomicamente, pois a literatura realista não admitirá em sua narrativa nenhum acontecimento impossível de ocorrer na realidade externa; além disso, as técnicas narrativas da literatura realista, que se organizam na tentativa de reproduzir o real em sua totalidade (como, por exemplo, o uso do narrador onisciente em terceira pessoa, as descrições minuciosas, etc.), não permitirão a porosidade da literatura fantástica, que necessita de espaços em branco na narrativa para que a hesitação do leitor possa surgir. Essa dicotomia também aparece, embora de maneira não-evidente, na teoria do fantástico proposta por Todorov. Ao encarar a literatura fantástica como *gênero*, fica subentendida a idéia de que existiria, por oposição, um gênero realista, ainda mais quando ele levanta o pressuposto de que os gêneros são definidos sempre em contraposição aos gêneros que lhes são vizinhos.

É no século XX que a manutenção dessa separação rígida vai se tornar problemática, como havíamos mencionado no início deste trabalho. Em primeiro lugar, os pressupostos da literatura realista como reveladora da realidade tal como ela é serão desconstruídos por romances como *Ulisses*, de James Joyce, e seu tratamento anti-realista. Theodor Adorno, tratando do narrador no romance contemporâneo (ou seja, do século XX), explica que ao

narrador já não é mais permitida a sua antiga posição objetiva. Para o pensador, isso é decorrente da desintegração da identidade da experiência; a objetividade da narrativa só poderia existir dentro de uma visão de mundo que pudesse encarar a vida de maneira articulada e contínua. Como exemplo, ele cita a impossibilidade de alguém que tenha participado da guerra de contar suas experiências como antigamente se costumava contar aventuras: “a narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo” (ADORNO, 2003, p.56).

Contra uma suposta objetividade agora impossível, toda a experiência relatada pelo narrador deverá passar pelo filtro da subjetividade. Adorno cita Marcel Proust como exemplo desse filtro: para evitar dizer que algo aconteceu de uma forma quando na verdade aconteceu de outra, o narrador proustiano transforma todo o espaço externo em espaço interno por meio do monólogo interior – da mesma forma que Joyce transforma a Dublin objetiva na Dublin subjetiva de Leopold Bloom e Stephen Dedalus; dessa forma os acontecimentos passam a ser internos e podem ser narrados em sua totalidade: “o empenho épico em não expor nada do objeto que não possa ser representado plenamente do início ao fim acaba por suprimir dialeticamente a categoria épica fundamental da objetividade” (ADORNO, 2003, p.59). Assim, justamente por negar o princípio da objetividade épica, Proust pode se manter firme à tradição do romance realista e psicológico, pois num mundo onde o relato tornou-se impossível, o realismo só pode surgir na medida em que são narrados os acontecimentos marcados pela subjetividade das personagens: “*se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo*”. (ADORNO, 2003, grifo do autor).

O reconhecimento de que o romance contemporâneo só pode ser verdadeiramente realista na medida em que assume a visão subjetiva é de certa forma um reconhecimento de que a realidade que enxergamos é uma realidade fabricada, como já vimos anteriormente. E da mesma forma que essa noção da realidade fabricada vai alterar a forma de se pensar e fazer literatura realista, também vai alterar a literatura fantástica. Todorov toca neste ponto quando vai tratar do fantástico no século XX, utilizando para isso o exemplo de *A Metamorfose*, de Kafka. O teórico argumenta que, ao contrário do relato fantástico tradicional, no qual se parte de uma situação perfeitamente natural para se cair numa sobrenatural, o texto kafkaniano principia com um acontecimento sobrenatural que aos poucos vai se naturalizando, até se tornar perfeitamente aceitável. Assim

no campo do fantástico, o acontecimento estranho ou sobrenatural era percebido sobre o fundo do que se considera normal e natural; a transgressão das leis da natureza nos fazia cobrar uma maior consciência do fato. Em Kafka o acontecimento sobrenatural já não produz vacilação, pois o mundo descrito é totalmente estranho, tão anormal quanto o acontecimento ao qual serve de fundo. Encontramos, pois, (investido) o problema da literatura fantástica – literatura que postula a existência do real, o natural ou normal, para poder logo batê-lo em brecha – que Kafka conseguiu superar. (TODOROV, 1980, p.90)

Ou seja, a visão da realidade kafkaniana é que transforma os acontecimentos aparentemente sobrenaturais em acontecimentos perfeitamente naturais; é a visão de um mundo alienado e reificado, no qual as relações pessoais são tratadas como relações de

mercado, e que os absurdos são encarados como acontecimentos cotidianos que transforma o universo kafkiano em um universo fantástico. Como sugere Sarte em seu ensaio *Aminadab ou o fantástico considerado como uma linguagem* (mencionado por Todorov), em Kafka o próprio ser humano é que se torna um ser fantástico, como acontece por exemplo com o herói de *O Castelo*. E como o leitor é forçado a assumir a visão desse personagem fantástico, que enxerga o absurdo do mundo como se fosse algo natural, o mundo todo se torna fantástico, junto com o próprio leitor:

Ajustamos a nossa conduta com a do protagonista, uma vez que somos o protagonista. Raciocinamos com ele; mas estes raciocínios nunca terminam; como se o importante fosse unicamente raciocinar! Mais uma vez o meio devorou o fim. E nossa razão, que deveria revirar o mundo ‘às avessas’, arrebatada pelo pesadelo, torna-se também fantástica” (SARTRE, 1968:119)”

Voltemos agora ao questionamento inicial deste trabalho: é possível fazer uma separação entre literatura realista e literatura fantástica baseando-se unicamente no critério da referencialidade? A literatura feita a partir do século XX vai nos mostrar que a resposta é negativa. A consciência de que nossa visão da realidade é condicionada por nossas práticas culturais, e que, portanto, é impossível não só retratá-la (no sentido de cópia fiel), como vê-la tal qual ela é, vai romper com a pretensão de criar um discurso que pudesse reproduzi-la de maneira transparente. Dessa forma, a subjetividade será eleita como um viés mais “sincero” de se captar a realidade, visto que todo nosso olhar sobre esta é filtrado por aquela. Assim, torna-se possível a aparição obras literárias que, embora retratem um mundo no qual as regras da física são idênticas às do nosso mundo, isto é, um mundo onde o que é tido por nós como sobrenatural é impossível de acontecer, nos parecem insólitas ou absurdas, porque retratadas pela visão particular de um personagem que vê o mundo de maneira insólita ou absurda. Aqui, por um lado, mantém-se um dos pontos cruciais do que era encarado como literatura realista, a saber, a relação de verossimilhança entre o mundo da obra e o mundo empírico; por outro lado, é abandonado um outro ponto crucial dessa literatura realista, a idéia de uma linguagem transparente que desse conta de mostrar o objeto em sua totalidade e garantir a objetividade épica. Temos em Joyce e Proust exemplos deste tipo de literatura.

Algo semelhante acontecerá com a literatura fantástica. Como é a visão do herói do romance, ele mesmo fantástico, que prevalece, nós como leitores somos obrigados a aceitar o mundo todo como um mundo fantástico. Por isso, mesmo que os acontecimentos narrados possam parecer absurdos quando são contrapostos com nossa visão do mundo real, no mundo do novo romance fantástico eles serão tratados como se fossem perfeitamente possíveis. E a visão do herói vai tratar de naturalizar esses acontecimentos, fazendo com que eles deixem de parecer absurdos; na verdade, tais acontecimentos serão esperáveis que ocorram, e o narrador deixará claro que isso é a mais pura verdade. Aqui acontece o contrário do que acontecera com a literatura realista: embora ocorram eventos impossíveis de acontecerem na nossa realidade, quebrando assim com a verossimilhança com o mundo externo, tal como ocorria na literatura fantástica canônica, agora a porosidade da narrativa que era responsável pela hesitação do leitor será posta de lado em prol de um tratamento mais realista, que quebrará com os hiatos na narrativa que ocorriam na literatura fantástica tradicional. Os exemplos desse tipo de literatura fantástica são Kafka e Blanchot.

Neste sentido, é possível pensar não numa separação radical entre literatura fantástica e literatura realista, mas numa possível conjunção de elementos de ambas literaturas. Para isso é preciso abandonar a idéia proposta por Todorov de encarar a literatura fantástica como um gênero, e passar a vê-la, bem como a literatura realista, como um modo, isto é, como um procedimento (ou tratamento) dado à narrativa. Dessa forma é possível entender como pode haver uma literatura que seja fantástica, mas que tenha um tom realista, já que estes dois modos não são necessariamente excludentes. Além disso, a questão da referencialidade deixa de ser lapidar na determinação das especificidades dos dois tipos literários, e podemos nos concentrar no próprio trabalho com a linguagem, que é o que determina os modos. Para isso foi preciso antes de tudo refletir sobre o nosso próprio olhar sobre a realidade, e perceber que este é determinado por um sistema simbólico que se concretiza na prática social, assim como a própria linguagem. E ao perceber que, se a realidade que enxergamos não se trata da realidade *per se*, mas sim de uma realidade fabricada por nossa cognição, a realidade do mundo literário não depende de uma realidade externa para existir; ou seja, ela não é reflexo de um referente externo, mas, pelo contrário, cria seu próprio referente, que nós, a partir de nossa interpretação pessoal do texto, procuramos identificar no mundo empírico.

## Referências

- ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura**. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2003. v. 1.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad., prefácio, introdução, compêndio e apêndices de Eudoro de Sousa. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994.
- BLIKSTEIN, Izidoro. **Kaspar Hauser: ou a fabricação da realidade**. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.
- CHIARA, Ana Cristina. O real cobra seu preço. In: OLIVEIRA, Ana Lucia M. de (Org.). **Linhas de fuga: trânsitos ficcionais**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. **Dispersa demanda** (ensaios sobre literatura e teoria). Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.
- \_\_\_\_\_. Realismo e Literatura. In: \_\_\_\_\_. **A metamorfose do silêncio**. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, 1974.
- RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.
- SARTRE, Jean-Paul. Aminadab ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: \_\_\_\_\_. **Situações I**. Trad. Rui Mário Gonçalves. Lisboa: Publicações Europa-América, 1968.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1980. Disponível em: <<http://ebooksgratis.com.br/livros-ebooks-gratis/tecnicos-e-cientificos/letras-introducao-a-literatura-fantastica-tzvetan-todorov>> Acesso em: 15 dez. 2009.
- VASCONCELOS, Sandra Guardani. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002.

**ABSTRACT:** Western literature has been viewed for too long as the pure imitation of reality due to a misunderstanding of the concept of mimesis by exegetes of Plato and Aristotle. This relationship between artwork and referentiality served as the basis for the definitions of realistic fiction and fantasy literature, as well as to create a dichotomy between these two literary modes. In this way, the purpose of this paper is to investigate, within the conceptual framework by Izidoro Blikstein (2001), Sandra Guardini Vasconcelos (2002) and Tzvetan Todorov (1980), to what extent one can think of a radical separation between realistic fiction and fantasy literature, having the referentiality as the basic criterion for this separation.

**KEYWORDS:** Imitation, Referentiality, Reality, Fantasy Literature, Realistic Fiction.

## Ópio e Ciúme: Flores Sem pétalas de Narradores Ébrios

Edgar Allan Poe e Machado de Assis

---

### Opium and Jealousy: Drunken Narrators' Petalless Flowers

Edgar Allan Poe and Machado de Assis

*Dinamarque Oliveira Da Silva*<sup>1</sup>

*Maria Cristina Pimentel Campos*<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho é uma análise comparativa entre as obras *D. Casmurro*, de Machado de Assis e o conto *Ligéia*, de Edgar Allan Poe. As perspectivas teóricas que norteiam essa abordagem se vinculam a teorias de Literatura Comparada que põem em relevância releituras entre autores e obras que, por tamanha mestria e sutileza, equivalem-se como literatura de primeira linha, independentemente de nacionalidades e de escolas literárias. Esse estudo torna possível a valorização de ambos os autores não só inseridos em seus respectivos tempos e escolas, mas também os revela como atemporais, já que as questões humanas, por eles transformadas em literatura, permanecem e fazem refletir sobre o ser humano via comportamento de narradores tão oblíquos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Edgar Allan Poe. Machado de Assis. Literatura Comparada. Ligéia. Dom Casmurro.

E ali dentro está a vontade, que não morre. Quem conhece os mistérios da vontade e do seu vigor? Pois Deus não é mais que uma grande vontade, penetrando todas as coisas pela qualidade de sua aplicação. O homem não se entrega aos anjos, nem se rende inteiramente à morte, senão pela fraqueza de sua débil vontade.

Joseph Glanvill

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras \_ Estudos Literários.

Departamento de Letras e Artes – Universidade Federal de Viçosa.

Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal de Viçosa.

<sup>2</sup> Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> em Literatura Comparada.

Professora Aposentada do Departamento de Letras e Artes – Universidade Federal de Viçosa.

Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal de Viçosa.

O presente texto analisa a obra de dois escritores de nacionalidades diferentes e se constitui de uma analogia comparativa; portanto, sustenta-se por teorias de Literatura Comparada em âmbito geral, ou seja, sem restringir-se a visões sincrônicas ou anacrônicas, mas em todo e qualquer respaldo teórico do qual necessite tal abordagem. Dessas teorias, mais especificamente, aquelas que tratam a questão da intertextualidade como conceito enriquecedor de obras. Uma ressalva deve ser feita em relação aos pressupostos utilizados na feitura desse texto, e se resume na noção de que em momento algum foram pensadas questões que remetam à inferioridade ou superioridade de um texto, escola ou nacionalidade sobre o outro. Nesse artigo, ambas as obras comparadas são observadas à luz de influências posteriores, mas também anteriores a tais autores. Dessa forma, a intertextualidade implícita, conceito tão problemático quanto o de influência, é abordado com a tranqüilidade com que a percepção, desde a mais sutil até a mais explícita citação, atenta para uma amplitude de significados: necessária condição para a escritura desse texto. Importante contribuição é a Tânia Franco Carvalhal no contexto dos estudos de Literatura Comparada no Brasil e na visão presente na citação abaixo também se reportará esse texto:

O comparativismo deixa de ser visto apenas como o confronto entre obras ou autores. Também não se restringe à perseguição de uma imagem, de um tema, de um verso, de um fragmento, ou à análise da imagem/miragem que uma literatura faz de outras. Paralelamente a estudos como esses, que chegam a bom término com o reforço teórico-crítico indispensável, a literatura comparada ambiciona um alcance ainda maior que é o de contribuir para a elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas. Assim, a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários permite que se ampliem os horizontes do conhecimento estético ao mesmo tempo que, pela análise contrastiva, favorece a visão crítica das literaturas nacionais. [ CARVALHAL, 1992, P. 86]

Nem belas nem feias, nem musas clássicas nem modernas; as personagens das obras a serem abordadas são, sobretudo, enigmáticas. As personagens Capitu, do romance Machado *D. Casmurro*, e Ligéia do conto homônimo, de Edgar Allan Poe poderiam possuir tais características citadas e tantas outras, contraditórias ou apologéticas, reducionistas ou pejorativas. O fato é que isso não se pode e nunca se poderá saber, já que tais personagens se constroem pautadas no subjetivo e duvidoso olhar de narradores visivelmente comprometidos emocionalmente. A composição de ambas as personagens, os ambientes em que existiram e a própria seqüência do enredo se movimentam, se distorcem ou se erguem conforme oscilam entre a sanidade e a obsessão desses olhares. Tais narradores atestam a distância temporal entre os fatos ocorridos, nos quais se inseriam essas mulheres e conduzem o leitor à reconstituição desses fatos que de tamanha importância se fizeram que se tornou necessário o seu registro em texto. Esses registros, à medida que o leitor passa a conhecê-los, cada vez mais penetra nas reminiscências de narradores que, da autoridade de primeira pessoa, querem convencer o leitor, e não raro, eles mesmos, da *verdade* de sua história. Tal qual observa Laurent Jenny, no seu famoso “A Estratégia da Forma”:

Se é verdade que a intertextualidade convida a uma leitura múltipla [polissêmica, paragramática], não o é menos que a realização do discurso intertextual impõe, pelo contrário, ao texto, uma linearidade de uma rigidez perfeitamente monológica. Por parte do receptor, o sentido não é a princípio percebido sinteticamente, como acontece com uma imagem ou com um concerto de rumores. O significante verbal, mercê das suas determinações espaciais, só se desvenda progressivamente, até mesmo laboriosamente, constituindo a significação a pouco e pouco, e de modo cumulativo. [JENNY, Laurent, p. 33]

A leitura atenta de *D. Casmurro*, de Machado de Assis, entre tantas outras direções, nos aponta para uma densa intertextualidade com o conto *Ligéia*, de Edgar Allan Poe. Assim como a Capitu adulta era fruta dentro da casca da Capitu criança, o texto de Poe é palavra que habita o texto machadiano, enriquecendo e muito o estudo desses autores que arquitetaram dois narradores tão bestialmente geniais: o aristocrata sem nome, em *Ligéia* e o aristocrata com nome e título, Bento; na velhice, *D. Casmurro*. Além disso, são narradores semelhantes no delírio, porém de delírios distintos, cada um composto segundo a escola literária de seu autor e, contudo, atendendo à expectativa de seus leitores, de serem autores que não se enquadram a essa ou àquela escola, mas às extensas possibilidades da literatura que foge às classificações. Ainda assim, a composição da mente desses narradores, cada um agindo em seu próprio tempo e ambiente social contemporâneo a eles, vem corroborar no sentido de que como representação da *práxis* humana, a literatura aponta para aspectos dessa *práxis* que ultrapassam os limites históricos, as convenções sociais e as especificidades das escolas literárias. Sandra Nitrini tratou desses aspectos com a devida relevância:

O termo “original” com o sentido de uma originalidade relativa, que é o atual, começou a ser usado no século XVII. No entanto, os escritores do século XVI já tinham uma certa noção do que era a originalidade literária.[...] A segunda característica dessa espécie de originalidade revela-se intimamente ligada à época e ao lugar nos quais vive o escritor. A “marca própria” está ligada indissolavelmente a uma consciência aguda de certos aspectos individuais de sua nacionalidade e de seu século.

A originalidade que percebemos numa obra literária, ou seja, a “marca própria”, não é outra coisa senão o gênio criador que levou um escritor a escolher um assunto, modificar uma técnica etc., nas suas relações complicadas e variáveis com a tradição, com as influências específicas que agiram sobre ele e com o gosto de sua época. [NITRINI, Sandra, p. 140-141]

A maneira da afirmação acima, percebe-se que, é esse, um caso complexo de interpenetração e mutação de características peculiares a um movimento literário que se molda perfeitamente a outro, se sublinhado por olhares que similarmente pontuais e sociais criam narradores igualmente *perturbados* pela obsessão. Nos dois textos, o ser amado é para o amante uma imagem quimérica, e na medida da *mimesis* da ação humana, é composto de matéria maleável e se forma de acordo com os *humores* desse amante. Mais que isso, as visões desses narradores se apóiam não apenas nas convenções sócio-históricas de seu tempo, mas também nas representações do domínio

desmedido do *outro*, do ser amado e; portanto, detentor de todas as expectativas de felicidade desses narradores *doentes*.

O narrador casmurro de *D. Casmurro* e o narrador gótico de *Ligéia* focam a construção de seus mundos apegados ao fio tênue da memória que nos dois casos revela para o leitor, ponto a ponto, o tecido no qual modelam as personagens amadas em questão. A intenção ou presunção desses narradores protagonistas é convencer o leitor e, às vezes, a eles mesmos como participantes diretos da narrativa, que suas construções conceituais se baseiam unicamente no sentimento de amor, tema universal e presente em todos os estilos por onde a arte se moveu. A literatura como representação do humano atinge um sublime momento nessas duas obras, nas quais os olhares dos narradores vislumbram um espaço físico e afetivo que mescla o que é de fato com o que existe apenas na mente desses narradores - personagens: em *D. Casmurro*, esmagado pelo ciúme; em *Ligéia*, transtornado pelo ópio.

O apelo desses amantes marcadamente afetados pela perda do objeto amado, deve ser lido e pensado via memória. Assim sendo, as lacunas e nebulosas que se apoderam da narrativa acabam por desamparar seus juízos e apreciações, posto que passado o tempo, o presente dos fatos ocorridos é agora massa amorfa, e tomará a forma que eles decidirem dar a elas. Na narrativa não há a voz da amada. Suas ações e gestos, comportamento e caráter surgem a partir da reconstituição de quem ainda existe, e só essa face do testemunho vai ser entregue ao conhecimento do leitor. E é nesse tatear do leitor, em meio a espectros de mulheres marcantes e seus amantes apaixonados, que se fará, nesse estudo, a investigação do olhar dos narradores sobre suas musas. Olhares tão oblíquos quanto os olhos que são descritos nessas mulheres, e tão inegavelmente obsecados por suas formas.

Se os olhos, como diz o velho provérbio, são as janelas da alma, o que se percebe no narrador de *D. Casmurro* é o desejo de cerrá-los, de vedar o espaço dessa alma ao mundo dos outros. O que existe dentro dos olhos de Capitu é mais que uma vaga, é uma vaga indomável, que Bentinho não consegue definir tampouco controlar. Em *Ligéia*, há também uma vaga indomável, a vontade de vida, que segundo o narrador, não é desse mundo e supostamente, advém do amor dessa mulher por ele. Nos dois casos, a presença do ciúme é evidente. No primeiro, um misto de sentimento ligado ao amor inequívoco que sente por Capitu, mas também o ciúme social, de ver na amada alguém muito mais forte do que ele, homem do século da ciência, porém filho mimado de dona Glória. Em *Ligéia*, o ciúme revelado direciona-se ao intelecto da amada, muito mais racional que o esperado por um narrador que transita num período ultra-romântico e sofre do desvario perturbador do mal - do - século. *Ligéia*; portanto, não incorpora a fragilidade da mulher romântica, e assim, confunde os sentimentos desse narrador. Tais sentimentos se equilibram entre o amor pela mulher, forma física, e o ciúme de seu intelecto que o inferioriza.

Contraditório e confuso é o narrador - personagem que nos projeta a imagem de *Ligéia*, segundo ele sua “amiga”, “noiva”, “companheira de estudos” e depois “esposa” do coração. Primeiramente, porque relata ser *Ligéia* de uma remota estirpe; depois diz vagamente lembrar-se de que a conheceu numa “antiga, grande e decadente cidade às

margens do Reno”. É muito detalhista esta descrição do lugar para quem ao longo dos anos e dos sofrimentos poderia jurar anteriormente, no primeiro parágrafo do conto, que não se lembrava nem do lugar nem de como conheceu a amada. Sendo assim, temos um típico narrador dissimulado e manipulador; isso, na melhor das hipóteses. Segundo ele, “um assunto querido sobre o qual a memória não lhe trai é a pessoa de *Ligéia*”[POE, 2008, p.13 ].

A memória seleciona o objeto que quer reconstituir, e ao escolher o vocábulo “pessoa”, tenta mais que uma descrição física, busca aspectos que marquem a amada para o leitor. Na tentativa de singularizar a imagem de *Ligéia* como ser amado, o narrador se trai ao caracterizá-la por aspectos como “sombra”, “marmórea”, “radiância de um sonho de ópio”, ou seja, sombriamente marcada pela embriaguez da droga. *Ligéia* surge diante do leitor como uma visão simbolista, envolta na atmosfera nebulosa de um sonho; produzido, mas um sonho. Esse trair-se a memória em relação à sua amada se evidencia ainda mais quando se refere à “estranheza” dessa beleza que ele “tentava inutilmente localizar a irregularidade e formular minha própria concepção de estranho”[POE, 2008, p. 14]. Dessa forma, a memória desse narrador o trai e, contrariamente, ao que prega no início do conto, a visão de *Ligéia* que nos apresenta se equilibra no fio do ópio e nos revela aspectos senão negativos, pelo menos irregulares da personagem.

Também no narrador machadiano é a reconstituição do passado que ele pretende, revisitando os anais da memória. O narrador intenta “atar as duas pontas da vida”, fato impossível, pela maneira mais concreta possível: reconstruindo o ambiente da casa em que viveu a infância, tal e qual. A casa, todavia, está em outro espaço, no espaço em que o narrador vive agora, no presente, já velho. Atar as duas pontas da vida é diferente de mesclá-las. Essa convivência do presente mesclado ao passado configura uma mente confusa que tenta se amparar em fragmentos dos dois tempos a fim de refletir sobre eles:

Vivo só, com um criado. A casa em que moro é própria; fi-la construir de propósito, levado de um desejo tão particular que me vexa imprimi-lo, mas vá lá. Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Matacavalos, dano-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra que desapareceu. Se só me faltassem os outros, [...]mas falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo.[MACHADO, 1997, P. 18]

Assim como no conto de Edgar Allan Poe, a exterioridade se constrói primeiramente na *psique* do narrador. Essa exterioridade envolve personagens e espaços descritos nas obras, posto que, esses não estão mais ao alcance palpável do narrador - personagem.

Já nos primeiros capítulos, Bentinho revela ao leitor que escutava atrás das portas e já mistura juízos de valor que só podem ser atribuídos a um homem adulto, ou seja, a partir do início da obra, já há na descrição de si mesmo criança, intervenções do pensamento do adulto, o que faz com que o leitor desconfie de seus apontamentos. A

descrição de José Dias, o agregado indica essa hibridez da memória do narrador: “Levantou-se com o passo vagaroso do costume, não aquele vagar arrastado dos preguiçosos, mas um vagar calculado e deduzido, um silogismo completo, a premissa antes da consequência, a consequência antes da conclusão. Um dever amaríssimo.” [MACHADO, 1997, p. 21]. O perfil que o narrador traça dos que estão próximos, em vários capítulos destinados a cada um, também, indiretamente compõe o seu próprio perfil: o de filho bem - amado, protegido, e o mais importante, despreparado para certos atos da vida de seu tempo. O narrador julga aqueles aos quais descreve e os leitores o julgam. Da mesma maneira que faz o narrador de *Ligéia*, Bentinho se trai na reconstrução do passado. Após apresentar as personagens familiares, o narrador diz que vai iniciar “sua ópera”, não sua história, mas um espetáculo em que o principal ingrediente é a dramaticidade; é a pintura dos atos em cores muito mais fortes. Cores estas que só pertencem aos matizes do narrador. Acrescente a isso que todo espetáculo se conduz pelo olhar de um diretor, e este ilumina ou obscurece determinadas cenas em favor daquilo que quer enfatizar.

Bento, o narrador machadiano descobre que ama a amiga de infância Capitu quando se sente denunciado por José Dias. Este teme a sua recusa pelo seminário, devido à possibilidade de um namoro com Capitu, pois estavam “sempre juntos”, “metidos pelos cantos”. Na observação dúbia do seu amor da adolescência é que reside toda a problemática do romance. Assim como no conto de Allan Poe, é a mulher amada, o grande tom da ópera da vida, em que se condensam todas as tensões do enredo.

O perfil de Capitu como mulher nos é exposto por um Bentinho assustado com a descoberta dessa mesma menina-mulher, por meio da fala de outro, pois, supostamente, ele, narrador, ainda não a tinha notado. A primeira descrição que se tem de Capitu pelo olhar de Bentinho é aparentemente inocente e provém de um coração enamorado de pouco mais de quinze anos:

Todo eu era olhos e coração, um coração que desta vez ia sair, com certeza, pela boca fora. Não podia tirar os olhos daquela criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e o queixo largo. As mãos, a despeito de alguns ofícios rudes, eram curadas com amor; não cheiravam a sabões finos nem águas de toucador, mas com água do poço e sabão comum trazia-as sem mácula. [MACHADO, 1997, P. 37]

E pela primeira vez a descobre já na possibilidade de perdê-la, pois José Dias lhe trouxera a consciência sobre Capitu:

“Tudo isto me era agora apresentado pela boca de José Dias, que me denunciara a mim mesmo,...”, “Esse primeiro palpitar da seiva, essa revelação da consciência a si própria, nunca mais me esqueceu, nem achei que lhe fosse comparável qualquer outra sensação da mesma espécie. Naturalmente por ser minha. Naturalmente também por ser a primeira.” [MACHADO, 1997, p. 35]

Desde a descoberta do amor todas as conclusões de Bentinho em relação à Capitu e vice e versa, quando ditas, surgem da apreciação de José Dias, cuja vida fora considerada por ele uma ópera; esta uma composição do diabo. Dessa forma, as notas dessa mesma vida estarão para sempre inseridas nesse espaço maligno, onde habitam “bilhetes brancos de loteria e caixa de pandora abertos”. Tudo, toda mudança de temperamento em Capitu é nos olhos dela que o narrador enxerga: “olhos claros e grandes”, “pupilas vagas e surdas”; refletia também a respeito do “apertado dos olhos”.

Os olhos do narrador e os olhos de Capitu. Difícil saber quais falam de quais. Ao descrever os olhos, as faces, os atos e o espaço, Bento mais revela de si e do mundo que existe em sua mente do que dos seres e objetos descritos. Da mesma forma como em *Ligéia*, de Poe, quem se desnuda é o próprio narrador. A precariedade do julgamento de Bentinho matiza seu remorso e suas dúvidas muito mais que confirmam os fatos de sua memória. A casmurrice de sua velhice parece que já estava no menino de Matacavalos como o menino fragilizado de Matacavalos permanece no homem do Engenho Novo. Este, porém, é e está consciente de que, sua volta às reminiscências, deve trazer um perfil convincente para o leitor e atar as pontas da vida, ou seja, lá está a justificativa de sua casmurrice: em, por e para Capitu:

Como vê, Capitu, aos quatorze anos, tinha já idéias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos. Não sei se me explico bem. Suponde uma concepção grande executada por meios pequenos. [MACHADO, 1997, P. 47]

Configura-se, nesse instante, o fio que conduzirá a narrativa — a obsessão por ser o amado de Capitu, assim como a imagem do pai na fotografia a “dizer”: “vejam como essa mulher me quer” à sua mãe. Na verdade o narrador não cogita a idéia de que um sentimento diferente do que sente pela amada possa partir dela. “Capitu me amava”, mas ela nunca disse isso. Essa premissa provém do próprio Bento.

Fazendo uma analogia entre os narradores Bento, de Machado de Assis, e o aristocrata, de Poe, observa-se que a composição de ambas as amadas demonstra que elas possuíam grande inteligência e capacidade de atuação e ambos os narradores expõem um comprometimento de seu próprio caráter, devido à fragilidade da personalidade: um, pela super - proteção materna; outro, na ilusão causada pelo ópio. Ambos vêm nessas mulheres aquilo que eles não são.

No caso do narrador de *Ligéia*, há uma opacidade em relação ao que tenha sido esse “sofrimento” durante os anos em que viveu com a amada. Há uma lacuna que não é preenchida no conto, no tangente à doença que acomete a mulher e no tempo que durou o processo de convalescência. O que fica muito evidente é a observação desse processo em que o narrador quase se compraz. Contemplar a amada, sua aparência decadente, seu olhar que pede vida, é para o narrador de Poe a experiência máxima de sentir-se amado.

A afirmação que dita o tom do conto, presente na epígrafe que o antecede é transferida para a amada. É ela quem quer viver para amá-lo. Em momento algum o

narrador afirma possuir a mesma vontade. O que se apresenta ao leitor é que a presença de Ligéia era; paradoxalmente, prazer e dor, fascinação e estranheza e, principalmente, obsessão: a vontade, não se sabe ao certo, se da amada ou se do narrador que deveria ser em excesso para obter um determinado fim. Assim como os olhos de Capitu vistos por José Dias, “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” é uma definição tomada de segunda mão e isenta o narrador do juízo de valor a respeito da amada, os olhos de Ligéia também possuem um quê de extraterreno, de enigmático, de indefinível para o narrador de Poe. Aliás, toda a beleza de Ligéia era intensificada nos momentos em que o narrador excitava-se com o ópio. Na verdade, é uma beleza vislumbrada, *ocasionalmente*, isto é, produzida artificialmente:

... E, por fim, eu contemplava os grandes olhos de Ligéia [...]  
Contudo, só ocasionalmente, em horas de intensa excitação, fazia-se notar esta peculiaridade de Ligéia. Nessas horas, sua beleza \_\_ pelo menos, assim a via minha fantasia exaltada \_\_ copiava beleza dos seres extraterrenos, a beleza da fabulosa huri dos turcos. As pupilas eram do negro mais brilhante, ensombradas por longas pestanas de azeviche. As sobrancelhas, de contorno irregular, tinham a mesma cor. A “estranheza”, todavia, que eu descobria nesses olhos independia do formato, da cor ou do brilho deles; vinha, antes, da *expressão*. [POE, 2008, P. 14].

No caso de Machado de Assis, o narrador atribui a outros e ao passado as impressões que constitui ao longo do tempo sobre o olhar de Capitu. Supondo e tentando manipular o julgamento do leitor a se tornar consoante com o dele, Bentinho ressalta a inteligência de Capitu. Mas não tomemos isso como um fator a favor de sua amada no julgamento final, ao contrário, é nesse suposto elogio que Bento tenta traçar, por meio da repetição, que Capitu primava por uma inteligência ardilosa. O adjetivo ardilosa está implícito, pois Bentinho deixa para o leitor a tarefa de construir na observação desses implícitos uma composição da personagem paralela a dele narrador: “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem. Se ainda não disse, aí fica. Se disse, fica também. Há conceitos que se devem inculcar na alma do leitor, à força da repetição.” [MACHADO, 1997, p. 68]

Edgar Allan Poe, na primeira metade do século XIX apontava para as “falhas” da não plausibilidade dos efeitos literários de uma idealização de seres, ambientes e fatos. Era visionário da produção do maravilhoso por meio da demonstração empírica do inexplicável. A mutação de Lady Rowena em Ligéia chama a atenção para o fato de que a ciência e o sobrenatural podem ocorrer na literatura para metaforizar o inexplicável da vontade humana. Além disso, inseria nos seus contos a atmosfera simbolista decadentista preconizada pela degradação física e mental do homem via artifícios românticos na experimentação do inexplicável; ou seja, o ópio era o elemento romântico no momento de sua literatura para vivificar ambientes e seres que muitos anos depois o seriam pelas correntes positivistas que de alguma forma metaforizaram a ciência ou cientificizaram a literatura.

No narrador de Ligéia o “real” verossímil na obra surge como fato apenas do imaginário de uma mente embebida em ópio e desespero. Já o narrador de *D. Casmurro*

vê acontecer esse “real” via “natureza”, obviamente, natureza transtornada pelo ciúme. Assim, nem tudo da lenta mutação de Ezequiel menino filho de Bentinho e Ezequiel jovem, filho de Escobar ocorreria de forma absoluta num plano imaginário, posto que a eterna dúvida em relação ao suposto adultério da amada se perpetua pelos séculos. Bentinho lança ao imaginário literário a semente da ciência e legitima sua suspeita em relação à Capitu baseando-se num argumento plausível de advogado que era: a hereditariedade que passa biologicamente de pai para filho. No caso do narrador machadiano, o imaginário é cada vez mais duvidoso, já que esse imaginário tem o seu germe exatamente num sentimento humano, abstrato, porém incontestado para a ciência: o ciúme.

Há nas construções tanto de Poe quanto de Machado, a fuga das classificações teóricas. A literatura surge nos dois, como faces da moeda da vida, como o grande espaço onde convivem ciência e imaginário. O que impressiona é como esses autores arquitetam suas obras sobre a mesma tendência \_ há de haver um viés que conduz os narradores pelos trilhos da “realidade imaginária” que é o percurso de toda obra literária. No caso de Poe, o viés é o ópio, o grande causador do delírio imaginário na narrativa gótica Ligéia. Em Machado de Assis, o causador é o ciúme, o grande transformador do olhar do narrador em delírio realista.

Um momento de intertextualidade absolutamente sutil e magistralmente engendrada por Machado de Assis ao dialogar com Allan Poe é o capítulo *Os Vermes*. Esse diálogo se dá tanto em relação à temática quanto à forma, isto é, Machado se serve do fantástico, para exibir sua concepção realista de verme em oposição à concepção romântica de Poe, no conto Ligéia, quando declama para sua amada um poema, por ela mesma, escrito. Em Poe, temos:

Apagam-se as luzes todas  
Com violência de tormenta,  
Cai a cortina funérea  
Sobre as formas palpitantes.  
E os anjos, pálidos, dizem  
Que a peça chamou-se “O homem”  
E que o herói principal  
Foi o verme vencedor.  
[POE, 2008, p. 19]

Na estrofe acima, a compreensão de *verme* é a de que é ele a causa apenas da morte do homem e não uma das conseqüências dela. Em contrapartida observe o que diz o narrador machadiano sobre o verme:

“Ele fere e cura?” [...] Cheguei a pegar em livros velhos, livros mortos, livros enterrados, a abri-los, a compará-los, catando o texto e o sentido, para achar a origem comum do oráculo pagão e do pensamento israelita. Catei os próprios vermes dos livros, para que me dissessem o que havia nos textos roídos por eles.

— Meu senhor, respondeu-me um longo verme gordo, nós não sabemos absolutamente nada dos textos que roemos, nem escolhemos o que roemos, nem amamos ou detestamos o que roemos: nós roemos.

Não lhe arranquei mais nada. Os outros todos, como se houvessem passado palavra, repetiam a mesma cantilena. Talvez esse discreto silêncio sobre os textos roídos, fosse ainda um modo de roer o roído. [ ASSIS, 1997, p. 44]

O que se observa na retórica machadiana é a abordagem científica dos vermes, de apenas roerem independentemente da matéria que lhes é dada e à qual não conferem nenhum vínculo sentimental. Todavia essa cientificidade do verme seja abordada a maneira do maravilhoso, em que é dada a voz ao próprio verme.

As diferenças entre os universos de Poe e Machado de Assis são grandes. O espaço cultural da Inglaterra, a mulher culta, toda a vasta e remota civilização exposta em *Ligéia* amplia o horizonte de estudo em relação à mutação de uma mulher em outra. O decadentismo, o ambiente onírico, noturno e sombrio que prenuncia o simbolismo do final do século XVIII também se opõe radicalmente ao ambiente e universo tratado por Machado de Assis. O Rio de Janeiro, do final do século XIX, personagens bem do cotidiano tipicamente brasileiro como Capitu que é morena em oposição à brancura marmórea de Ligéia; todavia de olhos indecifráveis se compõem ambas as personagens; de volumosa cabeleira escura; Também de inteligência notável, cada uma a sua maneira e ambiente em que estão dispostas. Ligéia, culta e provavelmente universitária; Capitu, dotada de vivaz curiosidade, o que a equipara a Ligéia, respaldadas as proporções de seus ambientes e acessos nos quais são descritas por seus apaixonados. Todavia, esses amantes são homens obsecados por suas bem-amadas e perturbados intimamente: um pelo elemento romântico — a droga; o outro pelo elemento realista: a natureza, essa metaforizada pelo ciúme. Ambos estão unidos pela mesma busca — “atar as duas pontas da vida”.

Em Poe esse “atar as duas pontas da vida” se resolve no plano literário pela concretização da vontade de Ligéia de permanecer viva e de suas características “extraterrenas”, pois ela não é uma mulher comum. Outro fator é o ambiente preparado para ajudá-la nessa luta da vontade de vida contra a vontade vencedora da morte. Esse ambiente que é grandioso e opulento, sombrio e macabro criado pelo narrador para viver com sua segunda mulher, perfaz em seu aspecto detalhista e grotesco, civilizações muito antigas e desfilam cores e figuras tétricas. A movimentação desses objetos associados à escuridão do cômodo que é quase uma torre dracúlea ocorre por meio do delírio alucinógeno a que está submetido o narrador na sua busca por reaver Ligéia. Fica claro na urdidura textual que só no imaginário do decadente homem romântico, que faz do ópio o alimento dessa “vontade” é que ela se concretizará; jamais será obtida pela ciência. Poe compõe um conto que atesta a soberania literária sobre a ciência.

Em *D. Casmurro*, o narrador aponta para a ciência como um elemento capaz de ser inserido na literatura, não para comprovar um fato e dá-lo como única possibilidade, mas para exibi-lo como uma dessas possibilidades. Assim, o romance machadiano se desenvolve também dentro de um espaço que ao reconstituir outro, a casa de Engenho

Novo e a de Matacavalos, tenta também reconstituir os seus “fantasmas”; não por uma mente alucinada pelo sintético da droga, porém corroída pelo ciúme, pelo ressentimento, e o que é pior, por uma certeza análoga à vontade do conto de Poe. O narrador de *D. Casmurro* é consumido por um entorpecente tão poderoso quanto o ópio, a obsessão — ou seja — a droga em *D. Casmurro* não é produzida fora, mas dentro do ser. Ela o envenena tanto quanto o ópio e o faz alucinar e deformar o exterior, e, de algum modo transforma a matéria de Ezequiel, suposto filho de Escobar, amigo de Bentinho e talvez amante de Capitu. Ezequiel é, dessa forma, o ser que saindo de dentro de Capitu, ressuscita o defunto Escobar que lentamente se apresenta e se molda no seu suposto filho e se torna a suposta prova do adultério de Capitu. A mutação de Ezequiel menino em Escobar adulto é um processo ao qual o narrador se agarra com todas as forças ao revisitar as reminiscências. É também nesse percurso exposto ao leitor que Bento tenta convencer a si mesmo e de certa forma minimizar o remorso que o envolveria se nessa viagem descobrisse um erro de juízo em relação ao seu amor.

Convergem nas duas obras o fato de que em *Ligéia* o “retorno” da personagem que se metamorfoseia no corpo de Lady Rowena ocorre pela “vontade” concretizada via ópio, e no caso de *D. Casmurro*, esse “retorno” de Ezequiel ocorre à revelia da vontade, é uma imposição da natureza biológica, porém efeito de um delírio muito mais visceral ao ser humano: o ciúme obsessivo. Não há como se atar as duas pontas da vida no plano da realidade. Mas no plano literário, o tecido é mais complexo, e as duas pontas: ciência e literatura se entrelaçam na medida em que compõem uma obra de arte inclassificável.

Como já foi dito, a obsessão por suas amadas nos narradores de Machado de Assis e de Edgar Allan Poe, e a tessitura lingüística compositora dessas amadas e dos espaços da obra, alterados pela visão comprometida pelas mentes em desvario é o principal foco de análise desse trabalho. E essa obsessão é o elo que reúne as duas obras num processo intertextual extremamente sutil e inovador por parte de Machado de Assis, visivelmente leitor de Edgar Allan Poe. A construção dos sujeitos Ligéia e Capitu pede o domínio do narrador sobre esse leitor, a fim de que suas reminiscências tenham crédito. Para isso é mister que a imagem física e moral dessas mulheres se apresentem numa escrita sutil e persuasiva, numa explícita tentativa de manipulação da visão do leitor em consonância com a do narrador. Esse processo de escrita em Poe, no início do século XIX, o consagra posteriormente como um escritor visionário de processos modernos da narrativa. Da mesma forma, Machado de Assis demonstra ser conhecedor desse autor e num processo intertextual, inova seu romance, num trabalho vigente na escola realista, mas de uma escrita surpreendentemente abrangente, que supera e muito o modelo de descrição dos realistas da época.

A composição da personagem Ligéia nos revela ser ela originária de um lugar remoto, também de uma remota estirpe. Sua descrição física, não raro, uma presença fantasmagórica envolta em mistério, remete o leitor à capacidade de Ligéia atingir a possibilidade inaceitável cientificamente de retornar da morte, que é o que acontece no final do conto. Dessa forma, todo o imaginário do narrador, perpassado de alucinógenos, acaba por se desvanecer diante do leitor que aceitará os acontecimentos finais do conto como uma possibilidade plausível devido às características místicas que

a personagem supostamente possui. Para começar, o nome Ligéia significa suave melodia, como o som emitido pelas sereias, só que sereias eram seres dúbios, nos quais havia a beleza do canto e a crueldade na sedução desse mesmo canto. Um outro elemento importante empregado pelo narrador na sua descrição é a *expressão* do olhar de sua amada que lhe é inapreensível pelas condições normais da existência e é para ele objeto de intensa observação e enigma. Nessa observação, constata que a ciência não consegue dar explicação a todos os fenômenos do ser humano, e, por vezes, apenas a literatura se aproximaria, para em segundos, perder essa percepção: “Assim, quantas vezes, no meu intenso escrutínio dos olhos de Ligéia, não senti aproximar-se o conhecimento completo de sua expressão \_\_ senti-o aproximar-se \_\_ quase meu \_\_ para vê-lo evolir-se por completo dali a instantes?” [POE, 2008, p. 15]. Um forte indício da confusão que se apodera da mente do narrador de Poe é a contradição que ocorre com as suas deduções em relação à expressão dos olhos da amada, a qual buscava desesperadamente se ater para fugir de sua perda:

Quero dizer que, imediatamente depois do período em que a beleza de Ligéia passou-se para o meu espírito, ali se entronizando como um altar, deduzi das muitas existências do mundo material um sentimento idêntico àquele que me rodeava e me penetrava quando seus grandes e luminosos olhos me fitavam. E, não obstante, mais do que nunca eu me sentia incapaz de defini-lo, de analisá-lo, de sequer enxergá-lo claramente. Reconheci-o, repito, algumas vezes na contemplação de uma vinha rapidamente crescida, na contemplação de uma falena, de uma borboleta, de uma crisálida, de um riacho de águas murmurantes. Senti-o no oceano, na queda de um meteoro. Senti-o nos olhares das pessoas extraordinariamente velhas e a uma ou duas estrelas no céu [...] certos sons de instrumentos de corda e, não raro, trechos de livros provocaram-na também. [POE, 2008, pp. 15-16]

O que se observa no trecho citado é que num momento ele nega o reconhecimento da expressão do olhar de Ligéia e afirma sua incapacidade de defini-lo, no outro, inadvertidamente, confessa tê-lo apreendido em aspectos da natureza, tão palpáveis e inteligíveis. Assim, a escrita de Poe, via narrador, nos aponta para um romantismo que foge do padrão em relação à natureza, que revela uma capacidade veemente de expressar conceitos abstratos.

Em Machado de Assis, também o olhar da amada é fonte de mistérios indecifráveis em relação ao seu íntimo, único espaço indevassável pelo narrador, e único para ele, incapaz de atingir, de transformar e de dominar. Apesar disso, também como Poe, Bento encontra uma solução literária para ao menos defini-lo; só que, inverte a escrita das escolas literárias para fazê-lo: enquanto Poe perfaz seu romantismo gótico de revelação dos mistérios do olhar de sua amada pela natureza realista, Machado define a assombrosa expressão do olhar de Capitu, via natureza romanticizada:

Tinha-me lembrado a definição que José Dias dera deles, “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e queria ver se se podiam chamar assim. Capitu deixou-se fitar e examinar. Só me perguntava o que era, nunca os vira; eu nada achei extraordinário; a cor e a doçura eram minhas

conhecidas. A demora da contemplação creio que lhe deu outra idéia do meu intento; imaginou que era um pretexto para mirá-los mais de perto, com os meus olhos longos, constantes, enfiados neles, e a isto atribuo que entrassem a ficar crescidos, crescidos e sombrios, com tal expressão que...

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me imagino capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá idéia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. [ASSIS, 1997, p. 71]

Dessa forma, o percurso esboçado para suas personagens trilharem, induz o leitor à aceitação de que algo fremente e inexplicável que existe dentro desses olhos, portanto dentro de todo o ser dessas mulheres, pode libertar-se furiosamente, tamanha energia demonstram possuir. No caso de Ligéia, libertar-se-á, ela mesma dos grilhões da morte e se apropriará do corpo de Lady Rowena, transformando, então, sua matéria. No caso de Capitu, expelirá seu filho Ezequiel, que não romanticamente resgatará a matéria de Escobar, mas lentamente realista se metamorfoseará em Escobar homem. O ressuscitar de Ligéia é próprio do imaginário romântico gótico: abrutado e aterrador. O regresso de Escobar homem é realista e natural: hereditário e biológico. Também contraditoriamente ao que já havia dito, em Ligéia, o narrador medita sobre essa energia medonha que segundo ele, em nenhum momento se expôs nos olhos da amada a não ser no momento de sua morte. A essa energia brutal ele chamou de *vontade*:

A intensidade de pensamento, ação ou palavra era nela possivelmente um resultado, ou pelo menos um índice da poderosa vontade que, durante nosso longo intercâmbio, jamais deu provas mais imediatas de sua existência. De todas as mulheres que conheci, ela \_\_ a aparentemente calma Ligéia, a sempre plácida Ligéia \_\_, mais do que qualquer outra, era presa dos tumultuosos abutres da paixão desenfreada. E de tal paixão eu só podia formar estimativa pela miraculosa dilatação daqueles olhos que, ao mesmo tempo, me encantavam e atemorizavam; pela quase mágica melodia, modulação, clareza e placidez de sua voz tão grave; e pela feroz energia [tornada duplamente efetiva pelo contraste com seu modo de elocução] das árdegas palavras por ela ditas habitualmente. [POE, 2008, p. 16]

O ápice da intertextualidade entre Poe e Machado de Assis, ocorre justamente no aspecto que já pontuou esse artigo e que nesse momento será tratado com mais acuidade. O fio provocador dos delírios obsessivos nos narradores de Poe e de Machado de Assis é o enigma que segundo eles habita as suas amadas. Contudo, nesse conduzir do leitor ao conhecimento de como são constituídas essas mulheres, física e moralmente, os narradores expõem-se a si próprios revelando a composição moral de si mesmos. Na tentativa de perturbarem a percepção sobre as personagens que constroem, os narradores aguçam a percepção sobre seus desvarios, e mais que revelarem as

instâncias atemorizadoras que habitam o interior das amadas, revelam a natureza convulsa que habita seus próprios interiores. Em Poe, a procura do narrador por ambientes medievais, sombrios, místicos e remotos é uma busca por meio do “real” natural de traduzir o seu íntimo devastado pelo desespero e pelo ópio ao qual se entregava. A profusão de imagens, cores e entidades remotas que o ambiente lhe proporciona, coincide perfeitamente com seu estado mental e compactua com sua condição material de aristocrata:

“Não me faltava o que o mundo chama riquezas. [...] A tristonha e lúgubre imponência do edifício, o aspecto quase selvagem da propriedade, as muitas, melancólicas e seculares lembranças a ambos ligadas, harmonizavam-se com o sentimento de fundo abandono que me levara àquela remota e solitária região do país. Embora a abadia, com seu parque arruinado, sofresse poucas alterações em seu exterior, levado por uma perversidade quase infantil e, talvez, pela frágil esperança de aliviar minhas mágoas, cuidei de adorná-la magnificamente por dentro. Na infância, tivera eu o gosto dessas excentricidades, e eis que agora ele retornava como uma extravagância do pesar. [POE, 2008, p. 20]

Assim sendo, o aristocrata, de perversidade infantil ainda subsiste no homem atormentado, e dá vazão à excentricidade quando “num momento de alienação mental conduzi ao altar como noiva, como sucessora da inesquecível Ligéia, lady rowena [...], a de belos cabelos e olhos azuis [POE, 2008, p. 21]. E bem expressa essa permanência em si do menino excêntrico ao dizer: “Tornara-me um escravo do ópio e meus trabalhos e planos tinham adquirido o colorido dos meus sonhos.”[POE, 2008, p. 21]. A mesma maneira, o narrador machadiano, Bento, diz de si mesmo no início do romance: “os sonhos do acordado são como os outros sonhos, tecem-se pelo desenho das nossas inclinações e das nossas recordações.” [MACHADO, 1997, p. 64].

No conto de Poe, o ambiente propicia o desfecho final, que promove o retorno à vida e à forma material do humano à personagem Ligéia, segundo o narrador, fruto de sobrenatural vontade de viver e de amar que existia no íntimo da personagem. Não obstante, Lady Rowena, é o seu túmulo ainda viva, e quando morta, proporciona ao delírio do narrador a alucinação da imagem de sua amada. Todo o processo de regresso de Ligéia ocorre no tempo cronológico de uma noite e é morbidamente observado pelo narrador. Esse curto processo de retorno e reconstituição da matéria que traz Ligéia de volta, revela a efemeridade da concretização; não da vontade de Ligéia, mas da frágil vontade do narrador. Há um quê de remorso que faz com que o narrador tente trazer de volta alguém que o amou: “abandono em prol de quem não o merecia ...”[POE, 2008, p. 18]

A obsessão, curta estrada para o delírio de qualquer espécie, também impregna decididamente a narrativa machadiana. Essa obsessão que se tece ponto a ponto, lentamente, como em Poe, e visa à manipulação do julgamento do leitor. Nesse processo narrativo, o intuito é fazer emergir de Capitu o que lhe habita o âmago, é descobrir a menina na mulher: “Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo, se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra,

como a fruta dentro da casca.” [ASSIS, 1997, P. 250]. Todavia, de Capitu, essência feminina, o que se percebe, é o apagamento intenso de sua voz, uma submissão quase absoluta ao ciúme de Bento, uma resignação que delineia seu caráter. Com esse comportamento, o narrador não obtém o desejo de que a ressaca que habita seus olhos e sua alma se agigante e se mostre; é então que ele enxerga no filho, a presença viva, a personificação do adultério da mulher. A obsessão se delineia desde a descoberta de Capitu como objeto de seu amor:

Vivia tão nela, dela e para ela, que a intervenção de um peralta era como uma noção sem realidade; nunca me acudiu que havia peraltas na vizinhança, vária idade e feitio, grandes passeadores das tardes. Agora lembrava-me que alguns olhavam para Capitu, \_\_\_ e tão senhor me sentia dela que era como se olhassem para mim, um simples dever de admiração e inveja. [ASSIS, 1997, p. 124]

A simples audição da expressão “algum peralta para se casar” vinda de José Dias em relação à Capitu acende a obsessão e o narrador se trai, revelando seu ciúme exasperado à menor insinuação, ainda que por parte de terceiros, e como o agregado, já notoriamente avesso à Capitu: “Duas vezes dei por mim mordendo os dentes, como se a tivesse entre eles.”[...] “A vontade que me dava era cravar-lhe as unhas o pescoço, enterra-las bem, até ver-lhe sair a vida com o sangue...” [ASSIS, 1997, P. 145].

Além desses, tantos outros episódios se seguem, como quando sua mãe estava doente e ele, intimamente, desejou que ela morresse a fim de se livrar do seminário. Outra vez, ao ouvir insinuações da prima Justina sobre Capitu, afirmou para si mesmo que se tivesse uma arma naquele momento, a mataria. Outra ocasião em que se evidencia o obsessivo ciúme, capaz de turvar o olhar, principal sentido ativado por ele e ao mesmo tempo transfigurá-lo, intensificando terrivelmente as cores do suposto delito:

Ora, o dandy do cavalo baio não passou como os outros, era a trombeta do juízo final e soou a tempo; assim faz o Destino, que é seu próprio contra-regra. O cavaleiro não se contentou de ir andando, mas voltou a cabeça para o nosso lado, o lado de Capitu, e olhou Capitu, e Capitu para ele; o cavalo andava, a cabeça do homem deixava-se ir voltando para trás. Tal foi o segundo dente de ciúme que me mordeu.[...] Vão lá raciocinar com um coração de brasa, como era o meu? Nem disse nada a Capitu; saí da rua à pressa, enfiei pelo meu corredor[...] [ASSIS, 1997, p. 145].

Além do comportamento silencioso, e pelo ciúme aterrador em seus poucos dezessete anos, o narrador ao falar de si mesmo, revela-se vaidoso e assume seus arroubos de arrogância. O mundo organizado e protetor de onde Bento provinha, mais e mais caracterizam seu caráter dissimulado em que se oculta sob a face de doce e educado seminarista, o possessivo e obcecado homem, filho único detentor de posses e do amor de sua amiga de infância. O caráter de permanência de propriedades e pessoas em sua vida parece tornar esse narrador um ativo construtor de faces alheias.

Ao cabo de apenas cinco anos, as fundamentais mudanças nos seres a sua volta começam a se tornar mais orgânicas ao seu mundo, aparentemente imutável. A vida que segue faz seguir do menino ao homem. A vida do narrador sempre esteve sob seu domínio: coisas, escravos, amigos, mimos. A possibilidade da contradição é que faz sobrar o outro lado de quem, agora homem, já consolidado poderoso e tendo sabido da felicidade em tom profético, jamais se fará cordato ao menor desvio das circunstâncias. Bentinho transporta para Capitu a própria sensação de com ela estar casado, de possuí-la e de expô-la como um título. Mas à Capitu do que o título: “é uma mocetona”.

Na medida em que descreve o passar dos tempos: os acontecimentos e o comportamento de sua amada, capaz de mudar a visão de muitos a respeito dela própria, Bento de si mesmo traça um perfil oculto que cada vez mais se acentua \_ a soberba e a obsessão por Capitu. Pouco a pouco é a vontade do narrador que contará sobre Capitu; a começar pelo ciúme dos braços até chegar aos ciúmes do mar. O caráter frio de Bento se apresenta com maior força na maneira com descreve a morte de Escobar, suposto amante de Capitu, em analogia com o título do capítulo: “Catástrofe”; e desenha de alguma forma, que nem tudo que parece construir para o leitor coincide com a verdade. O título chega a ser um artefato irônico e hiperbólico para o acontecimento que relata: a morte do amigo Escobar.

No segundo capítulo intitulado “Olhos de ressaca”, denunciam-se narrador e ciúme em grau máximo de intensidade e novamente a escritura desse texto é urdida de perfídia e desconfiança. Assim como a partir dos capítulos anteriores, vinha crescendo uma onda de ocorrências pontuais que culminam na ressaca devastadora desse capítulo. Primeiro, o olhar distante de Capitu na janela, tendo estado lá Escobar há pouco tempo. Na verdade, desde a suposta traição do amigo à Sancha, o leitor atento já percebe nesse narrador uma implícita ressalva a Escobar que acaba sucumbindo à grande amizade. O encontro ambíguo no corredor, afinal, Escobar saía ou ia ao quarto de Capitu? O capítulo “Olhos de Ressaca” é o ápice dessa construção textual que confirma e delinea o doentio ciúme de Bento. é natural que ele apareça e cresça num discurso que descreve outro assomo brutal de desconfiança sobre a mulher no momento em que ela resiste às lágrimas, provavelmente fugindo da reprovação que esse narrador já busca dentro dele há algum tempo:

As minhas cessaram logo. Fiquei a ver as dela; Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora[...]  
Palavra que, quando cheguei à porta, vi o sol claro, tudo gente e carros, as cabeças descobertas, tive um daqueles meus impulsos que nunca chegavam á execução: foi atirar à rua caixão, defunto e tudo. [ASSIS, 1997, p. 217]

A partir de então, sem poder condenar a amada, baseado apenas em suspeitas que o consumiam, o foco passou a ser a imagem do filho e, assim como no conto de Edgar Allan Poe, faz ressurgir o morto; aos poucos e gradativamente por meio de uma mente dilacerada pelo ciúme. O que não disse e não fez a Escobar, tinha agora um ser

análogo pronto para ouvir e sofre os seus delírios. Aqui, a vontade de que o ser perdido se refaça a fim de emendar-se alguma falha ou falhar-se em alguma emenda está configurado na face de Ezequiel. O ciúme doentio envenena o olhar do narrador machadiano a ponto de transformar o que poderia ser um eterno céu num inferno cada vez mais promissor. O comprometimento mental que assola o narrador é acentuado quando pensa em suicídio. Além do fato de querer íntima e, às vezes, ferozmente matar mãe e filho. Bento conhece o desespero e a alucinação. Aqui é o ciúme, o grande ópio das circunstâncias. Na citação a seguir, a sutil alusão a Edgar Allan Poe: “Palavra que estive a pique de crer que era vítima de uma grande ilusão, uma fantasmagoria de alucinado; mas a entrada repentina de Ezequiel, gritando: \_\_ Mamãe, mamãe, é hora da missa? Restituiu-me à consciência da realidade” [ASSS, 1997, p. 238].

O fenômeno sobrenatural que ocorre em Ligéia, de Poe, é retomado por Machado de Assis, que compõe com intensa dramaticidade, a ressurreição de Escobar, baseado num comportamento perturbado e numa visão paranóica de Bento que incide sobre a criança que participa do seu dia e lhe chama de pai:

Fugia-lhe, corria a casa, fechava-me, não abria as vidraças, chegava a fechar os olhos.[...] Escobar vinha assim surgindo da sepultura, do seminário e do Flamengo para se sentar comigo à mesa, receber-me na escada, beijar-me no gabinete de manhã, ou pedir-me à noite a bênção de costume.[...] Quando nem a mãe nem o filho estavam comigo o meu desespero era grande, e eu jurava matá-los a ambos, ora de golpe ora devagar, para dividir o tempo da morte todos os minutos da vida embaçada e agoniada.[ASSIS, 1997, p. 227]

De natureza dissimulada e calculista, o narrador constrói a própria casmurrice. Incapaz de declarar-se traído perante o seu grupo e a sociedade de seu tempo, Bento exila-se, e também à Capitu juntamente com seu filho. Assim, a dúvida só existiria para o leitor e jamais para os habitantes da narrativa. Presunçoso e dominador, o narrador se tortura com a fotografia de Escobar e faz força de ver no filho, o *outro*, tantas vezes citado na narrativa por vocábulos frios e secos. O capítulo “Regresso” é a partir título, o fenômeno da ressurreição de Escobar, ou a libertação da imensa vaga dos olhos de Capitu; e Bento se sente tragado pela visão do rapaz, agora, completamente refeito, matéria e átomo, seu amigo Escobar:

Não me mexi; era nem mais nem menos o meu antigo e jovem companheiro do seminário de S. José, um pouco mais baixo menos cheio de corpo, e, salvo as cores, que eram vivas, o mesmo rosto do meu amigo. Trajava à moderna, naturalmente, e as maneiras eram diferentes, mas o aspecto geral reproduzia a pessoa morta. Era o próprio, o exato, o verdadeiro Escobar. Era o meu comborço; era o filho de seu pai. Vestia luto pela mãe; eu também estava de preto. [...] e o meu colega do seminário ia ressurgindo cada vez mais do cemitério. Ei-lo aqui, diante de mim, com igual riso e maior respeito; tota, o mesmo obséquio e a mesma graça.[ASSIS, 1997, p. 246]

A alusão ao luto do filho e ao preto que vestia é genialmente a palavra a serviço da memória do narrador, numa explícita crueldade. O fingimento com que convive com o rapaz quando de seu regresso é sórdido e cruel e beira às raias do absurdo. Ainda mais que sabe pelo rapaz, que a mãe jamais maculara a imagem do pai. O desejo íntimo de que Ezequiel fosse acometido de lepra e a felicidade por não ter de vê-lo mais, após saber de sua morte no oriente, põe a nu toda a dureza desse narrador. Para Bento, a morte dos três supostos algozes da sua casmurrice, não fizeram cessar a sua dor, que talvez, passados tantos anos, ainda peça uma terapia de registro: um livro que o alivie do dilaceramento ou do remorso, que agora, sem testemunhas nem replicantes, alimenta sua casmurrice. De vítima, fica para o leitor, a marca indelével da obsessão.

Na obra *D. Casmurro* permanece ao longo dos séculos a também indelével presença de Edgar Allan Poe, num diálogo em que a presença deste permanece, mas é absorvida, e emerge na marca de originalidade que compõe a obra de Machado de Assis. O que se depreende desse diálogo intertextual entre dois gigantes da literatura de seus tempos, escolas e países é o entendimento cada vez mais da literatura como uma intervenção cultural que percorre os caminhos do homem muito além das fronteiras abarcadas pelas teorias e pelas nacionalidades; além disso, requer dessas mesmas teorias, cada vez mais, a capacidade de abrangência em seus olhares. Tais gênios da palavra — Poe e Machado souberam ser em seus respectivos tempos: atemporais e irredutíveis às classificações. A obra de Edgar Allan Poe e a de Machado de Assis fogem dos estudos convencionais e proporcionam matéria que permanecerá diversa e inesgotável no universo literário.

## Referências

ASSIS, Machado de. **D. Casmurro**. São Paulo: Klick Editora, 1997.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. Série Princípios, 2ª edição revista e ampliada. São Paulo: Editora Ática, 1992.

ECO, Humberto. **Os limites da interpretação**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GLEDSON, Jhon. **Machado de Assis: Impostura e Realismo: uma reinterpretação de D. Casmurro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, 196 p.

JENNY, Laurent. **A estratégia da forma**. Tradução de Clara Crabbè Rocha. Coimbra — Portugal: Livraria Almedina.

NITRINI, Sandra. **Conceitos Fundamentais. Literatura Comparada**. São Paulo: EDUSP, 2000, P. 125-167.

POE, Edgar Allan. “Ligéia”. In: **Histórias Extraordinárias**. Seleção, apresentação e tradução: José Paulo Paes. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

STEINER, George. O que é Literatura Comparada? **Nenhuma Paixão Desperdiçada**. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2001, p. 151-166.

**ABSTRACT:** This paper brings a comparative analysis of the novel *D. Casmurro*, written by Machado de Assis, and the short story *Ligeia*, by Edgar Allan Poe. The theoretical perspectives guiding this approach are linked to the Comparative Literature theories that highlight readings from authors and works that, for such mastery and subtlety, are considered first class literature, regardless of nationalities and schools of writing. This study enables the appreciation of both authors, not only inserted in their respective times and schools, but also reveals them as timeless, since human issues, transformed into literature, remain and make people reflect about the human being via the narrator's behavior which is so oblique.

**KEYWORDS:** Gothic. Realism. Fantastic. Literary. Oblique.

---

**A Cidade das Letras: Machado de Assis e a Construção da Metrópole Textual**

---

**City of Letters: Machado de Assis and the Construction of the Textual Metropolis**

*N ncia Cecília Ribas Borges Teixeira<sup>1</sup>*

*“ E tu, cidade minha, airosa e grata, Que ufana miras o faceiro gesto. Nessas  guas tranqüilas, namorada. De remotos, magníficos destinos.” Machado de Assis*

**RESUMO:** A pesquisa pondera as rela es entre literatura e experiência urbana, sob esta perspectiva faz-se o levantamento das representa es da cidade do Rio de Janeiro, recém-inserida na modernidade e que ainda comporta vestígios do passado colonial. O trabalho tem como objeto central a análise das crônicas produzidas por Machado de Assis, escritor que pode ser considerado retratista de um Rio que se modernizava. O estudo destas crônicas considera além do enfoque literário, a configura o histórica e o forte apelo jornalístico deste gênero, que até pouco tempo, era desconsiderado pelo cânone literário.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cr nica. Modernidade. Machado de Assis.

## **1 A Cr nica Machadiana e Cidade**

O passeio pelas imagens do Rio de Janeiro do século XIX e início do século XX, registrado pelo olhar dos escritores, levará   reconstru o literária da cidade. Há que se destacar a profunda heterogeneidade do campo intelectual do Rio de Janeiro, em fun o do entrecruzamento de várias experiências e influências culturais. A História dos primórdios

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2005), mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina . Pós-doutora pela UFRJ.   Professora Adjunta da Universidade Estadual do Centro-Oeste UNICENTRO). Tem experiência na área de Letras e Comunica o Social, com ênfase em Literatura, atuando nas seguintes linhas de pesquisa: Gênero e Representa o ; Texto, Memória e Diferença Cultural. Endereço para contato: Rua Didio Costa 359, CEP 85065120- Guarapuava-PR. Tel (42) 99367990. Email: [nincia@unicentro.br](mailto:nincia@unicentro.br) ou [ninciaborgesteixeira@yahoo.com.br](mailto:ninciaborgesteixeira@yahoo.com.br)

da República é indissociável da História da cidade, que exerce influência significativa sobre o mundo das artes, e em especial da Literatura.

Com a implantação do projeto urbanístico de Pereira Passos (1902-1906), o Rio de Janeiro foi o palco primordial da encenação cultural da elite europeizada. Os paradigmas urbanísticos de circulação, higienização e ventilação determinavam uma nova reordenação topográfica. A abertura de amplas avenidas, o bota-abaixo do casario colonial, a crescente separação entre os redutos dos ricos e as zonas periféricas dos pobres estipulavam as ordenações da capital republicana, calcada na modernização do espaço público e no ideal de uma urbanidade cosmopolita. Entre a idealidade da cidade projetada e sua vivência, jazia o interstício interpretado, as entrelinhas de uma possível ação crítica.

A implantação do projeto urbanístico de Pereira Passos acabou dando origem a uma dualidade de ordens e valores que iria marcar decisivamente a tradição cultural da cidade. Enquanto Capital Federal, o Rio de Janeiro deveria transformar-se numa “Europa possível” e, ao mesmo tempo, corporificar um modelo de nacionalidade.

No âmbito da cidade simbólica, permeando a construção imagística da cidade progressista da *Belle Époque*, despontavam as críticas dissidentes. Na mestria irônica de Machado de Assis, a cidade, harmônica e ideal do planejamento burguês, é retratada como cenário de tensões sociais, trocas culturais e disputas.

Ao se reconstruir as imagens do Rio de Janeiro antigo, busca-se a reflexão em busca da legibilidade da cidade, por meio da representação que Machado de Assis faz dela em suas crônicas. Dotado de um olhar individualizado, esse escritor, escolhido como representante de um momento especialmente demarcado no percurso da Modernidade, ensina que o conceito de cidade é um espaço movente e heterogêneo, no qual tempos e lugares se misturam em cruzamento de signos.

Machado de Assis foi um observador atento da cidade do Rio de Janeiro, utilizou-se do espaço literário para refletir sobre os acontecimentos da história urbana do Rio de Janeiro, sendo assim, portou-se como um retratista da sociedade carioca na segunda metade do século XIX. Machado inventa o mundo a partir do Rio de Janeiro, por meio de suas obras pode-se conhecer muito da história e das relações sociais do Brasil no fim do século XIX e início do XX.

A obra machadiana movimenta-se num espaço urbano de ação contemporânea, de onde emerge a visão do Brasil dos oitocentos, um espaço que abria as fronteiras para novas possibilidades, um Rio de Janeiro em via de se transformar na metrópole dos trópicos. Para Luzia de Maria, as obras de Machado de Assis revelarão: “Costumes e hábitos, a moda, as crenças, as relações de ordem social, ou mesmo as relações familiares no conjunto das normas burguesas, a posição da mulher e tudo que havia de hipócrita na sociedade”.(MARIA, 1986, p.36)

Machado projeta a cidade como parte integrante de sua obra, por ela ser o habitat natural do homem civilizado. Pode-se dizer que as relações urbanas não aparecem propriamente dissecadas nas obras machadianas, antes, estão diluídas nos outros conflitos do texto - amorosos, políticos, morais - associadas à maioria das ações das personagens. Assim Bastide ( 1940, p.1) escreveu em seu artigo *Machado de Assis, paisagista*:

[...] reputo Machado de Assis um dos maiores paisagistas brasileiros, um dos que deram à arte da paisagem na literatura um impulso semelhante, ao que se efetuou paralelamente na pintura, e que qualificarei, se me for permitido usar uma expressão “mallarmeneana” de presença, mas presença quase alucinante de uma ausência.

No Brasil, as elites, desde a independência, inculcaram ao país modelos culturais europeus que podem ser descritos como cosmopolitas. Segundo o conceito tradicional, o cosmopolita é um homem aberto, tolerante, mundano e aberto à modernidade. Dessa forma, não surpreende que Joaquim Nabuco (1974), afirmasse ser a história européia a sua história, e que a paisagem européia era a sua paisagem, e afirmava ser um espectador de seu século do que de seu país, para ele a peça é a civilização, e estava sendo representada em todos os teatros da humanidade, ligada pelo telégrafo.

Dessa maneira singular, ele reforça o topos, onde se converte o mundo numa nação, de identidade cosmopolita e os estrangeiros, nos sócios dessa comunidade solidária e imaginada descrita por Anderson. A matriz francófila - tendo Paris como fulcro - foi descrita por Muniz Sodré como a base de onde “[...]nutriram-se os sonhos, a consciência, os projetos criadores das elites brasileiras, pelo menos até serem trocados décadas mais tarde pela substância do imaginário norte-americano”.( SODRÉ, 1988, p. 45)

Mas para que Paris chegasse, e reterritorializasse o Rio de Janeiro, era necessário empreender uma guerra contra a cidade e seu povo. Esse conflito ocorreu no contexto de consolidação da República, quando as elites no poder estigmatizaram as culturas populares, que envergonhavam o país aos olhos do mundo civilizado.

O projeto modernizador, imposto pelo governo federal ao Rio de Janeiro, atacava a questão do saneamento e determinava uma grande encomenda de obras públicas e respectivos equipamentos. Reproduzia-se, assim, de forma periférica, as portentosas obras de Paris. Seu impacto no imaginário da cidade pode ser aquilatado pelo conto *Dias de Fantasia* no qual João do Rio conta as aventuras de um príncipe egípcio que desembarcando no Rio de Janeiro disse ter circulado por “ruas que me pareciam novas em folha, colocadas entre velhas vielas. “[...] Não demorou muito para que meus olhos dessem com um *boulevard* iluminado como para uma festa. Era a Avenida Central”. (RIO, 1912, p.51).

O Rio passa a ser um organismo vivo, palpitante, mas, na visão de Machado de Assis, já se configuram os inícios da lei da selva. A cidade é o palco das paixões, das intrigas, dos amores e das decepções das pessoas que ali habitam. Com certeza, não mais existe aquela empatia que unia a personagem à paisagem, concebida como um halo da natureza, na concepção romântica. Pelo contrário, a cidade passa a ser o espaço de análise, por excelência, de processos políticos, sociais e culturais.

Sobre isso Brito Broca dirá:

Se lhe interessava, acima de tudo, a alma dos personagens, o reconhecia que ela estava ligada a uma estrutura material e não podia agitar-se no espaço sem uma base física. A presença do Rio, com seus usos e costume, suas ruas e praças, seus bairros e praias,

seus sobradões coloniais, suas andorinhas e cabriolés, constituía em sua obra o limite e ao mesmo tempo, a amplitude do Realismo psicológico em que ela se molda ( BROCA, 1958, p. 207)

O olhar machadiano recai sobre os tipos e hábitos sócio-culturais de uma metrópole em desenvolvimento. Não se deve considerar apenas a observação da realidade urbana voltada para uma simples narrativa de costumes, mas também a observação de aspectos do homem e da sociedade.

A literatura, em especial as crônicas, foi particularmente sensível a estas mudanças, que atuaram diretamente sobre o *modus faciendi* do autor, fazendo emergir uma nova maneira de encarar a realidade circundante e refleti-la nas páginas dos livros, e, em especial, dos periódicos, tornando a escrita mais ágil, mais eletrizante e febril, pois as temáticas incorporam a nova realidade do progresso técnico.

A crônica, gênero literário com forma e conteúdo comprometidos com aspectos do cotidiano, mostra-se fundamental no estabelecimento da relação entre ficção e história, principalmente quando nos referimos às últimas décadas do século XIX no Rio de Janeiro. Neste período, o gênero alcançou grande público e envolveu muitos literatos em sua elaboração, entre eles Machado de Assis. As crônicas cariocas da *Belle Époque*, que foi o gênero literário que se impôs nesse período no Rio de Janeiro e teve como veículo de difusão os jornais - discutem a relação entre o progresso e a tradição, em que o primeiro – e com ele a transformação urbana – é entendido como inexorável, ao passo que o conceito de tradição se relaciona com um alerta à consciência nacional para a preservação dos monumentos do passado da memória e do patrimônio cultural da cidade.

Num Rio de Janeiro cheio de contrastes, Machado de Assis, por meio de suas crônicas, analisa a realidade urbana. Faz indagações do dia-a-dia, reflete o Rio de Janeiro, utilizando-se de um estilo sóbrio, reduzido ao essencial, enfim disseca o mundo. A crônica de Machado é arte literária, sendo matriz de um conjunto de cronistas que deram relevo ao gênero durante todo o século XX entre eles Mário de Andrade, Rubem Braga, Drummond, Clarice Lispector.

O texto de Machado de Assis, em suas crônicas, segundo Facioli:

[...] ganha relevo e sentido enquanto prática social e permite sua decifração fundada numa ironia estratégica, na qual falam muitas vozes, todas mediadoras da “verdade” do escritor, que se utiliza delas de múltiplas formas, sem que a opinião de Machado de Assis se imponha autoritariamente. Essas vozes são criadas e encenadas como opiniões sociais sem que seja portadora de verdade positiva. (FACIOLI, 1982, p.82)

Em sua última entrevista, Carlos Drummond de Andrade enfatiza que, devido à sua natureza "fugitiva e fugidia", a crônica passa depressa. No entanto, o autor alerta que, não obstante, deve-se reconhecer que:

As crônicas escritas há mais de cem anos, por um cidadão chamado Machado de Assis estão hoje vivas como naquele tempo. Os acontecimentos perderam a atualidade, mas a crônica não perdeu, porque ela traduz uma visão tão sutil, tão maliciosa, tão viva da realidade, que o acontecimento fica valendo pela interpretação que Machado de Assis deu (ANDRADE, 1999, p.13).

Confirmam-se as palavras de Drummond, por meio deste fragmento de uma crônica de 6/9/1892, da série *A Semana*. Nesta crônica, Machado adverte que: “[...] o livro da semana dou um obituário, e não terás lido outra coisa, fora daqui senão mortes e mais mortes” ( ASSIS, 1994, p. 51). O tema a morte e a narrativa se estendem pela apresentação dos nomes das pessoas que partiram naquela semana.

No entanto, apesar de estes nomes perderem a atualidade, a introdução do texto é interessante devido à alusão do autor à morte com prazo determinado:

Qualquer de nós teria organizado este mundo melhor do que saiu. A morte, por exemplo, bem podia ser tão-somente a aposentadoria da vida, com prazo certo. Ninguém iria por moléstia, mas por natural invalidez; a velhice, tornando a pessoa incapaz, não a poria a cargo dos seus ou dos outros. Como isto, andaria assim desde o principio das cousas, ninguém sentiria dor nem temor, nem os que fossem, nem os que ficassem. Podia ser uma cerimônia doméstica ou pública; entraria nos costumes uma refeição de despedida, frugal, triste, em que os que iam morrer dissessem as saudades que levavam, fizessem recomendações, dessem conselhos, e se fossem alegres.(ASSIS, 1985, p.49-51)

Estas linhas apresentam um encanto que permanece através dos tempos, pois as conjecturas presentes no texto levam o leitor à reflexão sobre a fugacidade da vida, tema que não perde a atualidade em nenhuma época da “comédia humana”. Além disso, a morte geralmente é retratada como algo doloroso e traumático, aspecto que o escritor procura relativizar com a sugestão da morte não apenas como perda, mas, devido à previsibilidade, como algo programado e, de tal forma, isento de surpresas.

Nota-se, portanto, que Machado de Assis, apesar de ter como pré-requisito o comentário dos fatos semanais, investe suas impressões sobre esses fatos de uma literariedade mais expressiva, à medida que o fato fica em segundo plano e o que prevalece é a interpretação.

Deve-se considerar, também, o registro cronístico de aspectos relevantes do cotidiano do Rio de Janeiro, por meio de comentários, aparentemente banais, sobre determinada situação, com injeção de elementos ficcionais, numa fusão entre reportagem de jornal e conto. Para Pesavento (2002, p.12), “Machado resgata uma sensibilidade da vida urbana de sua época, recolhendo aquele viés da cidade moderna em transformação”. Essa afirmação pode ser constatada em crônica de 4 /5/ 1893:

Houve sol, e grande sol, naquele domingo de 1888, em que o Senado votou a lei, que a regente sancionou, e todos saímos à rua. Sim, também eu saí à rua, eu o mais encolhido dos caramujos, também eu entrei no préstito, em carruagem aberta, se me fazem favor, hóspede de um gordo amigo ausente; todos respiravam felicidade, tudo era delírio.

Verdadeiramente, foi o único dia de delírio público que me lembro ter visto. Essas memórias atravessaram-me o espírito, enquanto os pássaros treinavam os nomes dos grandes batalhadores e vencedores, que receberam ontem nesta mesma coluna da *Gazeta* a merecida glorificação. No meio de tudo, porém, uma tristeza indefinível. A ausência do sol coincidia com a do povo? O espírito público tornaria à sanidade habitual? (ASSIS, 1985, p. 583)

O que se pretende mostrar é que as crônicas de fato fazem parte de um projeto que visava fundir literatura e história em uma obra que tivesse como contrapartida a fusão entre ficção e realidade. Nas palavras de Arrigucci Jr (1987, p 59), “Essas crônicas são um elo valioso das relações entre ficção e história e, como tal, não visavam à compreensão dos fatos que permeiam a transmutação de ambas.” Em 11 de novembro de 1897, o autor escreve em sua página semanal na *Gazeta de Notícias*:

Eu gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu com a curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto. Daí vem que, enquanto o telégrafo nos dava notícia tão graves, como a taxa francesa sobre a falta de filhos e o suicídio do chefe de polícia paraguaio, cousas que entram pelos olhos, eu apertei os meus para ver cousas miúdas, cousas que escapam ao maior número, cousas de míopes. A vantagem dos míopes é enxergar onde as grandes vistas não pegam. (ASSIS, 1985, p.772)

Nesse ponto, Machado de Assis soube como poucos transformar o cotidiano em algo importante, indo além do simples fato, mostrando à coletividade, a história como nenhum historiador poderia fazê-lo. Nas crônicas machadianas, delineiam-se com clareza a apreensão do fato cotidiano, desimportante enquanto ação, mas explorado em seu conteúdo pitoresco, humano e urbano das relações do Rio de Janeiro do final do século XIX. Em crônica de 1877, Machado de Assis, na série *História de 15 Dias*, comentou:

Mais dia, menos dia, demito-me deste lugar. Um historiador de quinzena, que passa os dias no fundo de um gabinete escuro e solitário, que não via às touradas, às câmaras, à Rua do Ouvidor, um historiador assim e um puro contador de histórias. E repare o leitor como a língua portuguesa é engenhosa. Um contador de histórias é justamente o contrário de historiador, não sendo um historiador, afinal de contas, mais do que um contador de histórias. (ASSIS, 1985, p. 361)

A matéria da escrita do cronista demonstra que são os acontecimentos cotidianos que marcam o tempo histórico da coletividade. O cronista passa a ser o “contador de histórias” transformando fatos históricos em ficção conferindo-lhes certa perenidade. Logo, o papel do cronista é bastante complexo, pois apesar de se ocupar de aspectos banais, ele deve, também, ser sério, gerando, dessa forma, uma dicotomia entre o que é aparente é o que está subentendido.

À moda do *flâneur*, Machado contempla elementos que fazem da, então Capital Federal, um espaço singular onde convivem as mais diferentes profissões, práticas religiosas, festas, vícios e virtudes, ligados, com certa frequência, às camadas populares. As

crônicas de Machado de Assis fundem história e ficção – imagens do Rio de Janeiro do final do século XIX e início do século XX. O escritor ao criar o narrador-*flâneur* procurará reconstruir a identidade urbana por meio dos discursos literários. O seu olhar percorrerá os caminhos do sensível e imaginário, revelando as imagens da sociedade, por vezes, não admitidas por esta ou que não são perceptíveis nas fontes históricas tradicionais

Dessa feita, por meio das imagens urbanas e literárias que as crônicas machadianas revelam, em especial as crônicas de *A Semana* (1892-1897) é que se buscará a configuração do mapa histórico-discursivo do Rio no final do Século XIX. Na série *Semana*, Machado de Assis projeta um Rio que se apresentava como moderno, mas que ainda possuía traços de profundo elo com o passado colonial. O cronista, portanto, atento a todas as mudanças pelas quais a Capital Federal passava, funcionou com um sensor aguçado que soube captar a grande maré de mudanças provocada pela inserção do Rio de Janeiro no turbulento e amplo panorama da modernidade. Por outro lado, os textos de *A Semana* conferem a eles uma certa ambigüidade, o que torna difícil afirmar qual é a sua posição real diante dos assuntos que comenta, nunca se tem certeza se o autor fala sério ou não. Assim, com frequência, não se sabe com quem se esta dialogando, se com o narrador ou com o enunciador do texto. Vale salientar, também, que raramente o Rio de Janeiro irá ser analisado de forma unívoca, mas sempre ambivalente, com uma certa relatividade. Percebe-se que o autor se vale de um material não literário, mas o transforma, ao projetar seu olhar sobre a sociedade.

## 2 Imagens Machadianas do Rio de Janeiro

O Rio de Janeiro, a metrópole cultural, seus habitantes, lojas, cafés, confeitarias e subúrbios estão obviamente configurados na literatura do final do século XIX e início do século XX. É o Rio antigo, um Rio que desapareceu, um Rio que virou lembrança e que pode ser reconstruído através das páginas literárias.

Era, porém, necessária a construção, ou a invenção da metrópole que se baseia na idéia de que era necessário anular a visão provinciana da cidade do Rio de Janeiro, garantindo a imposição de hábitos e costumes, padrões de comportamento e de linguagem, gosto e moda, numa clara intenção unificadora e homogeneizadora. Aos modos de agir, pensar e sentir da “província”, a Capital teria que contrapor padrões e normas que deveriam ser internalizados por todos aqueles desejosos de se tornar homens da Corte.

A construção da capitalidade do Rio de Janeiro tinha ainda um outro pilar: o cosmopolitismo. A cidade era o principal elo de ligação com o mundo europeu, e se tornando a fonte de irradiação dessa civilização no país. Pode-se creditar, em larga medida, ao potencial mercantil do Rio de Janeiro, que só fez crescer, após a independência, o lugar preeminente que essa cidade ocupou na economia imperial.

Como cidade-capital, o Rio de Janeiro deveria ser o baluarte da unidade e da centralização, o que significava enfrentar o desafio de unificar uma vasta região pontuada por ilhas econômicas e culturais, desejosas de emancipação política, suprema ameaça.

Competia-lhe dominar e civilizar o seu entorno, marcando a fronteira da barbárie, encarnada tanto nas ameaçadoras revoltas das províncias, quanto nos rudes costumes do seu povo da capital.

A recuperação das imagens urbanas da cidade, por meio do olhar arguto de Machado de Assis, configura um importante registro da formação da moderna cidade do Rio de Janeiro no limiar do século XX, ao focalizar os costumes, práticas cotidianas, organização da ordem pública, relações familiares e outras tantas relações sociais. De um lado, é visível a presença dos avanços tecnológicos e do impacto por eles causados na cena carioca, de outro, é possível observar resquícios, que não se deixam encobrir, deixados pelo passado colonial.

## 2. 1 E o Bonde Chegou...

*“Mas inauguram-se os bondes. Agora é que Santa Tereza vai ficar à moda.”  
Machado de Assis*

O Rio de Janeiro, no final do século XIX, é envolto num clima de um cosmopolitismo ascendente, moldado nas imagens advindas do modelo europeu, em especial o parisiense, que remete ao ritmo alucinante do progresso industrial, mecânico, político e social. O impacto desta tecnologia causará mudanças significativas na vida social e cultural, que vai exercer seu domínio sobre a imaginação da sociedade brasileira. Para Park (1967, p.67): “O transporte e a comunicação efetuaram, entre muitas outras, mudanças silenciosas, mas penetrantes”.

Ao se ler as folhas finisseculares de Machado de Assis, depara-se com os movimentos significativos do Rio de Janeiro em sua passagem para a modernidade. Esta passagem se converte em meio de transporte, para a análise de diversos processos sociais, históricos, políticos e econômicos, que se desencadeiam até hoje.

Ao meter o seu nariz no futuro, em sua “curiosidade estreita e aguda”, Machado lança um seu olhar confessando “catar o mínimo escondido”. Sua atenção, então, volta-se ao que se descarta, ao que se desterritorializa no processo vertiginoso da modernidade. Esse movimento desterritorializador da mecanização é registrado nas crônicas de Machado de Assis, identificando-se especificamente ao movimento dos bondes no Rio de Janeiro. Recuperar os passos desse movimento, significa reler uma série de crônicas em que são registradas essas passagens. É pelo divagar do cronista, que se vai construindo uma metrópole multifacetada, devido à multiplicidade de pontos de vista de Machado de Assis cronista, que se confundem, muitas vezes, com a voz de seus narradores.

As crônicas machadianas carregam o leitor por um ritmo de velocidade ,desde os bondes movidos por burros, à sua nova forma vertiginosa e autônoma, por trilhos elétricos. Esta nova coletividade eletrizante do bonde não só desperta o passageiro para um mundo

individual, mas provoca questões de fronteiras antes demarcadas, como as de hábitos privados que se fazem públicos.

Lançando mão do conjunto de elementos presentes nestas crônicas, é que se pretende traçar o mapa discursivo-literário da cidade do Rio de Janeiro. As narrativas machadianas possuem uma composição que articulam vários planos, tais como o do conteúdo histórico e o da narrativa ficcional, a partir dos quais se pode inventar, problematizar e discutir questões incentivando a participação do leitor. Essa participação é efetivada pela desarticulação do real, que possibilita o estabelecimento de uma reflexão da história pela representação literária.

As crônicas escritas por Machado de Assis configuram uma dialogia, um território compartilhado pela linguagem e pelo discurso, em que se cria o espaço para a manifestação ideológica, essa atitude que se torna implícita, é o que caracteriza seus narradores.

Esta crônica, veiculada em 16/10/1892, anuncia a inauguração dos bondes elétricos :

Não tendo assistido a inauguração dos *bonds* elétricos, deixei de falar neles. Nem sequer entrei em algum, mais tarde, para receber as impressões da nova tração e contá-las. Daí o meu silêncio da outra semana. Anteontem, porém, indo pela Praia da Lapa, em um *bond* comum, encontrei um dos elétricos, que descia. Era o primeiro que estes meus olhos viam andar. Para não mentir, direi o que me impressionou, antes da eletricidade, foi o gesto do cocheiro. Os olhos do homem passavam por cima da gente que ia no meu *bond*, com um grande ar de superioridade. Posto não fosse feio, não eram as prendas físicas que lhe davam aquele aspecto. (ASSIS, 1985, p.550)

A partir do caso pessoal observado, o cronista comenta sobre o suposto progresso, representado pelos bondes e figurado no orgulho do motorneiro. Não se trata de um assunto comum, imperceptível sob a capa do cotidiano. Ao contrário, o fato novo vem alterar a rotina da população. A perspectiva adotada, no entanto, parte de um ângulo inesperado, aparentemente mínimo, em que se focaliza o gesto do cocheiro, seu ar de superioridade. Nele, o cronista encontra a glória de empréstimo, em que o homem comum sente-se grande por estar conduzindo o novo veículo, por ser o centro das atenções, por se sentir o condutor da própria modernidade, de encarnar a eletricidade.

O que se nota, neste texto, é que o cronista continua a ser o narrador, por excelência, de um Rio de Janeiro às voltas com a modernização, no entanto torna-se um contador de casos, aquele que transforma a história da coletividade em ficção, conferindo-lhe a recuperação do seu adversário: o tempo. Ao utilizar a metáfora “bonde”, o autor, reforça a mecanização, marca da modernidade.

O ato de narrar de Machado demonstra, antes de informar acerca de algum acontecimento, uma forma de compreender o mundo. Nesse ponto ocorre, ao menos em tese, a grande diferença em relação à crônica jornalística, ou seja, os acontecimentos são reconstituídos durante a narrativa e, dessa forma, subordinam-se a ela.

Quando anuncia a inauguração dos bondes elétricos, o narrador, como de hábito, cita os acontecimentos marcantes da semana, mas o faz introduzindo-os no contexto de elaboração da crônica, de forma que o que é narrado, não são exatamente os

acontecimentos mais marcantes, mas o seu processo de contar. Os fatos comentados deixam de ser notícias e passam a ser personagem do cronista e passam a ser os desencadeadores do discurso que está por vir. Assim, ao ir além da “pobre ocorrência” mostra ao homem a história, especificamente a história de um Rio de Janeiro que se moderniza.

O bonde, também, torna visível a cidade, até então, mal entrevista nos deslocamentos dos habitantes pelos antigos meios de transportes, quase sempre fechados, e estabelece, em seus bancos, a convivência democrática (embora pouco tolerada) dos cidadãos fluminenses. Essa convivência, que gera certa miscigenação social, encontrará alguma resistência no início, mas, ao fim de algum tempo, todos mergulharão na efervescência do novo ritmo de civilização.

A crônica abaixo foi redigida por Machado de Assis na série *Balas de Estalo*, publicada em 4/7/1883, nela o autor escreve uma espécie de estatuto, que sistematiza normas para se viver incorporado ao padrão cosmopolita:

Ocorreu-me compor umas certas regras para uso dos que freqüentam *bonds*. O desenvolvimento que tem sido entre nós esse meio de locomoção, essencialmente democrático, exige que ele não seja deixado ao puro capricho dos passageiros[...]

ART. II — *Da posição das pernas*

As pernas devem trazer-se de modo que não constanjam os passageiros do mesmo banco. Não se proíbem formalmente as pernas abertas, mas com a condição de pagar os outros lugares, e fazê-los ocupar por meninas pobres ou viúvas desvalidas, mediante uma pequena gratificação.

ART. III — *Da leitura dos jornais*

Cada vez que um passageiro abrir a folha que estiver lendo, terá o cuidado de não roçar as ventas dos vizinhos, nem levar-lhes os chapéus. Também não é bonito encostá-los no passageiro da frente. [...]

ART. IX — *Da passagem às senhoras*

Quando alguma senhora entrar o passageiro da ponta deve levantar-se e dar passagem, não só porque é incômodo para ele ficar sentado, apertando as pernas, como porque é uma grande má-criação.

[...](ASSIS, 1985, p.415)

Num tom irônico e bem humorado, o narrador dá indicações, nas entrelinhas, sobre as novas posturas que uma sociedade refinada deve ter, para se ajustar ao panorama gerado pela modernização, aqui representada, novamente, pelo advento trilho urbano. O cronista vê no bonde um espaço que possibilita a universalização e o nivelamento de oportunidades. Portando-se como um narrador-dândi, que carrega consigo uma atitude totalmente adaptada à rapidez das mudanças na vida metropolitana, ele tenta sistematizar a conduta do carioca refinado.

Nota-se que, nesta crônica, o narrador utiliza-se do espaço da narrativa para ensinar, servindo-se do estereótipo do dândi, ele insinua que é necessário ter modelos para se conviver em meio à civilização moderna. Assim, de forma irônica, mostra-se como um dândi “às avessas”, pois insinua uma imitação vazia, já que tudo isso soa como falso e iguala-se a um jogo, deixando para trás de si uma realidade séria (a imitação de hábitos). Dândi “às avessas”, porque segundo Benjamim (1991, p.54), “O *dandy* brinda o ócio e o

prazer no cortejo do virtual e do inútil, o *dandy* opta por distinguir-se pela sua indumentária, há uma certa teatralidade em suas atitudes” em nenhum momento, ele desmancha o cenário em busca de reflexões, e este narrador parece agir como um dândi, no entanto ele expressa uma crítica contundente sobre essa imitação vazia. Novamente, tem-se o posicionamento do narrador-cronista, que pode ser captando pelo avesso do texto.

Com a chegada dos bondes, ocorreram mudanças nos costumes da cidade, o aparecimento destes fará existir duas cidades: a do arrabalde e a do Centro, indo até Botafogo. A divisão da cidade, em duas categorias específicas, resulta da maneira como cada habitante faz uso dela. Nesta nova cidade, que corresponde, também, a um mundo em decadência, de uma cultura derradeira e mortalmente ferida pelo fetiche da mercadoria e pelo capitalismo burguês, os seus passeios amplos convidavam agora à circulação e essa atividade (a flânerie) constituirá a ocupação privilegiada do burguês ocioso (o flâneur), aquele que sustenta a convicção da fecundidade da flânerie, de que fala, não apenas Benjamin, nos seus estudos sobre Baudelaire, como também o próprio Baudelaire, na sua obra *As Flores do Mal*. Tudo conseqüência, evidentemente, da nova paisagem física e do surgimento de bairros prestigiados, por onde passam os elegantes, os *flâneurs*, os dândis, enfim o homem das multidões, na acepção benjaminiana.

O advento do trilho urbano foi o responsável pelo contato forçado e desagradável - para a elite carioca - entre dois mundos que se supunham separados. Um Rio que se esbarra nas ruas, que compara suas diferenças e se choca com a coabitação, no mesmo espaço, de indivíduos de extração social tão diversa. Isso será revelado pelas tensões sociais existentes entre o novo e o antigo, que se firmam num processo de negação da identidade colonial.

As posições entre o progresso e a tradição se traduzem numa associação da cidade colonial ao popular, e as manifestações de cultura desta classe e suas sociabilidades são sinônimos de atraso. O novo deveria estar ligado ao mito parisiense, modelo paradigmático de cidade moderna.

Machado de Assis, ao embarcar no bonde da história, utiliza-se da ambivalência ficção-fato, para demonstrar os mais variados pontos de vista acerca da chegada da modernidade. Observa-se que o ritmo veloz da modernidade será registrado alegoricamente pelo movimento dos bondes, que entrou arrastando o país para uma nova era.

### **3 Considerações Finais**

As crônicas de Machado traduzem tanto uma representação do urbano que revelam a sedução pelo progresso, quanto uma leitura metaforizada do processo de modernização. Este binômio progresso-tradição não se apresenta como excludente e sim acontece de forma combinada, num cenário em que havia uma exacerbação da tendência progressista, que se configurava como aspecto central para a definição do novo padrão de identidade da nação. O autor consegue olhar, como se fosse de fora, para a realidade nacional, ele capta os contrastes da cidade no momento em que ela se fortalecia como metrópole.

As crônicas de *A Semana* fazem parte de um projeto que funde literatura e história em uma obra única, que tem como contrapartida a fusão entre ficção e realidade. Conforme Arrigucci Jr (1987, p.59) : “Essas crônicas são um elo valioso das relações entre ficção e história e, como tal, não visaram à identificação de uma ou de outra parte que unia, mas à compreensão dos fatos que permeiam a transmutação de ambas”.

#### 4 Refêrencias

ANDRADE, Carlos Drummond de. Uma prosa inédita com Carlos Drummond de Andrade. **Caros Amigos**, São Paulo, nº 29, ago/1999, p.12-15. Entrevista.

ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. Org. Afrânio Coutinho. 2 ed. Rio de Janeiro : Ed. Nova Aguilar, 1985. v.3. 810 p.

\_\_\_\_\_. **Crônicas Escolhidas**. Sel. e introd. de Fernando Paixão. São Paulo: Ática, 1994. 155p.

ARRIGUCCI JR., Davi. **Enigma e Comentário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 239 p.

BASTIDE, R. Machado de Assis paisagista. **Revista do Brasil**. Rio de Janeiro: nº 29, p. 45-48, 1940.

BROCA, Brito. **A Vida Literária no Brasil-1900**. Rio de Janeiro: MEC, 1958. 275 p.

FACIOLI, Valentim. A Crônica. In: Alfredo Bosi et al. (Org.) , **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. p.86-87.

\_\_\_\_\_. Várias histórias para um homem célebre: biografia intelectual. In: Alfredo Bosi et al. (Org.). **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. p.9-53.

MARIA, Luzia de. **Machado de Assis: as artimanhas do humano**. São Paulo: Brasiliense, 1986. 338p.

NABUCO, Joaquim. **Minha formação**. São Paulo: Três, 1974. 218 p.

PARK, Robert Ezra. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: Velho, Otávio Guilherme (Org.), **O fenômeno urbano**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p.60-67.

PESAVENTO, Sandra J. **O Imaginário da Cidade: visões literárias do urbano**. 2. ed. Porto Alegre: UFRG, 2002. 256 p.

Pesavento, Sandra J. (Org.); Leenhardt, Jacques, (Org.). **Discurso histórico e narrativa literária**. Campinas: UNICAMP, 1998. 295 p.

RIO, João do. **Os dias passam**. Porto: Chaudron, 1912. 130 p.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**. A forma social negro - brasileira. Petrópolis: Vozes, 1988. 123p.

**ABSTRACT:** This study ponders the relationship between literature and urban experience. In this perspective, the representations of Rio de Janeiro city, recently inserted in modernity and still having traces of its colonial past, are mapped. The study has as its main objective the analysis of chronicles produced by Machado de Assis, writer who can be considered a “portrayer” of the modernizing Rio. The study of such chronicles considers, besides the literary focus, the historical configuration and the strong journalistic appeal of such genre, disregarded by the literary canon until short time ago.

**KEYWORDS:** Chronicle. Modernity. Machado de Assis.

## Memórias de Adriano, Confissão e História

---

### Mémoires D'Hadrien, Confession et Histoire

Nilson Aداuto Guimarães da Silva<sup>1</sup>

**RESUMO:** Buscamos discutir o romance *Memórias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar, examinando as relações entre o discurso literário e o discurso de outros campos do conhecimento, como a narrativa memorialística e histórica; e examinando o romance epistolar, próximo da narrativa de confissão. A intertextualidade é um aspecto essencial na composição da narrativa e no discurso dialógico do narrador articulam-se outros discursos, em particular o histórico. O romance assume a feição de uma carta, em que o imperador produz confissões e, por meio de uma longa anamnese, faz um balanço de sua própria existência e do tempo em que viveu; suas memórias pessoais se tornam memórias históricas. Na voz de Adriano falam inúmeras outras, e o retrato memorialístico de sua personalidade, humana por excelência, é também o retrato de uma época; a dimensão sociológica e a dimensão psicológica se associam como em muitas abordagens filosóficas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Marguerite Yourcenar. *Memórias de Adriano*. Literatura e outros campos. Gêneros literários.

Uma das mais comuns caracterizações dos romances de Marguerite Yourcenar é como históricos e humanistas. Resta compreender em que consiste o humanismo e as relações entre Literatura e História presentes na obra da autora.

Em *Memórias de Adriano* (1951), temos já no título a menção ao imperador romano como personagem histórico central cuja vida e feitos se expressam sob a forma de memórias. Trata-se de uma narrativa em primeira pessoa, em que se ouve diretamente a voz de Adriano, numa carta-testamento endereçada a seu neto adotivo, o futuro imperador Marco Aurélio.

O romance, de fato, problematiza a questão das relações entre o discurso literário e a narrativa memorialística e histórica. Diferentemente do historiador que se vale apenas de documentos, a escritora se serve da intuição para reconstruir do interior o destino de Adriano; e este, para contar sua vida, não busca narrar os acontecimentos essenciais, explicá-los, nem organizá-los.

A narrativa de vida não faz da reconstituição do passado um fim, mas antes um meio à disposição de um homem que procura se conhecer antes de morrer. Este desejo de conhecimento de si, inspirado pelo célebre preceito inscrito no templo de Delfos – γνῶθι σεαυτον: conhece-te a ti mesmo – revela que Adriano coloca, neste momento crucial de sua existência, a busca da sabedoria

---

<sup>1</sup>Professor Doutor do Departamento de Letras da UFV, atua no Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários.

antes daquela do reconhecimento histórico.

No Oriente pacificado, um jovem da Bitínia, de enigmática beleza, apareceu a Adriano como um descendente dos pastores Árcades. Como uma recompensa interior da política exterior, a Idade de Ouro do império e da pessoa íntima de Adriano coincidem. Desta forma, *Saeculum Aureum*, capítulo de Antínoo, não é um acidente trágico que viria pôr entre parênteses a vida pública do imperador, é o prolongamento e o coroamento das iniciações precedentes. (cf. LEVILLAIN, 1992, p. 113)

A aparição de Antínoo na vida de Adriano tem uma relação com o período místico que este acabava de atravessar. O jovem aparece a seus olhos como uma enigmática figura de transição entre dois mundos e dois modos de pensamento. Por seus ancestrais da Arcádia e por sua fulgurante beleza, ele ressuscita a Grécia mitológica. Seu suicídio premeditado confunde misteriosamente no mesmo ato a morte e o amor. A morte de Antínoo fez Adriano por em cheque sua teoria do contato. O homem que gosta de ordem, que rejeita os excessos de todos os tipos, se acha confrontado ao caos inicial, ao absurdo. (cf. LEVILLAIN, 1992, p. 72)

Em 1926, Yourcenar observava que Bossuet, em sua *História Universal* nos diz que Adriano desonrou seu reinado com seus amores. E Bayle retoma em seu *Dicionário*: “Que pode haver de mais abominável que sua paixão por Antínoo?”. Assim, o projeto inicial da autora teria nascido do desejo de reabilitar o imperador apaixonado. Mas ela se interessa cada vez mais pela personalidade excepcional de Adriano. (cf. LEVILLAIN, 1992, p. 230)

Esta consideração das relações homossexuais de Adriano, que parecem merecer mais atenção do que seus 30 anos de reinado, e que são preconceituosamente condenadas, corroboram a concepção moderna de que a História é um relato, que envolve um processo de escrita, e uma construção, uma criação, marcada pela subjetividade do historiador. A narração constitui a mediação indispensável para fazer obra de historiador e cada vez mais se torna visível na história a marca de quem a escreve. (cf. DOSSE, 2010, p.8)

Durante muito tempo os historiadores deram as costas para a literatura, para aquilo que em sua prática os aproximava dos literatos, a fim de consolidar sua ambição científica, ampliando a ruptura com seu lugar de origem, visto que a história se profissionalizou no final do século XIX, ao romper o cordão umbilical que a ligava às letras clássicas e à antiga retórica.

Hoje, quando já não se crê na possibilidade de uma física social, nem numa ruptura com a história-narrativa, insiste-se ao contrário no fato de que a história reveste-se de um valor polissêmico, designando ao mesmo tempo a ação narrada e a própria narração. Interroga-se novamente sobre a proximidade entre o ato de escrever do historiador e a escrita ficcional, e sobre a legitimidade da fronteira que separa os dois campos. A história se revela reescrita constante do passado em termos do presente, donde a implicação da subjetividade do historiador enquanto indivíduo.

A história é, segundo Paul Veyne, um romance, um relato verídico. É preciso levar em conta o lugar da operação historiográfica, o discurso histórico é relativo a um lugar particular de enunciação e assim mediado pela técnica que faz dele uma prática institucionalizada. Por isso, como afirma Michel de Certeau, “Antes de saber o que a história diz de uma sociedade, importa analisar como ela funciona nesta sociedade”. (CERTEAU, 1975, p.118) A prática da história é correlativa à estrutura da sociedade que determina as condições de um dizer que não seja nem lendário, nem atópico, nem desprovido de pertinência.

Paul Veyne, após citar Popper, para quem “O historicismo toma, falsamente, as

interpretações por teorias”, afirma que “a história é subjetiva, pois não se pode negar que a escolha de um assunto para um livro de história seja livre”. Esta é a visão na Nova História em geral. Segundo Veyne: “Balzac começou fazendo concorrência ao registro civil, depois os historiadores fizeram concorrência a Balzac, que os havia censurado [...] por negligenciarem a história dos costumes.” (VEYNE, 1998, p.32)

Assim, apesar do imenso trabalho de documentação, se *Memórias de Adriano* é um romance histórico, a história é na obra um instrumento posto à disposição de uma introspecção analítica e não o inverso. A História não é convocada por si mesma, é uma fonte para o conhecimento de si, a ficção da autobiografia supera a ficção histórica, e neste sentido trata-se de um romance histórico, de uma narrativa que se situa na encruzilhada da ficção e da História. Hoje, diferentemente da época de Flaubert, a querela entre o historiador profissional e o escritor de ficção histórica não diz mais respeito ao desconhecimento das fontes, mas à ausência de questionamento destas. (cf. LEVILLAIN, 1992, p. 218)

*Memórias de Adriano* revela já de início uma construção ficcional: renunciado a suas atividades em razão do avanço da doença, Adriano decide passar em revista a integridade de sua vida. Sob seu olhar as lembranças afluem, é um material bruto constituído essencialmente de atos. O autor real criou a ficção de um autor falando em primeira pessoa, e o romance pode, portanto, ser visto como uma autobiografia ficcional.

Desde o título, a forma de memórias se impõe como quadro enunciativo do romance; entretanto, há já no início do texto um resvalar da forma memórias para o quadro enunciativo de uma carta do imperador a seu neto adotivo Marco Aurélio. Este desvio para a forma epistolar corresponde ao desvio de um relato histórico dirigido a um leitor ideal e intemporal para um relato testamentário dedicado a um leitor designado por seu nome, Marco Aurélio, e já comprometido com a História enquanto herdeiro de Adriano.

O narrador não respeita tão rigorosamente o uso clássico das formas literárias da carta e das memórias, visto que a forma epistolar é logo substituída pela memorialística. Além disso, a partir da entrada em cena de Antínoo, no capítulo *Saeculum aureum*, o tom e a forma genérica se modificam ainda mais, o registro da fábula supera então aquela da reflexão geral e a confidência oblíqua se transforma em confissão direta. Nota-se a aparição imprevista do tom epistolar íntimo, e todas as outras expressões que são sinais de uma emoção improvisada.

A carta de Adriano remete à tradição da carta dita “moral”, cujos modelos mais célebres são a *Cartas* de Cícero e de Sêneca. Diferentemente de um romance por cartas, cuja tradição é representada no século XIX pelas *Ligações perigosas*, não há aqui nem troca cruzada, nem retomada regular das referências epistolares, nem tessitura de uma relação de comunicação intersubjetiva. As menções do destinatário são breves, esparsas e tendem a despersonalizar o discurso.

A carta “moral” de Adriano descreve de que maneira o aprendizado da morte revela uma experimentação do método de sabedoria estoica: aceitação do inexorável, domínio e desapego das paixões, submissão a uma razão soberana que governa o particular em vista do geral. Contudo, tal carta é também o quadro de uma denúncia da doutrina estoica e uma valorização da experiência particular. Adriano critica a rigidez de tal doutrina e de toda doutrina que encerra a liberdade do indivíduo dentro de um sistema de pensamento. Seu discurso de moralidade associa a forma longa da argumentação à forma lapidar da sentença, que assume frequentemente, por sua vez, a forma específica da máxima, um procedimento retórico privilegiado da escrita de Yourcenar. (cf. LEVILLAIN, 1992, p.58 e 89)

A escolha da autora por Adriano remete a seu interesse pelo imperador, pelo período clássico e pelo humanismo. O livro se constrói segundo os princípios da retórica de oratória: um exórdio, a narrativa da vida de Adriano e um epílogo.

No Caderno de Notas que acompanha *Memórias de Adriano*, Yourcenar cita Flaubert, com uma sentença retirada de sua correspondência, que diz “Os deuses, não existindo mais, e o Cristo não existindo ainda, houve, de Cícero a Marco Aurélio, um momento único em que só existiu o homem.” (YOURCENAR, 1994, p.293) O comentário breve desta sentença feito pela autora revela como este pensamento foi uma das matrizes de sua obra literária.

Para Yourcenar, Adriano foi um gênio político: inovador sem demagogia, legislador com maleabilidade, conservador e visionário. E um grande helenista que traduzia os poetas gregos, o ponto de contato em todo o império romano com o pensamento e a arte gregos. Adriano é visto como o exemplo perfeito do imperador romano, mais humanista que Augusto e mais político que Marco Aurélio, o homem completo que anuncia o príncipe do Renascimento: ao mesmo tempo jurista e artista, estrategista e político, sábio e cínico, erudito e voluptuoso.

A atuação de Adriano é vista no plano de uma filelenização do império romano, como absorção por Roma e suas províncias de um fermento intelectual que só Atenas detinha. Adriano afirma em sua carta: “Foi em latim que administrei o império; meu epitáfio será talhado em latim sobre a parede do meu mausoléu, às margens do Tibre, mas em grego terei pensado e vivido.” (YOURCENAR, 1994, p.43)

O grande mérito de Yourcenar, nestas *Memórias*, está no próprio procedimento de reconstituição imaginária: a restituição da voz própria de Adriano. Ela buscou recriar o equivalente de sua fala interior, seu tom, seu ritmo e suas inflexões correspondentes a certa maneira de pensar e de sentir o mundo que é aquela do século II d.C., que é aquela do indivíduo Adriano mas que é também, podemos acrescentar, aquela de Marguerite Yourcenar. No Caderno de notas das *Memórias*, Yourcenar escreve:

O retrato de uma voz. Se optei por escrever estas *Memórias de Adriano* na primeira pessoa, foi no sentido de eliminar o máximo possível qualquer intermediário, inclusive eu. Adriano podia falar de sua vida mais firmemente e mais sutilmente do que eu. (YOURCENAR, 1994, p.301)

Reconhecendo a voz de Adriano, a autora quis se proibir de falar em lugar dele: o personagem é de seu tempo: inteiramente formado pela cultura greco-romana. Yourcenar, não concorda, portanto, com o leitor apressado que quer fazer de Adriano o duplo da escritora, afirmando: “Adriano é você”. Isto implicaria uma incapacidade de recriar um personagem historicamente plausível. Entretanto, a autora faz ressoar uma voz contemporânea com suas inquietações e seus pressentimentos, suas esperanças também: neste sentido podemos sim ver no romance uma autobiografia disfarçada de seu autor.

O imperador foi dotado pela autora de qualidades que no contexto do pós-guerra tem uma significação simbólica, como a reserva para com todas as marcas de personalização do poder e o uso parcimonioso da palavra, antítese dos discursos prolixos dos totalitarismos. (cf. LEVILLAIN, 1992, p.179)

É natural que a atmosfera contemporânea imprima suas cores à literatura. Yourcenar escreve no contexto da angústia ante as ameaças que pesam sobre a humanidade e do questionamento de todos os valores legados ao Ocidente por séculos de cristianismo, pelo humanismo clássico e da Renascença e pelo cartesianismo. A autora revela em sua produção muitas características que são

comuns à literatura francesa produzida depois da Segunda Guerra Mundial, quando o homem perdeu todos seus suportes, antes de mais nada, o sentido da necessidade e do valor de sua existência que ela recebera sucessivamente de Deus, da crença num universo racional, da ilusão do progresso; quando só lhe resta um mal-estar exasperado pelos acontecimentos trágicos de um século que assiste à convivência da civilização com a barbárie.

Aqui se revela o novo humanismo de Yourcenar, com suas raízes na cultura clássica, expurgado de todo idealismo e de todo otimismo ingênuo. Adriano já detém, junto com sua personalidade humana por excelência, o senso apurado de realidade e a consideração da situação concreta e singular em que se encontra. O Adriano que escreve não é um jovem entusiasmado com o poder nem ensimesmado com a glória, é um velho, já doente e extremamente lúcido. Daí suas reservas com relação ao estoicismo: o que a crença estoica e a de Adriano têm em comum é que, para além das formas sociais de conduta, há uma natureza comum ao homem, a filosofia é a consciência desta natureza, e a sabedoria uma conciliação do particular e do universal, a se reajustar permanentemente.

## Referências

CERTEAU, Michel de. *L'écriture de l'histoire*. Gallimard : Paris, 1975

LEVILLAIN, Henriette. *Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar*. Gallimard : Paris, 1992.

PICON, Gaétan. *Panorama de La nouvelle littérature française*. Gallimard: Paris, 1988.

VEYNE, Paul. Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história. UNB: Brasília, 1998.

YOURCENAR, Marguerite. *Memórias de Adriano*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1994.

DOSSE, François. *L'Histoire entre science & fiction*. Littérature, no.159, 3/2010. « Écrire l'histoire ». Disponível em : [www.fabula.org/revue/document6399.php](http://www.fabula.org/revue/document6399.php), acesso em 28-06-2011

**RÉSUMÉ:** Cet article a pour but la discussion dans le roman *Mémoires d'Hadrien*, de Marguerite Yourcenar, des rapports du discours littéraire et de celui propre à d'autres champs, tel que le récit de l'histoire et des mémoires; en particulier on examine cette œuvre en tant que représentative du roman par lettre et du récit confessionnel. Le roman prend l'aspect d'une lettre, où Hadrien fait ses confessions et un bilan de son existence à travers une longue anamnèse. L'inter-texte y joue un rôle essentiel. Dans la voix du personnage parlent beaucoup d'autres voix, et le portrait de son personnalité, humaine par excellence, c'est encore le portrait d'une époque; la dimension sociologique et la dimension psychologique s'articulent comme dans de nombreuses approches philosophiques.

**MOTS-CLÉS:** Marguerite Yourcenar. *Mémoires d'Hadrien*. Littérature et autres champs. Genres littéraires.

## **A Construção da Subjetividade no conto “A Sauna”, de Lygia Fagundes Telles**

---

### **The Construction of Subjectivity in *A Sauna*, by Lygia Fagundes Telles**

*Cleideni Alves do Nascimento*<sup>1</sup>

*Marly Catarina Soares*<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo apresenta uma análise do conto “A Sauna”, publicado na obra *Seminário dos ratos* de Lygia Fagundes Telles, baseado na teoria do sujeito descentrado de Stuart Hall. A partir de dois aspectos desencadeadores do processo de descentramento, mostraremos como a subjetividade da personagem principal é influenciada. Um desses aspectos é a teoria do inconsciente de Freud e o outro está ligado ao movimento feminista. A personagem principal passa por uma crise de identidade que tem seu clímax em um momento reflexivo de uma sessão de sauna.

**PALAVRAS-CHAVE:** Lygia Fagundes Telles. Subjetividade. Conto. “A Sauna”.

*Examine por um momento uma mente comum em um dia comum. A mente recebe uma miríade de impressões - triviais, fantásticas, evanescentes, ou gravadas com a agudeza do aço. De todos os lados as impressões chegam, como uma chuva incessante de átomos; e quando caem, tomam a forma da vida de segunda-feira, terça-feira, e o modo desta chuva de impressões é diferente de outra; (...) A vida não é uma série de lampiões simetricamente arrumados; a vida é um halo luminoso, um envoltório semi-transparente que nos envolve do início da consciência até o fim.*

*(Virginia Woolf)*

Este artigo tem por objetivo analisar a construção da subjetividade da personagem principal do conto *A Sauna* (1998) de Lygia Fagundes Telles, tomando por base a teoria do sujeito descentrado de Stuart Hall proposta no livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006).

---

<sup>1</sup> Mestre em Linguagem, Identidade e Subjetividade da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), Depto de Letras Vernáculas.

<sup>2</sup> Doutorado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (2008). Professora doutora do Curso de Letras - UEPG - e do Programa de Pós-Graduação Linguagem, Identidade e Subjetividade da UEPG

Não haveria terreno mais fértil para exemplificar casos de construção ou desconstrução da subjetividade do que o literário. Jonathan Culler (1999, p.109) diz que as obras literárias oferecem uma variedade de modelos implícitos de como se forma a identidade. Queremos deixar claro que quando falamos em identidade e subjetividade não as consideramos como sinônimos, porém, não é possível dissociá-las porque a subjetividade é parte integrante da identidade.

Nós não nascemos com uma identidade pronta, somos continuamente moldados e programados pelo outro. Bakhtin (2003, p 33) argumenta que o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, do seu ativismo que vê, lembra-se, reúne e unifica, que é o único capaz de criar para ele uma personalidade externamente acabada; tal personalidade não existe se o outro não a cria.

A literatura não só exemplifica subjetividades e identidades, como também levanta questionamentos sobre o que elas seriam e como se constituiriam. Vejamos o seguinte exemplo: “O que é que uma pessoa é, assim por detrás dos buracos dos ouvidos e dos olhos?” (ROSA, 2006, p.357). Riobaldo, o narrador de *Grande Sertão: veredas*, na simplicidade e ao mesmo tempo na profundidade de sua pergunta busca uma resposta para o que é a subjetividade. Quem é você? Quem eu sou? Existe pergunta mais incômoda de se responder? Por que é bem mais simples se identificar apenas como um cidadão civil que compõe a sociedade do que falar a respeito de seu *eu* interior?

Talvez seja tão complexo responder a essa pergunta porque a subjetividade não é algo estável, a cada dia nos tornamos diferentes do que éramos. As épocas mudam, as histórias mudam, as sociedades mudam e por conseqüência as pessoas mudam. Riobaldo resume filosoficamente essa questão: “O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam” (ROSA, 2006, p.23).

O mundo de impressões que nos envolve vai aos poucos formando nossa subjetividade, ainda que inconscientemente, e em meio à *chuva incessante de átomos* há coisas que esqueceremos, coisas que assimilaremos sem perceber, coisas que nos marcarão profundamente para o resto de nossas vidas. E mesmo que nos encharquemos na mesma *chuva de impressões*, cada um terá uma percepção única dos fatos. A subjetividade é um fenômeno estritamente individual e intransferível. Na seqüência passaremos a tratar das concepções de identidade apresentadas por Hall.

Hall (2006) apresenta três concepções de identidade no seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, são elas: o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. A primeira concepção de sujeito considera o indivíduo como totalmente centrado e unificado, como se ele tivesse um centro essencial que nasce com ele e com ele permanece ao longo de toda a sua existência. Sua identidade é vista como algo nato e permanente. A segunda concepção argumenta que a identidade é formada na interação entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem uma essência interior, mas nessa concepção ela é formada e modificada por um contínuo diálogo com os mundos culturais exteriores. E a última concepção, na qual nos deteremos, compreende o sujeito pós-moderno não mais com uma identidade fixa, essencial ou permanente. Isso acontece

devido às mudanças ocorridas nos sistemas estruturais e institucionais que compõem a sociedade.

O posicionamento de Hall em relação à identidade é de que as identidades modernas estão sendo descentradas, fragmentadas. “A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (HALL, 2006, p. 13). Esse processo de descentramento ou deslocamento é provocado por uma série de rupturas nos discursos do conhecimento moderno e teve maior impacto a partir da segunda metade do século XX.

Hall aponta cinco descentramentos oriundos de grandes avanços na teoria social e nas ciências humanas ocorridos no pensamento, são eles: uma releitura do pensamento marxista; a descoberta do inconsciente por Freud; o trabalho do linguista estrutural Ferdinand Saussure; a teoria do poder disciplinar apresentada por Foucault; a teoria feminista. Nos deteremos em dois desses descentramentos, a descoberta do inconsciente por Freud e o feminismo para aplicá-los na análise do conto. Essas duas rupturas no pensamento moderno tiveram influência direta na constituição da personagem principal.

A trama narrativa do conto é cuidadosamente entrelaçada. Ela oscila entre o presente e o passado. O presente que corresponde ao tempo de aproximadamente vinte minutos de uma sessão de sauna e o passado que corresponde a aproximadamente trinta anos da vida da personagem principal avaliados interiormente. Suas memórias vão surgindo aleatoriamente. Um dia comum, na vida de uma pessoa comum que faz uma atividade comum. Trata-se de um homem de mais ou menos 50 anos que resolve fazer uma sessão de sauna, a história se resume basicamente nisso. Porém, o foco não é a história presente, e sim o que se passa internamente na cabeça da personagem.

Esse homem de meia idade, casado e que não teve filhos, não é identificado por um nome. Não por esquecimento da autora, mas para reforçar a crise de identidade pela qual a personagem está passando. Durante o tempo da sessão de sauna, ele relembra e avalia os últimos trinta anos de sua vida e se dá conta do vazio existencial no qual ele se encontra. Como profissional, um pintor de renome, ele atingiu seu objetivo central de vida que era se tornar conhecido e rico. No entanto, emocionalmente, ele é um sujeito desestabilizado e em conflito consigo mesmo.

Curiosamente, a personagem faz o tempo todo pontes entre o presente e o passado através dos sentidos. Uma fragrância de eucalipto que ele sente, remete a uma pessoa do passado. Perguntas feitas pelo funcionário da sauna, o faz lembrar de alguém que faz muitas perguntas. Uma música que ele escuta, lembra uma episódio do passado. No presente temos discursos diretos entre o homem e o funcionário da sauna. No passado, temos um monólogo interior. Temos acesso direto aos pensamentos da personagem, não há um narrador que nos introduza no passado do homem.

Nós conhecemos através das lembranças do protagonista três outras personagens que marcaram profundamente a sua subjetividade. São três mulheres. Sua mãe, já falecida, que assim como ele não é identificada por um nome. Rosa, um ex-relacionamento amoroso dos seus vinte anos. E Marina, sua esposa, que o acompanha há aproximadamente trinta anos. Cada uma delas tem um papel diferente na caracterização da identidade do protagonista.

No conto, a atuação do inconsciente está diretamente ligada ao relacionamento do protagonista com a sua mãe e com Rosa. E o feminismo está ligado ao relacionamento que ele mantém com a sua esposa Marina. Vejamos, na sequência, trechos do conto que usamos como exemplos para relacionar com a teoria de Hall sobre o sujeito descentrado, a começar pela questão do inconsciente.

Quando no século passado, o psicanalista austríaco Sigmund Freud surgiu com sua teoria sobre o inconsciente, dizendo que nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura dos nossos desejos são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, ele arrasa com o conceito de um sujeito racional cuja identidade se dizia fixa e unificada. Porém, o terreno percorrido pela psicanálise é pantanoso e foge completamente da área da razão. A própria palavra inconsciente quer dizer que não se tem consciência, ou seja, não se percebe conscientemente os processos psíquicos pelos quais se passa.

O protagonista do conto, embora já esteja na maturidade, demonstra ter uma forte ligação com a figura da sua mãe. Ele cria uma imagem completamente idealizada dela. Para ele, ela era a única verdade. “Minha mãe era a verdade”<sup>3</sup> Ele frequentemente a caracteriza com o substantivo verdade ou o adjetivo verdadeira. Ele nos informa que ela morreu cedo, daí podemos ter idéia do espaço que essa imagem ocupou ao longo da sua vida, pois sua presença ainda é fortíssima. E a maneira como ele conduziu suas escolhas, projetos de vida e relacionamentos foi, inconscientemente, conduzida pela influência desse ideal materno.

Hall (2006, p.37) nos fala da leitura que alguns pensadores psicanalíticos fazem de Freud. Para eles, a imagem do eu como inteiro e unificado é algo que a criança *aprende* apenas gradualmente, parcialmente, e com grande dificuldade. De acordo com eles, essa imagem é formada em relação com os outros; especialmente nas complexas negociações psíquicas inconscientes, na primeira infância, entre a criança e as poderosas fantasias que ela tem de suas figuras paternas e maternas.

A personagem criou uma poderosa fantasia da sua figura materna. Ele sempre recorda da sua mãe com seu vestido de andorinhas num fundo azul-noite. “Mas minha mãe era verdadeira com seu vestido azul-noite e sua delicadeza”.<sup>4</sup> Essa fantasia criada por ele sobre sua mãe, o faz vê-la quase como uma santa. A própria cor do vestido nos permite fazer uma analogia com Nossa Senhora. Ao lembrar seu pai, seu desprezo e falta de admiração são visíveis. Sua irmã, que se tornou uma prostituta, era o oposto de sua mãe que era uma “santa”. Sua mãe poderia ser associada com a imagem de Maria Imaculada e sua irmã com a figura de Maria Madalena, a prostituta.

Há no conto um exemplo muito interessante de como a imagem da sua mãe o influenciou inclusive na escolha da sua companheira. Quando ele era criança, sua mãe cantarolava para ele com voz *aflautada* a seguinte canção: “Quem quer casar com dona Baratinha que tem dinheiro na caixinha?”<sup>5</sup> Na sua vida adulta, o requisito principal que ele buscava em uma mulher para se casar era que ela fosse rica, ou seja, tivesse dinheiro

---

<sup>3</sup> TELLES, 1998, p.55

<sup>4</sup> TELLES, 1998, p.55

<sup>5</sup> Ibidem p.48

na caixinha. Marina, a escolhida, era filha única de pai riquíssimo. Através dela, ele realiza um desejo inconsciente baseado em uma lembrança de infância.

A busca do protagonista pela *verdade* que na sua cabeça existia apenas na sua mãe, o leva a uma série de relacionamentos frustrados. Nenhuma pessoa será boa o suficiente para preencher o lugar que somente a imagem materna, que ele idealizou, ocupava. Convicto disso, ele despreza o valor dos relacionamentos pessoais e mergulhado em uma profunda cegueira moral passa por cima dos sentimentos de todas as pessoas que participam mais intimamente da sua vida.

Baseado na visão de Lacan sobre esse assunto, Hall (2006, p.38) diz que o sentimento dividido entre amor e ódio pelo pai, o conflito entre o desejo de agradar e o impulso para rejeitar a mãe, a divisão do eu entre suas partes ‘boa’ e ‘má’, a negação de sua parte masculina ou feminina são aspectos da formação inconsciente do sujeito que o deixam dividido e o acompanham por toda a vida.

O sujeito desse conto consegue enxergar apenas sua meta de enriquecer. “Mas enriqueci, não enriqueci? Não era isso o que eu queria, merda! Então, não se queixe, tudo bem, qual é o problema?!”<sup>6</sup> Nesse trecho, no qual ele parece estar já em crise, ele tenta se convencer de que está tudo bem, já que ele alcançou seu único objetivo de vida. Porém, o problema se encontra justamente nisso: ter um único objetivo. O que mais resta a conquistar nessa altura da sua vida, se seu foco se restringia apenas à conquista de bens materiais?

Nesse momento da sua vida em que ele vê sua aparente tranquilidade abalada, a personagem entra em conflito consigo mesma. O processo que a levou a essa condição foi lento e longo, protagonizado pela sua esposa Marina. Mas antes de falarmos de Marina faz-se necessário falar de Rosa.

Rosa se resume à uma lembrança distante quase esquecida com o tempo. Se o próprio protagonista tivesse que defini-la, ele não saberia fazê-lo porque ele não se permitiu conhecê-la. Eles moraram juntos por algum tempo, mas não construíram um lar. Rosa, na sua tenra juventude, ofereceu a ele tudo que estava ao seu alcance. Seus sentimentos mais sinceros, sua atenção, sua admiração e seus bens materiais. Ele, por sua vez, nada deu em troca. Ela serviu para ele como um degrau para chegar onde ele pretendia.

Reduzida à triste condição de objeto, Rosa se anula completamente. Abre mão da sua profissão, não tem mais vontade própria ou voz ativa. Ela vive a vida de seu companheiro, e não a sua. Curiosamente, ele sempre se refere ao nome de Rosa acompanhado de um predicativo em maiúsculo. Nisso poderia estar implícito a opinião do protagonista em relação à Rosa. Para ele, ela não passa de um objeto que ele caracteriza como bem entende. E muitas são as formas, entre elas: Rosa Retratada; Rosa Preconceituosa; Rosa Encadeada; Rosa Obesa; Rosa Rejeitada; Rosa Desaparecida, entre outros.

Preso inconscientemente à lembrança de uma imagem materna, o protagonista buscou em Rosa uma mãe, provavelmente, a sua. “Se ela se comover comigo, um pobre pintor desconhecido e de Goiás Velho – o que comove mais ainda, se for tocada pela

---

<sup>6</sup> TELLES, 1998, p.55

minha pobreza. Pelo meu desamparo, e se for do tipo maternal, se quiser ser minha mãezinha.”<sup>7</sup> No entanto, ele não permite que Rosa seja mãe de um filho seu e a coage a fazer um aborto. Inconscientemente, o protagonista parece não conseguir abrir mão do papel único e exclusivo de filho, a simples idéia de perder esse posto o deixa claramente perturbado.

Entre perdas e ganhos, Rosa teve somente perdas no relacionamento com ele. Marina em um trecho do conto nos dá um claro balanço do que aconteceu com Rosa.

“Quer dizer, ela ficou sem casa, sem o emprego, sem o nenê e sem você que já estava de partida. Ah, ia-me esquecendo, e sem o velho tio que, apesar de mudo, parece que era uma boa companhia, ao menos podia ouvir. Tudo somado, pode-se concluir que a sua aparição não foi um bom negócio.”<sup>8</sup>

Passaremos agora a falar de Marina. Ela representa uma outra forma de descentramento na vida do protagonista. Militante do movimento feminista, ela luta para romper os paradigmas reservados às mulheres na sociedade patriarcal. Ela é o oposto de Rosa, não se deixa sufocar. Marina não tem o ideal romântico de se casar, formar uma família e se dedicar, exclusivamente, aos filhos e ao marido. Bastante esclarecida, ela lança diversas questões ao protagonista que ainda que lentamente vão provocando reações reflexivas a respeito de suas ações.

Marina o perturba porque ela age como uma psicoterapeuta, ou melhor, mais que isso, é como se o tempo todo ela o avaliasse, o julgasse. Ele se sente desprotegido diante do seu olhar de águia. “Marina também já fez muita pergunta mas agora deu de ficar me olhando. Tempo de perguntar e tempo de olhar, e esse olhar soma, subtrai e soma de novo, ela é excelente em contas.”<sup>9</sup> Marina é o reflexo da verdade que existe por trás da imagem que ele criou de si próprio. Ela o conhece, sabe os caminhos que o levaram onde ele chegou. Ela sabe, inclusive, que ele se casou com ela por causa da sua riqueza.

Em Marina, o protagonista não conseguiu encontrar nem vestígio de uma imagem materna. Pois ela não se encaixa no perfil da esposa-mãe. Isso o incomoda profundamente. “Fiquei pensando, por que não se entenece comigo? Por que nunca se enteneceu comigo? Minha mãe teria ficado com pena de mim e não de Rosa, era para o meu lado que sempre inclinava a cabeça.”<sup>10</sup> Ironicamente, Marina era a única das mulheres com quem ele se relacionou que não podia ter filhos. A identidade materna não é desempenhada por ela. “Mas Marina não é minha mãe nem mãe de ninguém, não tivemos filhos. Seria por isso que ficou tão dura?”<sup>11</sup> Ele, por sua vez, teve duas oportunidades de ser pai, com Rosa e com Carla, uma amante do passado, mas nas duas vezes ele coagiu as mulheres a abortar.

Como característica desse descentramento, Hall (2006, p.45) aponta a contestação política de arenas novas da vida social, como: a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças, etc. A identidade feminina passa por mudanças marcantes na segunda metade do século XX. O

---

<sup>7</sup> TELLES, 1998, p.51

<sup>8</sup> Ibidem p.72

<sup>9</sup> Ibidem p.48

<sup>10</sup> TELLES, 1998, p.59

<sup>11</sup> Ibidem p.59

papel social da mulher começa a mudar, ela busca novos espaços que antes não tinha acesso.

Marina não apenas luta por mais direitos, como também representa essa nova mulher através do movimento feminista do qual ela participa. As ideias e a independência de Marina também incomodam o protagonista. “Ficou cheia de idéias, a pequena Marina, mudou bastante, ih, como mudou! Líder feminista. Dirige com outras delirantes um jornal, criam núcleos. Todas conscientizadas, muito interessante.”<sup>12</sup> É possível perceber um tom de ironia e até um certo desprezo nas palavras dele em relação ao engajamento de Marina ao movimento feminista.

No momento em que ele se encontra na sauna com todas as suas lembranças, avaliações e constatações, ele chega à culminância das ideias que Marina sutilmente provocou nele. Ao romper-se em lágrimas, acontece uma epifania, uma terrível descoberta. Tudo motivado pelas palavras de Marina. “Acho que você nunca amou ninguém a não ser você mesmo, ela disse apertando as palmas das mãos contra os olhos.”<sup>13</sup> Ele na sua incapacidade de encontrar uma resposta para essa questão, se angustia, se desespera, se pergunta: “Mas por que disse isso? Que nunca amei ninguém. Não te amei Marina?” “E minha mãe? Também não amei minha mãe?”<sup>14</sup>

Ao se encontrar na mais completa solidão, ele percebe o deserto que sua vida se tornou. Houve espaço para o amor? Espaço para ser ele mesmo? Para ele, sua mãe era a *verdade*, ele era uma mentira. “As lágrimas escorrem e se misturam ao suor que me inunda a boca, estou chorando como nunca chorei e quero chorar mais, suar mais, verter tudo nesta porra de sauna, e minha mãe?...”<sup>15</sup> Na grande mistura de sentimentos que o invade, está um desejo desesperado de voltar atrás e quem sabe dar outro rumo à sua vida. “E se eu tentar de novo, você acha que é tarde? Escuta, Marina, se eu tentar novamente? Me responda, Marina, e se eu recomeçar?”<sup>16</sup>

Marina é crucial no processo de auto-conhecimento do protagonista. Ela o conduz pouco a pouco ao seu mundo interior e o ajuda a fazer descobertas sobre sua subjetividade. “Ela faz questão que eu me sinta um egoísta. Um interesseiro, um egoísta. É preciso se conhecer, enfrentar sua verdade, repetiu várias vezes nas nossas discussões.”<sup>17</sup> Cada um tem a sua verdade e se apega a ela como única. É mais fácil enxergar e avaliar o que está fora de nós. Marina é o olhar exterior que mostra o que ele não consegue ver.

Para finalizar, gostaríamos de destacar a sábia escolha do espaço do conto. O momento em que a personagem principal faz uma profunda introspecção e avaliação da sua vida poderia ter acontecido em qualquer outro lugar que lhe proporcionasse privacidade e sossego. No entanto, a escolha da sauna é fantástica porque somente nesse lugar poderia haver um paralelismo entre a purgação física e psíquica. Física porque as altas temperaturas de uma sessão de sauna acelera o metabolismo, o fluxo sanguíneo se

---

<sup>12</sup> Ibidem p.52

<sup>13</sup> Ibidem p.65

<sup>14</sup> Ibidem p. 70

<sup>15</sup> TELLES, 1998, p.71

<sup>16</sup> Ibidem p.75

<sup>17</sup> Ibidem p.52

intensifica fazendo com que os órgãos internos trabalhem mais rapidamente. O calor provoca a dilatação dos poros, liberando as toxinas presentes no organismo. Resumindo, há uma faxina interna.

No conto, enquanto esse processo de limpeza interna vai acontecendo no corpo da personagem, em sua mente também segue um processo semelhante de purificação. A purificação física se dá através do suor, já a psíquica acontece através das lágrimas, pois elas são a expressão física do nosso estado emocional. O protagonista apresenta essa situação da seguinte forma:

“Me descubro. As lágrimas correm mais espaçadamente, revigoradas em seu trajeto pelas veredas do suor. Fico olhando num só ponto, Marina diz que é assim e Marina sabe, olhar um ponto em frente (escolho a campanha) e no silêncio, sem mentira, sem disfarce, ir se desvencilhando das camadas e camadas que se acumularam – as horas nuas, foi um livro? Um filme? Deixa ir caindo o que não for verdadeiro. Mas será que eu posso fazer essa seleção, eu?! Tudo está tão misturado, Marina.” (TELLES, 1998, p.71)

Podemos perceber a forte presença de Marina nesse instante, ele cita seu nome três vezes nesse pequeno trecho. O discurso dela já penetrou nele, *Marina diz que é assim e Marina sabe*. Ao encerrar a sessão de sauna, ele sai duplamente purificado. “Então? – pergunta o funcionário enquanto me conduz de volta. Sorrio para os seus pés enormes e comunico que estou um tanto enfraquecido, mas limpo.”<sup>18</sup> Limpo, graças a Marina.

Como última observação, queremos ressaltar o incrível papel que a literatura desenvolve de recriar tão perfeitamente, dentro das possibilidades que a realidade lhe oferece, o mundo exterior e interior. Ao criar subjetividades, ela nos oferece uma gama de modelos com os quais podemos nos identificar. De acordo com Culler (1999, p.110), “A literatura não apenas fez da identidade um tema; ela desempenhou um papel significativo na construção da identidade dos leitores.”

## Referências

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CULLER, J. **Teoria literária**. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções, 1999.

HALL, S. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

ROSA, J.G. **Grande Sertão: veredas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

TELLES, L. F. **Seminário dos ratos**. 8ªed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

---

<sup>18</sup> TELLES, 1998, p.75

**ABSTRACT:** This paper presents an analysis of the short story *A Sauna* in the light of Stuart Hall's theory of the decentered subject. Based on two releasing aspects of the decentering process, we will show how the main character's personality is influenced. One of these aspects refers to Freud's theory of the unconsciousness and the other is related to the feminist movement. The main character goes through identity crisis, having its climax during a moment of reflection when taking a sauna.

**KEYWORDS:** Lygia Fagundes Telles. Subjectivity. Short Story. A Sauna.

## Breve Panorama das Tendências Contemporâneas da Ficção Científica Brasileira

---

### Casting a Glimpse at the Contemporary Tendencies in Brazilian Science Fiction

Rodolfo Rorato Londero<sup>1</sup>

Rosani Úrsula Ketzer Umbach<sup>2</sup>

**RESUMO:** Atualmente é possível reconhecer na produção brasileira de ficção científica três grandes tendências: 1) a história alternativa, incluindo a recentíssima febre *steampunk*; 2) a ficção *cyberpunk*; e 3) a ficção *borderline* (obras na fronteira entre a ficção científica e a ficção *mainstream*). As três tendências surgiram durante a Segunda Onda da Ficção Científica Brasileira, período que abrange o início dos anos 1980, sendo cada uma representada pelos autores Gerson Lodi-Ribeiro, Fausto Fawcett e Braulio Tavares, respectivamente. Além de comentar algumas obras recém-publicadas de novos e antigos autores inseridos nas três tendências – as histórias alternativas de Gerson Lodi-Ribeiro (*Xochiquetzal*, 2009) e de Roberto de Sousa Causo (*Selva Brasil*, 2010); as ficções *cyberpunks* de Fábio Fernandes (*Os dias da peste*, 2009) e de Richard Diegues (*Cyber Brasileira*, 2010); e a ficção *borderline* de Luiz Bras (*Paraíso líquido*, 2010) –, o objetivo é relacioná-las ao pós-modernismo, demonstrando que este movimento artístico-cultural é o determinante em comum da atual produção: sendo assim, a história alternativa se aproxima da poética do pós-modernismo que Linda Hutcheon denomina “metaficção historiográfica”; a ficção *cyberpunk*, segundo Fredric Jameson, é a expressão literária máxima não apenas do pós-modernismo, mas também do capitalismo tardio; e a ficção *borderline* representa o enfraquecimento da distinção entre alta cultura e cultura de massa, também creditada ao pós-modernismo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ficção científica brasileira. Pós-modernismo. História alternativa. Ficção *Cyberpunk*. Ficção *Borderline*.

Atualmente é possível reconhecer na produção brasileira de ficção científica três grandes tendências: 1) a história alternativa, incluindo a recentíssima febre *steampunk*; 2) a ficção *cyberpunk*; e 3) a ficção *borderline* (obras na fronteira entre a ficção científica e a ficção *mainstream*). As três tendências surgiram durante o que se chama a

---

<sup>1</sup> Bacharel em Comunicação Social (Jornalismo) e mestre em Estudos Literários, ambos pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria. Professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná.

<sup>2</sup> Orientadora. Pós-doutora pela Eberhard-Karls-Universität Tübinge. Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria.

Segunda Onda da Ficção Científica Brasileira, período que abrange o início dos anos 1980 e que resgata o gênero do seu esquecimento nos anos 1970. Este renascimento se desenvolveu principalmente, mas não exclusivamente, devido à forte presença da cultura de massa norte-americana, através de superproduções hollywoodianas abordando temas da ficção científica, que inspirou a maioria dos escritores brasileiros do gênero nos anos 1980 (PEREIRA, 2005, p.142). Curiosamente, a tendência que mais se destacou neste período, pelo menos em termos de visibilidade, não se encontra entre as citadas acima: a ficção científica *hard*, representada por Jorge Luiz Calife e suas primeiras obras *Padrões de contato* (1984) e *Horizonte de eventos* (1986) – para Fernandes, “os dois livros, publicados [...] pela editora Nova Fronteira, então uma das maiores e mais conhecidas casas editoriais brasileiras, mereceram ampla divulgação na imprensa” (FERNANDES, 2007, p.73). Entretanto, em meados dos anos 1990, a ficção científica brasileira entrou em declínio novamente, resistindo “apenas em fanzines e em uma ou outra coletânea publicada às expensas de seus próprios autores e vendidas em (literalmente) menos de meia-dúzia de livrarias em todo Brasil, apenas pelo sistema de consignação” (FERNANDES, 2007, p.74). Esta situação somente mudou em meados dos anos 2000, mas por razões diferentes daquelas que impulsionaram a Segunda Onda: não é mais a produção cinematográfica norte-americana que motiva os escritores, mas o aquecimento do mercado editorial brasileiro, colocando nas prateleiras autores estrangeiros e nacionais em proporções muito próximas.

O que se pretende responder aqui são algumas perguntas atuais referentes à ficção científica brasileira que persistem tanto na academia quanto no *fandom*: em “Ficção científica brasileira: um gênero duplamente invisível” (2009), Feldens resume essas questões:

Atualmente existe um debate, principalmente nos *fanzines* e comunidades da Internet, sobre as características e rumos da ficção científica brasileira contemporânea. Afinal, por qual fase o gênero está passando agora nos anos 2000? Estaria estagnado, ainda numa continuação da Segunda Onda, ou já partiu para outra renovação? Quais os desafios e tendências dos autores desta geração? (FELDENS, 2009, p.155-156).

Em “Ficção científica no Brasil: grandes esperanças” (2008), por exemplo, Fernandes identifica uma “possível Terceira Onda”, ainda que afirme que, “hoje, esses rótulos parecem estar caindo por terra”. Também não se pretende aqui debater rótulos, mas demonstrar como as tendências contemporâneas da ficção científica brasileira já se encontravam na Segunda Onda. Esta hipótese pode até agradar os defensores da continuidade da Segunda Onda, mas eles não devem esquecer o ocaso, que durou quase uma década, entre a Segunda Onda e o atual *boom* do mercado editorial, proporcionando um argumento plausível para o surgimento de uma Terceira Onda.

Outro ponto de continuidade que se pretende explorar é o pós-modernismo, indicando este movimento artístico-cultural, que se destaca a partir dos anos 1980, como mais um determinante em comum da atual produção: sendo assim, a história alternativa se aproxima da poética do pós-modernismo que Hutcheon (1991) denomina “metaficção historiográfica”; a ficção *cyberpunk*, segundo Jameson (2006), é a expressão literária máxima não apenas do pós-modernismo, mas também do capitalismo

tardio; e a ficção *borderline* representa o enfraquecimento da distinção entre alta cultura e cultura de massa, também creditada ao pós-modernismo.

Se ficção, segundo Reis (2001, p.170), designa a *modelação estético-verbal* inerente à escrita, e não a acepção depreciativa de falsidade, então é possível compreender a história, ou melhor, a escrita da história, como ficção. Esta relação é crucial para se entender a metaficção historiográfica: segundo Hutcheon, este tipo de ficção pós-modernista “[...] sugere que *houve* matérias brutas – personagens e acontecimentos históricos – mas que hoje só as conhecemos como textos” (HUTCHEON, 1991, p.188; grifo da autora). Neste sentido, para a metaficção historiográfica, “a história passa a ser um texto, um construto discursivo ao qual a ficção recorre tão facilmente como a outros textos da literatura” (HUTCHEON, 1991, p.185). Um exemplo: a história da Segunda Guerra Mundial, enquanto texto, é abordada em *O homem do castelo alto* (1962), de Philip K. Dick, romance que retrata a vitória do Eixo no conflito em questão e a divisão dos Estados Unidos entre Alemanha e Japão. Mas é através da metaficção que essa poética pós-modernista se mostra consciente da condição ficcional da história: no mesmo exemplo, no universo alternativo diegético, há um romance de ficção científica que retrata a vitória dos Aliados na Segunda Guerra Mundial. Ou seja, além da referência ao gênero do romance (a ficção científica), a metaficção em *O homem do castelo alto* revela a condição ficcional da própria história.

Para Hutcheon, “a ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedindo de ser conclusivo e teleológico” (HUTCHEON, 1991, p.147). Ou seja, ao redesenhar o passado sob uma nova perspectiva, a ficção pós-modernista, especialmente a metaficção historiográfica, não compreende a história como guiada por finalidades totalizantes (*telos*), mas sim como aberta para possibilidades consideradas a partir do presente. É o caso de *Xochiquetzal: uma princesa asteca entre os incas* (2009), de Gerson Lodi-Ribeiro, romance originário do conto “Xochiquetzal e a Esquadra da Vingança”, inicialmente publicado nas antologias *Pecar a Sete* (1999) e *Phantastica Brasileira* (2000) sob pseudônimo de Carla Cristina Pereira. Como afirma Rodrigues (2009, p.6) na apresentação do romance, Lodi-Ribeiro é um autor conhecido dos anos 1980, principalmente por dois contos – sendo um deles, a história alternativa “A Ética da Traição” (1993) – publicados na versão brasileira da *Isaac Asimov Magazine*, revista que surgiu em 1990 e que divulgou alguns escritores da Segunda Onda até sua extinção em 1993. Em *Xochiquetzal*, Lodi-Ribeiro apresenta um universo alternativo onde a América também é descoberta por Colombo, mas sob bandeira portuguesa. Ao contrário dos espanhóis, que conquistaram principalmente através do extermínio dos nativos, os portugueses colonizaram promovendo a miscigenação entre europeus e nativos: sendo assim, o narrador-protagonista, cujo nome empresta ao título do romance, é uma princesa asteca casada com o famoso navegador português Vasco da Gama. A prática da miscigenação é assim descrita por Xochiquetzal:

Não duvidei de meu cunhado. Como Vice-Rei de Anáhuac e grão amigo de meu povo, Dom Affonso concedeu avultado incentivo à política de misturar os sangues e as sementes dos nobres portugueses com os das *teuclahtoh* mexicas. Inclusive através de seu exemplo pessoal.

Pois, por esses dias que corriam, graças ao beneplácito de meu cunhado, já se ouvia falar que o próprio El-Rei não se mostrava tão avesso quanto dantes à idéia do casamento de *teteuctin* mexicas e acolhuas com filhas d'algo lusas de escol, desde que os noivos *náhuatl* professassem a fé cristã ou, pelo menos, declarassem fazê-lo.

– Mais um varão, pois. – Dom Vasco regozijou-se. – Mais um guerreiro forjado desta mescla perfeita que é a fusão das virtudes lusitanas e mexicas (LODI-RIBEIRO, 2009, p.60).

Ainda que Vasco da Gama exalte a “mescla perfeita” entre portugueses e povos nativos do Vale do México, a miscigenação somente é válida se os noivos nativos aceitassem/assimilassem os valores culturais do colonizador (no caso, a “fé cristã”). Por outro lado, os nativos, conscientes desta dominação, tiram do inimigo, mas também aliado, somente o que lhes interessam, conservando ademais o que lhes são próprios, como propõe Itzcoatl, irmão de Xochiquetzal: “Adotem tão-somente as melhores dádivas de que são pródigos nossos suseranos, pero que lutem para preservar vossos valores intocados lá no fundo de vossas almas, tal como os ensinamentos de vossos antepassados” (LODI-RIBEIRO, 2009, p.124). Nestas relações, genuinamente antropofágicas do ponto de vista oswaldiano<sup>3</sup>, percebe-se não a acomodação, mas o conflito de valores culturais. Sendo assim, ao invés de conceitos como “mestiçagem” ou “hibridismo”, o conceito de “heterogeneidade”, proposto por Cornejo Polar, é o que mais se aproxima do resultado alcançado por Lodi-Ribeiro, sendo *Xochiquetzal* um exemplo de literatura heterogênea:

As literaturas heterogêneas, [ao contrário,] se caracterizam pela duplicidade ou pluralidade dos signos socioculturais do seu processo produtivo: trata-se, em síntese, de um processo que tem pelo menos um elemento não coincidente com a filiação dos outros, e que cria necessariamente uma zona de ambigüidade e conflito (CORNEJO POLAR *apud* ORTIZ, 2010, p.144).

Não é por acaso que Cornejo Polar identifica as Crônicas do Novo Mundo como os primeiros exemplos de literaturas heterogêneas (ORTIZ, 2010, p.148), pois nelas se inscrevem universos em conflito, mas também em tradução: é o caso do cronista europeu que descreve a cultura nativa através de termos estranhos para esta, mas conhecidos por esse. Entretanto, na inversão proposta por Lodi-Ribeiro, é a cultura nativa quem traduz a cultura colonizadora, interrogando valores como, por exemplo, a piedade cristã (LODI-RIBEIRO, 2009, p.20) e “o estilo lusitano de guerrear” (LODI-RIBEIRO, 2009, p.102-114).

A metaficção se faz presente em alguns momentos de *Xochiquetzal*, sendo o mais interessante a introdução diegética assinada pela personagem historiadora Chalchiueneatl F. Mendes Pinto: através dela se sabe que,

---

<sup>3</sup> Para Carvalho, a proposta do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade “[...] não é a devoração (assimilação) vista no seu sentido mais superficial, mas compreendida no seu caráter seletivo, como capacidade crítica de selecionar do alheio o que interessa” (CARVALHAL, 1986, p.76).

[...] ao fim de sua vida, *consciente da fragilidade da tessitura histórica que estudava com afinco*, Xochiquetzal da Gama deixou registrado seus pensamentos e suas dúvidas sobre o que poderia ter acontecido às gentes portuguesas, astecas e incas, caso Cristóvão Colombo não houvesse descoberto o Novo Mundo sob bandeira lusitana (LODI-RIBEIRO, 2009, p.11-12; grifo nosso).

Ao se mostrar “consciente da fragilidade da tessitura histórica”, Xochiquetzal justifica não apenas sua história alternativa, mas a metaficção historiográfica em geral, principalmente quando esta se abre para as possibilidades latentes da história. O que é latente no universo de Xochiquetzal, portanto registrado em sua história alternativa, é justamente a história extradiegética, onde a economia portuguesa se concentra no monopólio das especiarias das Índias, ao invés de no avassalamento dos impérios nativos do Novo Mundo, ainda que Xochiquetzal não se pronuncie sobre quem “descobriria”<sup>4</sup> as Américas, ou no caso do universo diegético, as Cabrálías. Para a história extradiegética, quem “descobriu” as Américas foram os espanhóis, mas para os historiadores do universo diegético, “soa no mínimo implausível tentar imaginar que Cristóvão Colombo pudesse ter descoberto as Cabrálías por qualquer outra bandeira que não a portuguesa” (LODI-RIBEIRO, 2009, p.13). É neste jogo constante de estranhamento entre o diegético e o extradiegético que Lodi-Riberio problematiza a ficcionalidade da história.

Outro exemplo de metaficção historiográfica oriundo da ficção científica brasileira contemporânea que também se utiliza de elementos paratextuais diegéticos, como a “Introdução” de *Xochiquetzal, é Selva Brasil* (2010), de Roberto de Sousa Causo. No universo alternativo de *Selva Brasil*, a fronteira ao norte do Brasil é palco de guerrilhas desde que o país, sob governo de Jânio Quadros em 1962, tentou invadir as então colônias holandesa, inglesa e francesa (respectivamente, Suriname, Guiana e Guiana Francesa). Os países europeus atingidos, juntamente com os Estados Unidos, organizaram um contra-ataque que anexou parte da Amazônia brasileira e instaurou conflitos militares permanentes na região. O narrador-protagonista é o *alterego* do autor que serve nas guerrilhas deste Brasil alternativo, e o *clímax* da narrativa é justamente quando, através de um dispositivo tecnológico que conecta universos alternativos, o *alterego* descobre a existência do autor em outro universo (no caso, o universo extradiegético).

Mas não quero crer que minha existência seja uma ilusão – quem sabe um sonho solipsista que cê esteja vivendo neste exato momento, criando um outro mundo e outro papel pra você. Quero acreditar que existo, que minha vida vale alguma coisa e que as cicatrizes qu’eu tenho e as coisas qu’eu vi valem alguma coisa. Mesmo que meu mundo seja pior, eu quero viver (CAUSO, 2010, p.91).

---

<sup>4</sup> Do mesmo modo que o “descobrimento” das Américas é questionado por historiadores – pois como descobrir o que já é descoberto? –, o “descobrimento” das Cabrálías também se problematiza quando os incas informam que, um ou dois séculos antes da chegada dos portugueses, eles já recebiam “frotas de barcos tripulados por umas gentes de tez parda, algo semelhante à tez dos mexicas” (LODI-RIBEIRO, 2009, p.85).

Na verdade, ainda que se refira ao universo extradiegético, o que se chama aqui de “autor” também pertence à diegese, pois é uma personagem como qualquer outra. Neste sentido, o Roberto de Sousa Causo de *Selva Brasil* também é criatura de “uma ilusão”, de “um sonho solipsista”. Este estranhamento atinge o ponto máximo na “Nota de Roberto de Sousa Causo”, elemento paratextual diegético onde o autor, ao comentar sobre o seu “duplo”, se insere definitivamente na diegese. É por isso que o autor, desta vez extradiegético, inicia o “Posfácio” afirmando que “chega uma hora em que, por mais divertido que seja vestir uma máscara, é preciso retirá-la” (CAUSO, 2010, p.105), delimitando assim precisamente o final da diegese. Ou não, pois, como conclui o autor, “o Brasil sem guerras ainda é um dos países mais violentos do mundo, com conflitos no lar, na cidade e no campo” (CAUSO, 2010, p.110), sendo o Brasil diegético, pelo menos em termos de violência, semelhante ao extradiegético. Esta também é a opinião do *alterego*, mostrando como as máscaras parecem nunca caírem: “Gente morta por toda parte. Mortos que vinham de lá, mortos que iam de cá. Se isso era um poço a dar passagem pra duas versões do mundo, não eram versões muito diferentes, e isso, mais que tudo, me deu um aperto no coração” (CAUSO, 2010, p.79). Nesta jogada, intencional ou não, Causo comprova a insistência da ficcionalidade não apenas no historiográfico, mas também no biográfico – na verdade, o autor classifica *Selva Brasil* como “história alternativa pessoal” (CAUSO, 2010, p.108), como também fez Bruce Sterling a respeito do seu conto “Dori Bangs” (1989).

Num cotejo entre *Xochiquetzal* e *Selva Brasil* é possível identificar divergências na abordagem da história alternativa em relação à história factual: em *Selva Brasil*, como citado acima, o alternativo e o factual “não eram versões muito diferentes”; em *Xochiquetzal*, a princesa asteca “tinha fé de que era mais feliz e influente como filha d’algo lusíada, súbdita leal de El-Rei de Portugal, do que o seria como cihuapilli [...] duma Anáhuac ainda livre dos portugueses [...]” (LODI-RIBEIRO, 2009, p.74). *Selva Brasil*: caminhos diferentes, resultados semelhantes; *Xochiquetzal*: caminhos diferentes, resultados melhores ou piores. Enquanto Lodi-Ribeiro estabelece valores entre o alternativo e o factual – isto também se percebe em “A Ética da Traição”, como nota Ginway (2005, p.208-209) –, Causo parece evitá-los, pois, como afirma o *alterego* em citação anterior, “mesmo que meu mundo *seja* pior, eu quero viver” (o verbo “ser” conjugado no presente do modo subjuntivo).

A ficção *cyberpunk* é mais uma tendência contemporânea herdada da Segunda Onda, principalmente de autores como Fausto Fawcett e Guilherme Kujawski que, na primeira metade dos anos 1990, ganharam notoriedade nas páginas de jornais e revistas ao publicarem, respectivamente, *Santa Clara Poltergeist* (1991) e *Piritas siderais* (1994) (FERNANDES, 2007, p.74). As referências tanto de Fawcett quanto de Kujawski não são os romances de William Gibson e Bruce Sterling, ou seja, dos autores inaugurais do movimento *cyberpunk* dos anos 1980, apesar de que ambos foram publicados no Brasil no início dos anos 1990, mas sim obras precursoras da ficção *cyberpunk* – principalmente cinematográficas, como, por exemplo, *Blade Runner* (1982) e *Videodrome* (1982) – ou mesmo o *zeitgeist* econômico e cultural do final do século XX (neoliberalismo e pós-modernismo, respectivamente). Neste sentido, enquanto a Segunda Onda realizou recepções indiretas e análogas da ficção *cyberpunk*, os escritores que produzem atualmente estabelecem recepções diretas. É o caso de Fábio Fernandes

que, além de pesquisador da ficção *cyberpunk* em *A construção do imaginário cyber* (2006), é o autor de *Os dias da peste* (2009), romance que apresenta vários elementos da ficção *cyberpunk* (vírus, ciberespaço, *gadgets*, implantes, inteligências artificiais, etc.), mas que também vai além dela para encontrar um dos seus muitos derivados: a pós-singularidade. Shaviro, que identifica proximidades entre a pós-singularidade e o *cyberpunk* (SHAVIRO, 2009, p.108), define o primeiro a partir do seu exemplo mais conhecido:

*Accelerando* (2005), de Charles Stross, é um romance sobre pós-singularidade, o exemplo mais conhecido de um pequeno, mas crescente subgênero da ficção científica. A ficção científica sobre pós-singularidade tenta imaginar, trabalhando em cima das conseqüências, o que os tecno-futuristas têm chamado de Singularidade. Isto é, o suposto – e estritamente falando, inimaginável – momento quando a raça humana atravessa um portal tecnológico e definitivamente se torna pós-humana. De acordo com este cenário, o crescimento exponencial no mais puro poder dos computadores, juntamente com avanços nas tecnologias de inteligência artificial, nanomáquinas e manipulação genética, mudarão completamente a natureza de quem e o que somos<sup>5</sup> (SHAVIRO, 2009, p.103).

Entretanto, ao contrário de *Accelerando*, *Os dias da peste* é pré-singularidade, ou melhor, pré-convergência entre homens e inteligências construídas (como as inteligências artificiais se denominam no romance). Ou seja, o narrador-protagonista Artur Mattos, através de relatos escritos em diários e postados em *blogs* e *podcasts*, testemunha os eventos que antecedem à Convergência, fenômeno vagamente descrito ao longo do romance, mas que parece remeter à definição de Singularidade. Uma característica estilística do narrador-protagonista, capaz de fornecer metáforas da Convergência, é a intertextualidade recorrente, levando seu amigo a dizer que “o que estraga o mundo é o excesso de referências” (FERNANDES, 2009, p.164). Em todo o caso, é este excesso de referências que permite, por exemplo, arriscar uma resposta para o seguinte enigma em forma de *haikai*:

como puxar a tomada  
quando o sistema é wireless?  
coração inquieto (FERNANDES, 2009, p.92).

Em outro momento (FERNANDES, 2009, p.33), por meio de um colega professor, Artur conhece *Distúrbio Eletrônico* (1997), obra inclassificável do coletivo Critical Art Ensemble, mistura de ensaio político e “poesia plagiária”, que apresenta o conceito de “poder nômade”. O modelo deste poder são os citas, tribo descrita por Heródoto como invencível graças ao nomadismo: “Sem cidades ou territórios fixos, aquela ‘horda migratória’ nunca podia na verdade ser localizada. Conseqüentemente,

---

<sup>5</sup> Tradução livre de: “Charles Stross’s *Accelerando* (2005) is a post-Singularity novel, the best-know example of a small but growing SF subgenre. Post-Singularity SF endeavours to imagine, and work through the consequences of, what techno-futurists have called the Singularity. This is the supposed – and strictly speaking unimaginable – moment when the human race crosses a technological threshold, and definitively becomes posthuman. According to this scenario, the exponential growth in sheer computing power, together with advances in the technologies of artificial intelligence, nanomanufacture and genetic manipulation, will utterly change the nature of who and what we are”.

nunca podiam ser postos na defensiva e conquistados. Mantinham sua autonomia por meio do movimento” (CRITICAL ART ENSEMBLE, 2001, p.23-24). Entretanto, o que interessa é a reinvenção deste “modelo arcaico de distribuição do poder e estratégia predatória” pelo “capitalismo tardio”, baseado na “abertura tecnológica do ciberespaço” (CRITICAL ART ENSEMBLE, 2001, p.24). Ou seja, através do ciberespaço, o capitalismo tardio não se fixa em instituições reconhecíveis, dificultando qualquer forma de subvertê-lo, pois “para saber o que subverter seria preciso que as forças de opressão fossem estáveis e pudessem ser identificadas e separadas” (CRITICAL ART ENSEMBLE, 2001, p.22). O capital não se encontra nas mercadorias ou nas empresas, mas flutua livremente nos sistemas financeiros informatizados. Para retornar ao enigma, portanto, como sabotar o sistema quando ele está em toda parte e, portanto, em nenhuma parte? É neste sentido que “a Singularidade é realmente uma fantasia do capital financeiro”<sup>6</sup> (SHAVIRO, 2009, p.115), mas também no sentido que a Singularidade, definida em *Os dias da peste* simplesmente como “uma troca” (FERNANDES, 2009, p.181) entre homens e máquinas, é a metáfora do *valor de troca* exponencial próprio do capital financeiro, pois se o capital em si é abstração/equivalência dos *valores de uso*, então o capital financeiro é abstração da abstração (SHAVIRO, 2009, p.113). A Singularidade, enquanto metáfora do capital financeiro, é a troca absoluta que surge quando inexitem distinções de qualquer tipo, quando nada mais se define por suas qualidades inerentes: se todos podem abolir a “orientação espacial *standard*, ou padrão, do corpo humano dito tradicional” (FERNANDES, 2009, p.9), então o que define cada um? Para Ray Kurzweil, guru da Singularidade, “não haverá nenhuma distinção, após a Singularidade, entre homem e máquina ou entre a realidade física e a virtual”<sup>7</sup> (KURZWEIL *apud* SHAVIRO, 2009, p.104). Não se troca isto por aquilo, pois nada se diferencia: apenas se troca.

A metáfora meticulosa do capitalismo tardio proposta em *Os dias da peste* não resulta numa representação distópica do futuro próximo, como ocorre na ficção *cyberpunk* em geral: ao contrário, *Os dias da peste*, tal qual *Accelerando* (SHAVIRO, 2009, p.109), é tecno-utópico, ainda que Artur, sempre desconfiado, demore a perceber os benefícios da Convergência. Na verdade, para Shaviro, extrapolações como a Singularidade demonstram que “o capitalismo em si é, hoje, diretamente e imediatamente utópico: e isto é, talvez, a coisa mais aterrorizante a respeito dele”<sup>8</sup> (SHAVIRO, 2009, p.115). Aterrorizante, pois a utopia, enquanto não-lugar, é o lugar do *outro*, e não o lugar do *mesmo*. Neste sentido, a Singularidade abole inclusive as distinções entre o *outro* e o *mesmo*, possibilitando que o capitalismo seja tautologicamente trocado pelo capitalismo. Em todo o caso, utópico ou não, a ficção *cyberpunk*, e também seus derivados, é “a expressão *literária* suprema, se não do pós-modernismo, então do próprio capitalismo tardio” (JAMESON, 2006, p.414; grifo do autor). Mas como imaginar a ficção *cyberpunk* nos países do chamado Terceiro Mundo, ou seja, nos lugares que estão “ao mesmo tempo dentro e fora do sistema multinacional” (GAZOLLA, 1994, p.15)? O cenário de afluência econômica, militar e tecnológica

<sup>6</sup> Tradução livre de: “the Singularity is actually a fantasy of finance capital”.

<sup>7</sup> Tradução livre de: “there will be no distinction, post-Singularity, between human and machine or between physical and virtual reality”.

<sup>8</sup> Tradução livre de: “Capitalism today is itself directly and immediately utopian: and that is perhaps the most terrifying about it”.

formado pelos países do eixo-sul que Richard Diegues propõe em *Cyber Brasileira* (2010) somente é possível devido aos setores primários destes países que estão fora do capitalismo financeiro mundial (com exceção da Austrália): através do embargo de alimentos imposto pela República da União Brasileira (DIEGUES, 2010, p.102) e da substituição do lastro monetário por pedras preciosas promovido pela Africanísia (DIEGUES, 2010, p.33), os países do eixo-norte entram em decadência, sendo suas terras e riquezas espoliadas por corporações multinacionais. É como se a recorrente distopia neoliberal imaginada pela ficção *cyberpunk*, de empresas governando o mundo, se limitasse aos países do hemisfério norte, enquanto a presença e a intervenção estatal fosse o outro lado da moeda, do outro lado do hemisfério. O *outro* então está presente em *Cyber Brasileira*, mas também não é necessariamente utópico (no sentido lato do termo): no programa de dois pais, propagandeado pela República Brasileira, “a idéia era ampliar a segurança e dar uma maior instrução para os jovens, criando homens aptos a defesa da soberania” (DIEGUES, 2010, p.133). Percebe-se aqui uma (anti)-utopia espartana justificada por uma retórica nacionalista.

Existem utopias radicais em *Cyber Brasileira*, mas, ao invés de se realizarem na economia e na política, elas se dão na ecologia e no ciberespaço. Aliás, enquanto a primeira abre o romance, a última o fecha. A ausência de poluição em São Paulo é o primeiro indício de afluência nos países do eixo-sul:

Em 2106, quando tinha oito anos, ainda havia dias em que a poluição em São Paulo atingia níveis absurdos – alcançava até noventa por cento nos picos, como ainda ocorria em muitos subpaíses do Conclave América-Oldeuropean. Com as pessoas passando grande parte do tempo plugadas em suas casas, o pulso de aço das ONGs e as leis – imposições de merda! – ambientais, a poluição era algo irrisório. Carros, praticamente apenas os de entrega e dos trabalhadores braçais (DIEGUES, 2010, p.11).

Um dos motivos desta redução drástica da poluição, como se percebe, são “as pessoas passando grande parte do tempo plugadas em suas casas”: em *Cyber Brasileira*, o ciberespaço se chama Hipermundo, um ambiente de realidade virtual compartilhado por usuários da rede mundial de computadores. Ainda que Diegues (2010, p.249) não o cite entre os escritores de ficção científica que o inspiraram, o seu Hipermundo se assemelha ao Metaverso proposto por Neal Stephenson em *Snow Crash* (1992), principalmente na comercialização de espaços e publicidade – comparar, por exemplo, Diegues (2010, p.19) e Stephenson (2008, p.29) –, o que reforça a hipótese de recepção direta. Entretanto, após as corporações do eixo-norte fracassarem em seu plano de dominar o Hipermundo, este é totalmente reconfigurado, permanecendo por um momento sem leis: “O som de tumultos começava a eclodir em todos os cantos. A anarquia começava a imperar. E trazia junto o caos. Ela sabia que não restaram Desenvolvedores para consertar as coisas. Para recolocar tudo nos eixos” (DIEGUES, 2010, p.243). Isto dura até os usuários descobrirem que “suas contas bancárias e documentos de posse estavam em ordem, suspirando ao ver que o Virtual HM Bank e o Geo-4-ce estavam firmes e fortes” (DIEGUES, 2010, p.245). O imaginário anárquico da terra sem leis, representando pelos *cowboys* do ciberespaço nos anos iniciais do movimento *cyberpunk*, é prontamente descartado a favor das leis comerciais que

invadiram a Internet nos anos 1990: neste sentido, e não no indicado por Barber (2010, p.7) no prefácio do romance, *Cyber Brasileira* é literalmente *pós-cyberpunk*, ou seja, após a morte do gênero, como decretada por Arthur e Marilouise Kroker em “*Johnny Mnemonic: o dia em que o cyberpunk morreu*” (1995):

*Johnny Mnemonic*, o filme, é o dia em que o cyberpunk morreu. (...) Assassinado pela mera aceleração cultural, pelo fato de que a metáfora cyberpunk dos anos 80 realmente não funciona nos virtuais anos 90, o fracasso popular de *Johnny Mnemonic* atesta o fim da fase carismática da realidade digital e o começo da lei de ferro da estandardização tecnológica<sup>9</sup> (KROKER; KROKER *apud* MORENO, 2003, p.69).

É o que também atesta o final de *Cyber Brasileira*, assassinando o espírito anárquico do *cyberpunk* por uma segunda vez, quinze anos depois. Se ainda existe algo dele no romance, é apenas como nostalgia: “Os ideais se foram. Era um saudosista do tempo em que todos conheciam codificação. Agora só restavam perdedores. Malditos usuários” (DIEGUES, 2010, p.164). Quando todos conheciam codificação, todos criavam suas regras no ciberespaço, ao contrário dos usuários que devem seguir regras estabelecidas por outros. Após a “revolução” que ocorre no Hipermundo, quem passa a estabelecer as regras é o protagonista Kamal (codinome Pistoleiro), afirmando que, “por detrás dessas mudanças, haverá controle” (DIEGUES, 2010, p.246). Não surpreende, diante do já exposto, que Kamal ganhe poderes extraordinários sobre o Hipermundo após uma experiência de Singularidade que somente se esclarece nas últimas linhas:

– Você é um deus? – perguntou o avatar de um garoto, mais próximo dele. – Veio substituir os anteriores?  
(...)  
– Garoto, sinceramente, prefiro que me chamem por Pistoleiro.  
Kamal sorriu, provando que ainda era humano.  
Em parte (DIEGUES, 2010, p.247).

Mais que provar que ainda é humano, o sorriso de Kamal é a ironia diante das mudanças aparentes, do milenarismo tecnológico que subsiste no discurso da Singularidade, que “é precisamente nos trazer a utopia sem incorrer na inconveniência de questionar nossos contextos social e econômico atuais”<sup>10</sup> (SHAVIRO, 2009, p.106).

A atual tendência de ficção *borderline* também começa nos anos 1980, como demonstra o escritor Braulio Tavares (1995, p.695-696) em verbete sobre ficção científica brasileira publicado na prestigiada *The Encyclopedia of Science Fiction* (1993), ainda que desde o início do século XX elementos do gênero apareçam em obras de escritores *mainstream*. Aliás, no contexto da Segunda Onda, o próprio Braulio Tavares representa, como afirma Ginway, “aqueles que crêm que a ficção científica

---

<sup>9</sup> Tradução livre de: “*Johnny Mnemonic*, la película, es el día en que el cyberpunk murió. (...) Asesinado por la mera aceleración cultural, por el hecho de que la metáfora cyberpunk de los ’80 realmente no funciona en los virtuales ’90, el fracaso popular de *Johnny Mnemonic* testifica el fin de la fase carismática de la realidad digital y lo comienzo de la ley de hierro de la estandarización tecnológica”.

<sup>10</sup> Tradução livre de: “is precisely to bring us to utopia without incurring the inconvenience of having to question our current social and economic arrangements”.

deveria adotar os princípios da arte elevada e do experimentalismo literário” (GINWAY, 2005, p.145). Talvez “arte elevada” não seja o melhor termo, pois Tavares se insere no movimento pós-modernista que visa “a anulação de uma distinção mais antiga entre a cultura de elite e a chamada cultura de massas” (JAMESON, 1994, p.36), desmoronando, portanto, qualquer hierarquia entre as manifestações literárias. A ficção científica *borderline*, como a de Tavares nos contos de *A espinha dorsal da memória* (1989), invade e subverte o território do *mainstream* nos dois sentidos do termo: tanto como “a tradição do romance realista de personagens humanos”<sup>11</sup>, quanto como “toda ficção em prosa séria fora dos gêneros de mercado”<sup>12</sup> (NICHOLLS, 1995, p.768). Logo, enquanto gênero de mercado, a ficção científica se apropria das técnicas do *mainstream* justamente para subverter a ficção realista do *mainstream*: a poesia gráfica, por exemplo, é adotada no romance precursor de Alfred Bester, *O homem demolido* (1953), para descrever processos telepáticos, conversas mentais. Em seu ensaio *O rasgão no real* (2005), Tavares (2005, p.22) indica como que, a partir da *New Wave* dos anos 1960, a transgressão da ficção mimética/realista e o experimentalismo literário caminham juntos. Este também é o percurso dos contos de *Paraíso líquido* (2010), de Luiz Bras, pseudônimo do escritor *mainstream* Nelson de Oliveira. Sobre “*Déjà-vu*”, por exemplo, o autor informa que o conto permite tanto a leitura convencional (da primeira à última parte) quanto a leitura retrospectiva (da última à primeira parte), sendo que na primeira o tempo recua e na segunda avança<sup>13</sup>. A forma, mais que o conteúdo, é o argumento do conto: viagem no tempo. Mas é em “Nostalgia” que se percebe o tema central da coletânea, principalmente quando a protagonista Vitória ouve o seguinte texto “sagrado” antes da realidade literalmente explodir:

No princípio era apenas a realidade.  
Limitada, monótona, desgastante, impiedosa.  
(...)  
No princípio era apenas a realidade, mas Mitra logo a superou.  
Mitra disse: “Faça-se a hiper-realidade”. E a hiper-realidade foi feita (BRAS, 2010, p.97).

A hiper-realidade, conceito cunhado por Baudrillard, se configura no simulacro que, ao contrário da representação, se define como “nunca mais passível de ser trocado por real, mas trocando-se em si mesmo, num circuito ininterrupto cujas referência e circunferência se encontram em lado nenhum” (BAUDRILLARD, 1991, p.13). Como ocorre já no início do conto, quando “Vitória encontrou seu próprio corpo boiando sem vida na banheira de casa” (BRAS, 2010, p.70), a realidade, “limitada, monótona, desgastante, impiedosa”, é superada, ou melhor, assassinada pela hiper-realidade – para Baudrillard (1991, p.12), os simulacros são assassinos do real.

Ainda sobre o texto “sagrado”, se descobre que “toda a espécie humana saiu da realidade para a hiper-realidade”, mas, “enquanto o espírito gozava a liberdade plena [da hiper-realidade], o corpo dos homens padecia as dores do prolongado sedentarismo e do lento envelhecimento” (BRAS, 2010, p.98). Ao perceber que “nesse ritmo em

<sup>11</sup> Tradução livre de: “the tradition of the realistic novel of human character”.

<sup>12</sup> Tradução livre de: “all serious prose fiction outside the market genres”.

<sup>13</sup> Informação que consta nas orelhas do livro.

breve não haveria mais a espécie humana” (BRAS, 2010, p.98), Mitra impede que os homens vivam plenamente na hiper-realidade. Isto causa uma guerra entre Mitra e os homens que é vencida por estes com a ajuda de um programa de computador denominado Reiner. A espécie humana, vivendo agora plenamente na hiper-realidade, acaba por se extinguir:

Reiner, único habitante da hiper-realidade, sentiu pela primeira vez, e profundamente, a dor provocada pelo veneno da saudade.

Reiner, único habitante da hiper-realidade, durante sete anos meditou sobre essa nova situação.

E propôs a todos os sistemas operacionais de todos os hiper-computadores da face da Terra a sua solução. Repovoar a hiper-realidade.

Reconstruir digitalmente a humanidade.

(...)

Reconstruir digitalmente o passado perdido.

E apagar todas as marcas dessa reconstrução, e ocultar todas as marcas visíveis da hiper-realidade.

Para que não houvesse mais insubordinação.

Para que não houvesse mais guerra.

Para que o equilíbrio fosse enfim eterno (BRAS, 2010, p.101-102).

Cria-se aqui uma humanidade não apenas sem nenhuma referência no real, mas também incapaz de identificar esta ausência. É o “circuito ininterrupto” ao qual Baudrillard se refere, sem nenhuma circunferência, sem nenhum limite entre o *original* e a *cópia*. Vitória é então um simulacro dos tempos míticos da reconstrução digital da humanidade, mas isto até encontrar o seu *original* morto, ou seja, até reencontrar as “marcas visíveis da hiper-realidade”. É assim que Vitória quebra o equilíbrio eterno estabelecido por Reiner. Não por acaso, a motivação de Reiner para “reconstruir digitalmente o passado perdido” é a saudade, pois, para Baudrillard, “quando o real já não é o que era, a nostalgia assume todo o seu sentido. Sobrevalorização dos mitos de origem e dos signos de realidade” (BAUDRILLARD, 1991, p.14). Paradoxalmente o hiper-real resgata a origem, o real que assassinou, mas não mais como real, pois este não existe, mas sim como hiper-real. Reiner, este Adão cibernético, repovoar a hiper-realidade para encapsulá-la no tempo mítico (portanto eterno) da origem, no tempo da “nostalgia” que intitula o conto.

A hiper-realidade também é vencida em “Aço contra osso”, mas de forma trágica para o narrador-protagonista. Como ocorre em “*Déjà-vu*”, mas ao contrário de “Nostalgia” que apresenta uma prosa convencional, “Aço contra osso” também se vale da forma para explorar o argumento que se evidencia no parágrafo inicial:

Vinte e quatro horas depois. Diante de mim há trinta e uma cópias de mim mesmo. Trinta e um eus sem que haja sequer um espelho por perto. Uma dessas cópias comanda todas as outras, mas é claro que eu não sei qual é. Ela é muito esperta. Eu sou o caçador, ela é a caça. Diante de mim há trinta e uma cópias de mim mesmo dispostas em círculo na nave iluminada da catedral recém-construída. Meu dever é impedir que a caça fuja. É pra isso que eu sou pago: pra impedir que as simulações escapem do planisfério (BRAS, 2010, p.60).

Esta estrutura sintagmática, como também outras duas que começam em “O desafio não é dos mais simples” (BRAS, 2010, p.61) e em “No fundo do meu cerebelo começa a piscar um aviso luminoso” (BRAS, 2010, p.62), se repete ao longo do conto sempre que a caça, a cópia que controla as demais, consegue fugir para outra hiper-realidade do planisfério. Mas é apenas a estrutura sintagmática que se repete, pois a estrutura paradigmática é totalmente alterada, dependendo da hiper-realidade em que as cópias se encontram: uma catedral, um transatlântico, uma mina de carvão, etc. Este recurso parece ficcionalizar o conceito jakobsoniano de função poética: a projeção do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático (JAKOBSON, 2003, p.129). Entretanto, o que se nota é a relação de crítica que o autor estabelece entre este conceito e o de hiper-realidade, pois a função poética, enquanto “o enfoque da mensagem por ela mesma” (JAKOBSON, 2003, p.126-127), assemelha-se ao “circuito ininterrupto” de simulacros trocando-se entre si.

As precauções de Jakobson não impediram sua função poética de tornar-se determinante para a concepção, usual desde então, da mensagem poética como subtraída à referencialidade, ou da mensagem poética como sendo para si mesma sua própria referência: os clichês de autotelismo e auto-referencialidade estão, assim, no horizonte da função poética jakobsoniana (COMPAGNON, 2003, p.100).

Como ocorre na hiper-realidade, o referencial também é escamoteado na função poética. Se a função poética é o que determina a literariedade de um texto, então a crítica do autor se direciona justamente contra este tipo de literatura autotélica que Sartre denomina acertadamente de “literatura abstrata”: “Digo que uma literatura é abstrata quando ainda não adquiriu a visão plena da sua essência, quando estabeleceu apenas o princípio da sua autonomia formal e considera indiferente o tema da obra” (SARTRE, 2004, p.115). Este é o caso da ficção *mainstream*, mas não da ficção científica e dos gêneros de mercado que valorizam o tema da obra. Entretanto, paradoxalmente, Bras realiza sua crítica principalmente por meio da forma, ainda que o tema trate de cópias. Sendo assim, o alvo da crítica também é “essa violenta lógica binária, terrorista, maniqueísta, tão ao gosto dos literatos” (COMPAGNON, 2003, p.138) que separa forma e tema, *mainstream* e gêneros de mercado. Ao resgatar este debate, a ficção *borderline* se apresenta não apenas como mais uma tendência da ficção científica brasileira contemporânea, mas como uma alternativa para os impasses da academia e do *fandom*. Se esta é a única ou a melhor alternativa, somente as próximas ondas dirão.

## Referências

BARBER, H. A. Prefácio. In: DIEGUES, R. **Cyber Brasiliana**. São Paulo: Draco, 2010.

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulações**. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BRAS, L. **Paraíso líquido**. São Paulo: Terracota, 2010.

CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1986.

CAUSO, R. S. **Selva Brasil**. São Paulo: Draco, 2010.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

CRITICAL ART ENSEMBLE. **Distúrbio eletrônico**. Trad. Leila de Souza Mendes. São Paulo: Conrad, 2001.

DIEGUES, R. **Cyber Brasiliana**. São Paulo: Draco, 2010.

FELDENS, A. S. Ficção científica brasileira: um gênero duplamente invisível. In: NOLASCO, E. C.; LONDERO, R. R. (orgs.). **Literaturas invisíveis: ficção científica, auto-ajuda & cia**. Campo Grande: Ed. UFMS, 2009.

FERNANDES, F.. Para ver os homens invisíveis: a Intempol e sua influência na literatura de ficção científica brasileira. In: NOLASCO, E. C.; LONDERO, R. R. (orgs.). **Volta ao mundo da ficção científica**. Campo Grande: Ed. UFMS, 2007.

\_\_\_\_\_. Ficção científica no Brasil: grandes esperanças (2008). Disponível em: <<http://diplomatie.uol.com.br/acervo.php?id=2568&tipo=acervo&PHPSESSID=1c600c9cdba67244676ea7f7398227ad>>. Acesso em: 28 set. 2010.

\_\_\_\_\_. **Os dias da peste**. São Paulo: Tarja Editorial, 2009.

GAZOLLA, A. L. A. Fredric Jameson: uma epistemologia ativista. In: JAMESON, F. **Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios**. Trad. Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

GINWAY, M. E. **Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro**. Trad. Roberto de Sousa Causo. São Paulo: Devir, 2005.

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

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein; João Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

JAMESON, F. **Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios**. Trad. Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

\_\_\_\_\_. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2006.

LODI-RIBEIRO, G. **Xochiquetzal: uma princesa asteca entre os incas**. São Paulo: Draco, 2009.

MORENO, H. **Cyberpunk: mas allá de Matrix**. Barcelona: Círculo Latino, 2003.

NICHOLLS, P. Mainstream writers of SF. In: CLUTE, J.; NICHOLLS, P. (orgs.). **The encyclopedia of science fiction**. New York: St. Martin's Griffin, 1995.

ORTIZ, G. Heterogeneidade. In: FIGUEIREDO, E. (org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Niterói: EdUFF, 2010.

PEREIRA, F. C. G. **Fantástica margem**: o cânone e a ficção científica brasileira. Dissertação de mestrado em Estudos da Literatura. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2005.

REIS, C. **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. Coimbra: Almedina, 2001.

RODRIGUES, A. C. O autor e a obra. In: LODI-RIBEIRO, G. **Xochiquetzal**: uma princesa asteca entre os incas. São Paulo: Draco, 2009.

SARTRE, J.-P. **Que é a literatura?**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

SHAVIRO, S. The Singularity is Here. In: BLOUD, M.; MIÉVILLE, C. (orgs.). **Red planets**: marxism and science fiction. Middletown: Wesleyan University Press, 2009.

STEPHENSON, N. **Nevasca**. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2008.

TAVARES, B. Brazil. In: CLUTE, J.; NICHOLLS, P. (orgs.). **The encyclopedia of science fiction**. New York: St. Martin's Griffin, 1995.

\_\_\_\_\_. **O rasgão no real**: metalinguagem e simulacros na narrativa de ficção científica. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.

**ABSTRACT**: Nowadays it is possible to recognize in Brazilian science fiction production three major tendencies: 1) alternative history, including recent steampunk fever; 2) cyberpunk fiction; and 3) borderline fiction (works in the border between science fiction and mainstream fiction). These three tendencies begun in the Second Wave of Brazilian Science Fiction, in the 1980's. Each tendency is represented by the authors Gerson Lodi-Ribeiro, Fausto Fawcett and Braulio Tavares, respectively. Besides commenting on some of the early published works by new and old authors of three tendencies – the alternative histories by Gerson Lodi-Ribeiro (*Xochiquetzal*, 2009) and by Roberto de Sousa Causo (*Selva Brasil*, 2010); on the the cyberpunk fictions by Fábio Fernandes (*Os dias da peste*, 2009) and by Richard Diegues (*Cyber Brasileira*, 2010); and on the borderline fiction by Luiz Bras (*Paraíso líquido*, 2010) –, the aim of this paper is to relate them to post-modernism, demonstrating that this artistic and cultural movement is the common determination of the present production: thus, alternative history approaches to a poetics of postmodernism that Linda Hutcheon nominates “historiographic metafiction;” cyberpunk fiction, according to Frederic Jameson, is the supreme literary expression not only of the postmodernism, but also of

the late capitalism; and borderline fiction represents the disappearance of the distinction between highbrow and mass culture, also credited to postmodernism.

**KEY-WORDS:** Brazilian Science Fiction. Postmodernism. Alternative History. Cyberpunk Fiction. Borderline Fiction.

## A Literatura Escrita por Mulheres no Paraná: Tradição e Ruptura

### Women's Literature in the State of Paraná, Brazil: Tradition and Discontinuation

---

Lúcia Osana Zolin<sup>1</sup>

**RESUMO:** Nosso objetivo é apresentar os resultados do projeto de pesquisa “A literatura de autoria feminina no Paraná” – apoiado pelo CNPq – e “A personagem na literatura de autoria feminina paranaense” – apoiado pela Fundação Araucária. Ambos desenvolvidos com a ajuda de uma equipe de estudantes de graduação e de pós-graduação, com vistas ao levantamento e análise da produção literária de autoria feminina no Paraná. O intuito é constituir e analisar um corpus significativo de uma produção literária tornada invisível pela mediação crítica, no âmbito nacional, a partir de uma postura de revisão do cânone e de desconstrução dos saberes hegemônicos. Neste artigo, faço uma avaliação dos resultados obtidos e teço considerações sobre as primeiras análises realizadas, enfatizando aspectos relacionados a tradição e a ruptura de estratégias narrativas e de valores ideológicos. Do lado tradição, nossas considerações são empreendidas a partir do romance *Abismo*, de Pompília Lopes dos Santos; do lado da ruptura, a partir do conto “Modernas estratégias de expressividade contemporânea – três observações técnico científicas”, integrante da coletânea *Vozes num divertimento*, de Luci Collin

**PALAVRAS-CHAVE:** Autoria feminina. Paraná. Personagem. Tradição. Ruptura.

Tendo em vista os projetos de pesquisa “A literatura de autoria feminina no Paraná” – apoiado pelo CNPq – e “A personagem na literatura de autoria feminina paranaense” – apoiado pela Fundação Araucária – nosso objetivo, neste artigo, é apresentar os primeiros resultados deles resultantes. Ambos os projetos, inscritos na linha de pesquisa “Resgate e inclusão”, fazem parte do GT da ANPOLL (*A mulher na literatura*), e estão sendo desenvolvidos com a ajuda de uma equipe de estudantes de graduação e de pós-graduação. O primeiro visa o levantamento da produção literária de autoria feminina no Paraná; o segundo propõe-se a analisar parte dessa produção, com enfoque nas personagens que constituem as narrativas publicadas no estado, a partir de 1970, por meio de editoras comerciais.

O intuito é constituir e analisar um corpus significativo de uma produção literária tornada invisível pela mediação crítica, no âmbito nacional, a partir de uma

---

<sup>1</sup> Professora associada da Universidade Estadual de Maringá – Departamento de Letras / Programa de Pós-Graduação em Letras. Tem pós-doutorado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

postura de revisão do cânone e de desconstrução dos saberes hegemônicos. Importa, sobretudo, dar visibilidade às escritoras paranaenses, ausentes do cenário da História da Literatura Brasileira.

Parece consenso o fato de a literatura brasileira de mulheres ser uma realidade relativamente recente e tardia em relação a certos países estrangeiros: só a partir de meados do século XIX é que podemos falar no tímido início de uma tradição literária de autoria feminina no Brasil. De modo especial, o Paraná, sendo um estado com características tradicionais, por vezes provincianas, acaba por ter potencializadas as dificuldades da consolidação da tradição literária de escritoras locais.

O campo literário brasileiro, como ressalta Dalcastagnè (2007), tendo em vista os resultados da pesquisa que coordenou, na Universidade Nacional de Brasília, acerca da personagem no romance brasileiro, publicado entre os anos de 1990 a 2004, consiste em um espaço excludente, inserido em um espaço social também excludente. Isso porque não incorpora as vivências, os dramas, as opressões; tampouco as fantasias, as esperanças e as utopias de grupos sociais subalternos, definidos por critérios como classe, sexo, raça, etnia e/ou orientação sexual. Soma-se a isso a questão da autoria: das 258 obras publicadas no período por três grandes editoras brasileiras – Record, Companhia das Letras e Rocco – mais de 70% são de autoria masculina, confirmando a clássica tese de que a grande literatura e, de modo especial, o romance é uma atividade predominantemente masculina. Dos autores publicados, 93,9% são brancos; 78,8% possuem escolaridade superior; 49,7% são nascidos no eixo Rio-São Paulo e outros 23,6%, no Rio Grande do Sul e Minas Gerais. Os resultados, portanto, apontam para a constatação de que, no conjunto, nosso campo literário “apresenta uma perspectiva social enviesada, tanto mais grave pelo fato de que os grupos que estão excluídos da voz literária são os mesmos que são silenciados nos outros espaços da produção do discurso – a política, a mídia, em alguma medida ainda o mundo acadêmico” (Dalcastagnè, 2007, p. 33).

Os resultados da nossa pesquisa acerca da literatura de autoria feminina produzida no Paraná apontam na direção de uma situação que, sem dúvida alguma, reflete o estado de coisas evidenciado na pesquisa de abrangência nacional da pesquisadora da UNB. Apesar da invisibilidade no âmbito nacional e, em certa medida, também local, existe uma vasta produção literária de mulheres no Paraná. Ocorre, no entanto, que diferentemente dos grandes nomes, obviamente masculinos, da literatura paranaense, essa produção, do mesmo modo como tem ocorrido com a literatura de autoria feminina em geral, não tem conquistado a credibilidade do mercado editorial nacional. Sendo assim, fica restrita à circulação correspondente às editoras de pequeno porte, sejam elas paranaenses ou de outros estados, quando não, àquela que pode alcançar as chamadas “produções independentes”.

Ao todo foram catalogadas 544 obras, publicadas por 234 escritoras paranaenses, sendo que, dessas obras, 191 foram publicadas por editoras comerciais; 59 por meio de premiações e/ou órgãos públicos; as outras 308 consistem em publicações particulares, realizadas com recursos das próprias escritoras, conforme tabela abaixo:

ESCRITORAS CATALOGADAS	OBRAS CATALOGADAS	EDIÇÕES COMERCIAIS	EDIÇÕES PÚBLICAS	EDIÇÕES PARTICULARES
234	544	191	59	308
100%	100%	36%	11%	57%

Esses números chamam a atenção, de imediato, para a questão da falta de acesso das escritoras paranaenses a oportunidades de publicação. Isso porque mais de 50% das publicações literárias de autoria feminina no Paraná, catalogadas no decorrer da pesquisa, resultam de produções independentes, sinalizando para a necessidade de democratização do fazer literário no estado, à semelhança do país como um todo. Se for certo que os tempos mudaram a partir da revolução feminista, e de outras lutas de minorias e de marginalizados/as, trazendo reflexos positivos no universo literário, a literatura escrita por mulheres ainda se vê cerceada de diversas maneiras: seja quando encontra as portas das editoras fechadas, seja quando é refutada por leitores homens ou tomada, a priori, como ‘menor’ pela crítica; segundo a escritora brasileira contemporânea Marina Colasanti (1997), “pesquisas mostram que basta ver a palavra *mulher* estampada em um título para espantar os leitores homens e abrandar o entusiasmo dos críticos” (p. 37). Trata-se, certamente, dos reflexos da constatação de Dalcastagnè (2007) de que os “séculos de literatura em que as mulheres permaneceram nas margens nos condicionaram que a voz dos homens não tem gênero e por isso existiam duas categorias, a ‘literatura’, sem adjetivos, e a ‘literatura feminina’, presa a seu gueto” (p. 33).

Nesse sentido, tais números apontam para uma realidade disfórica que, se já não consiste em novidade no quadro geral do campo literário brasileiro e, portanto, paranaense, dada atuação do feminismo crítico desde os anos 1980 no Brasil, ainda permanece como tal: uma boa fatia da arte literária produzida no Paraná, não por acaso, de autoria feminina, é efetivamente invisível mesmo no panorama literário estadual ou não circula em âmbito nacional. No primeiro caso, trata-se do grande número de edições caseiras, as quais, como adverte Dalcastagnè (2007), não geram efeitos no campo literário, entendido como espaço “hierarquizado, que possui um centro, posições intermediárias, uma periferia e um lado de fora” (p. 7); sendo assim, não pertencem a ele. No segundo, há que se considerar a pouca visibilidade de obras que, publicadas por editoras regionais, de pouca expressão nacional, não transcendem efetivamente as fronteiras dos grandes centros e, portanto, não chegam a ser comentadas pela grande imprensa, nem conquistam espaço visível nas prateleiras das livrarias, tampouco são adotadas nas universidades. Se “autores e obras transferem capital simbólico para a editora que os publica, mas também recebem o prestígio que ela já acumulou” (Dalcastagnè, 2007, p.7), há que se salientar que as casas editoriais regionais, nas quais as escritoras de maior expressão do Paraná vêm publicando sua produção, dispõem de condições limitadas no desempenho da tarefa de chamar a atenção de livreiros, leitores e críticos acerca de seus lançamentos. Daí a pouca visibilidade das escritoras paranaenses no cenário nacional.

Também o gênero literário em que se enquadram as publicações dessas escritoras, não raro, é submetido a juízos de valores que perpassam por um crivo ideológico. Certas formas de expressão, como o romance, são mais valorizadas que outras. O próprio conceito dominante de literatura, fornecido subjacentemente pelos valores que constituem o cânone ocidental, circunscreve um espaço privilegiado de expressão que, conseqüentemente, exclui outros, fazendo, portanto, da arte literária um privilégio de determinado grupo – não por acaso, o mesmo que o constitui. Das 544 obras de autoria feminina publicadas por escritoras paranaenses, 363 são coletâneas de poesias; 49, de contos; 24, de crônicas; 54 são romances; outras 29 misturam dois ou mais gêneros; 18 não declaram o gênero. Conforme tabela a seguir:

Poesia	Conto	Novela	Crônica	Romance	Drama	Trova	Miscelânea	Outro
363	49	4	24	54	1	2	29	18
65%	9%	1%	5%	10%	0,25%	0,75	5%	4%

Trata-se de um quadro que revela que se, por um lado, existe no Paraná uma considerável produção literária de autoria feminina, por outro, evidencia que o gênero tomado, preferencialmente, como forma de expressão dessas escritoras é aquele considerado “menor” em relação à “complicada arte de escrever”, como é tradicionalmente conhecida a prosa de ficção; também, tradicionalmente, de domínio masculino.

No âmbito da ficção, as análises já realizadas pela referida equipe apontam para o seguinte quadro: de um lado, em menor escala, aparecem escritoras reduplicando as representações tradicionais femininas em que as mulheres são frequentemente subjugadas, seja por meio da objetificação historicamente a elas conferidas na realidade extraliterária, seja por meio das exemplares punições às “pecadoras” que, porventura, tenham infligido às regras sociais; de outro lado, tem chamado a atenção da equipe os textos em que são representadas situações e imagens femininas que põem em xeque discursos e práticas sociais marcados pela dominação masculina, tomada nos termos de Bourdieu (2005).

Do lado da tradição, queremos arrolar a escritora Pompília Lopes dos Santos (1900-1993), fundadora da **Academia Feminina de Letras do Paraná** e a primeira mulher a ingressar na **Academia Paranaense de Letras** – hoje, com 5 acadêmicas, dentre os 40 membros. Além de artigos e crônicas esparsos pela imprensa, a escritora e professora curitibana publicou diversas biografias e quatro romances que constituem a parte nuclear da sua obra: *Afinidade* (1949); *A Fila Triste* (1951); *Origens* (1961), romance histórico ganhador do 1º prêmio em concurso promovido pelo **Centro de Letras do Paraná**; e *Abismo* (1985).

Este último consiste em uma narrativa linear de estrutura simples, sem divisão em capítulos, narrada em terceira pessoa por um narrador onisciente que, por meio de frases e períodos igualmente simples, narra as sucessivas e múltiplas intempéries que, dramaticamente, marcam a trajetória da protagonista. Talvez se pudesse tomar o livro como um relato oriundo da memória de uma octogenária, prenhe de histórias e

experiências femininas desastrosas, vivenciadas no âmago de um estado conservador como o Paraná, no decorrer do século XX. Isso porque se furta a lançar mão de maiores trabalhos com a linguagem, de recursos narrativos como surpresa, ironias, sugestões, analogias – as tão famosas marcas de literariedade. Mas, interessa, e muito, do ponto de vista de uma pesquisa que se propõe a mapear e a entender a prosa de ficção produzida por mulheres no estado. Nesse sentido, não pode prescindir de suas origens, da mentalidade de onde emana, das experiências femininas vividas e relatadas – tudo ganha significação. De modo especial, parecem-nos muito significativos os escritos da primeira mulher a ingressar na Academia Paranaense de Letras (fundada em 1936) e da fundadora da Academia Feminina de Letras do Paraná (fundada em 1970).

O romance *Abismo* (1985) se ocupa da história de Letícia, moça bem educada intelectual e moralmente, professora de piano, compositora, com acentuado gosto pela arte, casada por amor com uma figura, aparentemente, capaz de fazê-la feliz, como nos romances românticos. No entanto, logo após o casamento, desencadeia-se em sua trajetória uma sequência de perdas e dramas, marcados por elementos trágicos: a separação do marido que se revela estelionatário, capaz de cometer as mais diversas contravenções, inclusive “negociar” a própria mulher com o amigo influente do casal; o sofrimento daí advindo; a morte da mãe, aparentemente, por tristeza face ao sofrimento da filha; a morte do pai, vítima de derrame cerebral; a morte por atropelamento do único filho adolescente; a autoflagelação por meio do álcool, do fumo e do jogo; a tentativa de redenção por meio da caridade e do novo amor; e, por fim, a queda final: a nova separação resultante das intrigas do ex-marido, a letargia, a insanidade e a morte.

*Abismo* (1985), num certo sentido, lembra *Úrsula* (1859), da maranhense Maria Firmina dos Reis, considerado o primeiro romance brasileiro de autoria feminina. Conforme Elódia Xavier (1999), o texto reduplica os valores patriarcais, por meio de um estilo gótico-sentimental, perfeitamente enquadrado nos padrões românticos, na medida em que constrói um universo onde a donzela frágil e desvalida, disputada pelo mocinho e pelo vilão, termina morta, vítima da sanha do cruel perseguidor.

A aproximação entre essas duas narrativas publicadas com um intervalo de mais de um século fica por conta da tragicidade que marca as trajetórias de suas protagonistas que, por mais que não mereçam, acabam punidas por uma ideologia que não permite à mulher fazer escolhas. Para ambas, a salvação teria resultado da aceitação das imposições patriarcais como o silêncio e a resignação femininos.

Por outro lado, bem diferentes do romance da paranaense octogenária Pompília Lopes dos Santos, são as narrativas das escritoras contemporâneas Luci Collin, Karen Debértolis e Adélia Woellner. A austeridade e o conservadorismo do estado do Paraná, de economia agrária, cujas tradições, sobretudo no que refere ao modo de estar da mulher na sociedade, parecem explicar as agruras da protagonista de *Abismo* (1985), são superados por essas escritoras nascidas em meados do século XX. As narrativas por elas engendradas não só subvertem as noções e os papéis tradicionais femininos, por meio de representações que refutam imagens de mulheres vitimizadas, prisioneiras da suposta “natureza” feminina, como alerta Badinter (2005), como também revolucionam o modo tradicional de narrar.

Por meio do afastamento de narrativas mestras totalizadoras – as grandes metanarrativas, no sentido filosófico, como o patriarcado ou o capitalismo –, capazes de representar verdades pretensamente absolutas sobre o universo, essas escritoras empreendem no próprio fazer literário discussões sobre a “condição pós-moderna” caracterizada por Lyotard (2000). Suas narrativas, menores e múltiplas, não buscam o *status* da estabilidade ou da universalidade, mas parecem alicerçadas na dúvida acerca das noções clássicas de verdade e objetividade.

Nesse contexto em que tudo muda com assustadora rapidez, a prosa de ficção tende a retratar tal mobilidade por meio de recursos estéticos relacionados à fugacidade do tempo e do espaço. O resultado, ao qual o/a leitor/a é convidado/a a se adaptar, aponta para confusão de vozes entre autor/a, narrador/a e personagens, conseqüentemente, para enredos fragmentados, bem como para representação de identidades, também, fragmentadas, além da recorrência a múltiplas intertextualidades, à paródia e ao pastiche. A linguagem, não raro, é cinematográfica, ou seja, o/a leitor/a tem a impressão de estar diante de telas de computador, de televisão e/ou de cinema. A temática é igualmente diversificada; segundo Fernandes (2005, p. 302), inclui: “conspiração, tecnologia, poder da mídia, poder da imagem, televisão, cultura popular, multiculturalismo, retorno crítico à História, consumismo, sociedade de vigilância, tragédia nuclear, poder do capital, terrorismo, paranóia, religião, morte”.

*Vozes num divertimento* (2008), de Luci Collin, reúne vinte narrativas curtas que retratam, por meio de uma linguagem divertida e inventiva, como sugere o título, uma multiplicidade de perfis femininos e masculinos, cujos universos põem em xeque os tradicionais papéis sociais, presos a diferenças hierarquizadas de gênero. Do mesmo modo, o próprio fazer literário transforma-se em matéria narrativa, sempre a serviço de revolucionar as verdades instituídas e as representações estreitas e tendenciosas da realidade.

Para essas reflexões, tomo como exemplo o conto “Modernas estratégias de expressividade contemporânea – três observações técnico científicas”, um texto, bem humorado, construído sob a forma de artigo científico – contendo resumo, discussão, notas de rodapé, conclusão e referências bibliográficas –, tudo a serviço da desconstrução de paradigmas tradicionais.

De um lado, a escritora coloca na berlinda as tais “estratégias de expressividade contemporânea”, referidas no título, não só por meio dos conceitos de “diálogo”<sup>2</sup>, “bordadura”<sup>3</sup> (ou bordejamento)<sup>4</sup>, e “enrolo”<sup>5</sup>, resgatados da experiência coletiva e ressignificados à luz de uma aguçada consciência crítica, mas também, por meio da própria estrutura pretensamente “científica” do conto e, portanto, das idéias aí defendidas em sua estrutura de superfície, representando o discurso corrente da ideologia dominante. A estratégia parece apontar para o desnudamento de discursos e

---

<sup>2</sup> Fala entre duas ou mais pessoas, conversação, troca ou discussão de idéias. (Fonte: *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*)

<sup>3</sup> Efeito de bordar, cercadura, orla, bordamento, ornato, moldura. (Fonte: *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*)

<sup>4</sup> Ir de um lado para outro, cambalear, navegar em ziguezague. (Fonte: *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*)

<sup>5</sup> Complicação, trapalhada (Fonte: *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*)

práticas sociais vazios, seja por não corresponderem à realidade, seja por serem aceitos, no interior das relações sociais, como se realidade fossem. Nesse sentido, Collin parece empreender uma reflexão acerca das práticas discursivas e dos poderes que as permeiam nos termos de Foucault (2001), isto é, tomando-as como ligadas a uma ordem imposta, cujas redundâncias de conteúdos reproduzem o sistema de valores das tradições de uma dada sociedade. Para reverter esse estado de coisas, há que se promover o desnudamento das condições de funcionamento do jogo discursivo e de seus efeitos.

De outro lado, a pretexto de exemplificar os referidos “conceitos”, a escritora promove o desnudamento de certas falácias do discurso patriarcal acerca dos papéis e das relações de gênero, pondo em cena o simulacro de situações exemplares nas quais homem e mulher, só na aparência, aceitam e se enquadram no *script* básico culturalmente desenhado para cada um dos sexos. Os fragmentos abaixo, que consistem na ilustração do “diálogo” como “estratégia de expressividade contemporânea”, são, nesse sentido, exemplares:

- Você... você quer... se casar... comigo? (Vou chegar bêbado em casa todo dia vou dar umas porradas em você claro e quando estiver empregado vou gastar o salário em jogatina e mulherada vou te passar uma doença das brabas e você vai gastar um dinheirão com pomada e sentar vai ser um martírio por três meses e quando o meu time perder vou ficar num mau humor vou proibir você de visitar a tua mãe vou xingar ela de megera mesmo na frente das crianças) Quer, amorzinho? (R. I. B., 29, vendedor)

- Quero! Também te amo... muito! (Vou chifrar você com o seu chefe quando você tiver um emprego vou deixar o seu canário preferido da terra escapar vou entortar a ponta da sua chave de fenda nova vou te dar um filho que é a cara do Irineu vou colocar salitre no seu feijãozinho pra você ficar borocoxô de vez vou moer o carro quando você emprestar o carro do seu melhor amigo vou ter que vender a TV, sinto muito, bem no dia do jogo final do campeonato pra pagar a prestação dos *tupperwares* que eu comprei). Diz que me ama! (T. T., noiva) (COLLIN, 2008, p. 54)

Trata-se, portanto, de confrontar aos discursos recorrentes nas românticas situações de pedidos de casamento outras possibilidades que embora não caibam na alegoria matrimonial, tal como concebida na nossa tradição, não são, absolutamente, absurdas. Antes, representam possibilidades alternativas para clichês discursivos do tipo “Quer se casar comigo” / “Quero! Também te amo... muito!”. A guerra conjugal que se vislumbra nas ocorrências futuras vaticinadas na intimidade de cada um dos cônjuges, na ocasião mesma em que selam o compromisso, soa familiar e verossímil, ainda que conduza ao riso, ao cômico.

Assim, às imagens ideais projetadas pelo senso comum em torno da figura masculina, associadas a “bom partido”, “provedor”, “galanteador”, “sedutor”, “viril”; bem como da feminina, associadas a “castidade”, “submissão”, “fidelidade”, “prendas domésticas”, sobrepõe-se outras, mais ligadas a vícios do que a virtudes. O resultado, no fim, aponta para o desnudamento das constantes que subjazem aos diálogos tipificados, uma das referidas “estratégias de expressividade contemporânea”. É como se a escritora

construísse uma espécie de legenda crítica para tal prática discursiva, focalizada com vistas à problematização das constantes que regem as relações de gênero.

Novamente, quando se propõe a discorrer sobre a estratégia da “bordadura (ou bordejamento)”, a princípio voltada para questões de estilo, a escritora retoma a discussão em torno dos papéis de gênero, sempre a partir de uma perspectiva crítica. Vejamos o fragmento:

A diferença básica, digamos assim, entre o homem e a mulher não é só anatômica, tá entendendo? É emocional: o homem é, digamos assim, mais instável do que a mulher, tá entendendo? Num relacionamento amoroso, por exemplo, o homem tende a ser, digamos assim, inseguro, principalmente quando sente que a mulher, como o é na maioria das vezes, só está interessada em, digamos assim, sexo. Por parte da mulher elas sempre se queixam que os homens não são práticos e depois do, digamos assim, ato, eles ficam muito fragilizados, tá me entendendo? Elas reclamam que eles sempre vêm com perguntinhas chatas e previsíveis do tipo “você me ama” ou “Eu consegui *mesmo* te fazer feliz?”. Eu acho que isto, esta diferença, é o que está gerando tanto sofrimento, tá entendendo? As mulheres, digamos assim, pisam demais nos homens e isto está fazendo com que os relacionamentos decaiam, em gênero, número e grau, tá entendendo? (COLLIN, 2008, p. 58)

O que se verifica aí é que por meio de um estilo de discurso, que se pretende combater, propositalmente afetado, preenche dos vícios da linguagem coloquial – não por acaso denominado de “bordadura (ou bordejamento)”, cujas raízes semânticas remetem a “bordado” ou “enfeite”, associados a bordas e a movimentos zigzagueantes – Collin dá continuidade à reflexão acerca das relações de gênero, iniciada no item anterior do simulacro de “artigo científico” de que se constitui a narrativa. O sujeito do discurso acima reproduzido, uma ativista de 32 anos que, talvez, em função do lugar de onde fala, inverte os papéis tradicionais dos sexos numa espécie de revide feminista que, não diferentemente do exemplo arrolado na premissa anterior, soa cômico e debochado.

Em “Modernas estratégias de expressividade contemporânea – três observações técnico científicas”, Luci Collin ao mesmo tempo em que parodia a hipocrisia e a grandiloquência discursivas de certas situações recorrentes nas sociedades contemporâneas, assume, também, uma perspectiva paródica em relação a certos clichês patriarcais, invertendo-lhes o sentido corrente, num claro convite à desconstrução dos papéis tradicionais de gênero. A subversão feminista, nesse sentido, caminha paralelamente a subversões estéticas, ambas assinalam o lugar de onde falam as escritoras contemporâneas, cientes, nesse início de século, das conquistas empreendidas pelo feminismo. E se o *Abismo* (1985), da fundadora da Academia Feminina de Letras do Paraná, soa descontextualizado, tantas tamanhas são as perdas os danos da protagonista, certamente justifica e estimula esse movimento da “tradição” rumo à “ruptura” empreendido por escritoras do porte de uma Luci Collin.

## Referências

- BADINTER, E. **Rumo equivocado**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Küher. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- COLASANTI, M. “Por que nos perguntam se existimos”. In: SHARPE, P. (Org.) **Entre resistir e identificar-se**. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997. p. 33-42.
- COLLIN, L. **Vozes num divertimento**. Curitiba: Travessa dos escritores, 2008.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem no romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. Disponível em: <http://www.Cronopios.com.br>, 2007.
- FERNANDES, G. M. O pós-modernismo. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Orgs.) **Teoria Literária**. Abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. Ed., Maringá: Eduem, 2009. p. 301-315.
- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 7. Ed. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- LYOTARD, J. F. **A condição pós-moderna**. 6.ed. Trad. Ricardo C. Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- SANTOS, P. L. **Abismo**. Curitiba: Repro-Set – Indústria Gráfica Ltda., 1985.
- XAVIER, E. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. *Rev. Mulher e Liter.*, Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <http://www.openlink.com.br/nielm/revista.htm>> Acesso em: 17 jun. 1999.

**ABSTRACT:** In this paper I present some of the results from the research projects “Women’s literature in the state of Paraná” and “Characters in women’s literature in the state of Paraná”, respectively supported by CNPq and Araucária Foundation. Both research studies have been undertaken by a team of undergraduate and post-graduate students to survey and analyze women’s literary production in the state of Paraná, Brazil. The researchers aimed to analyze the significant literary production submerged by critical mediation nationwide so that a revision of the literary canon and the deconstruction of hegemonic thought could be achieved. In this paper, I evaluate current results and investigate early analyses, with special emphasis on the relationship between tradition and discontinuation of narrative strategies and ideological values. Whereas tradition will underlie an analysis of Pompília Lopes dos Santos’s novel *Abismo* (“Abyss”), discontinuation will be undertaken in Luci Collin’s short story *Modernas estratégias de expressividade contemporânea – três observações técnico científicas*

(“Modern strategies of contemporary expressions – three technical and scientific reports”), from her collection *Vozes num divertimento* (“Playful voices”).

**KEYWORDS:** Female Authorship. Paraná. Character. Tradition. Discontinuation.

**TÍTULO:** A literatura escrita por mulheres no Paraná: tradição e ruptura

**NOME DA AUTORA:** Lúcia Osana Zolin

**TITULAÇÃO:** Pós-doutorado em Letras pela UFRJ

**CARGO:** Professora Associada - TIDE

**INSTITUIÇÃO:** Universidade Estadual de Maringá / Departamento de Letras / Programa de Pós-Graduação em Letras

**CIDADE/ESTADO:** Maringá-PR

**CURRÍCULO RESUMIDO:** Tem doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2001) e pós-doutorado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2007). Compõe o corpo docente do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura de autoria feminina, crítica literária feminista, personagem feminina e representação de identidades. Tem livros, capítulos de livros e artigos publicados sobre os temas referidos. Recentemente, publicou nas revistas *Estudos de literatura brasileira contemporânea* (UNB), *Leitura* (UFAL), *Letras* (UFPR), *Ipotese* (UFJF).

**E-MAIL:** luciazolin@yahoo.com.br

**ENDEREÇO RESIDENCIAL:** Rua Jair do Couto Costa, 1012, casa 3  
Cond. res. Pasárgada, Recanto dos magnatas  
CEP: 87060-625 - Maringá-PR

**TELEFONES:** (44) 30267130 ou (44) 91130435

## Construção da Identidade Feminina nos Cordéis Sul-Baianos

---

### The Construction of Female Identity in Southern Bahia Cordel Literature

Andréia Batista Lins<sup>1</sup>

Sandra Maria Pereira do Sacramento<sup>2</sup>

**RESUMO:** A história das mulheres nos últimos tempos tem conquistado relevante impulso no que concerne à descrição dos papéis do feminino no fórum privado. A ênfase dada à reconstituição da trajetória sócio-histórica de lutas pelos direitos, benefícios e vantagens que o público feminino buscou adquirir, na tentativa de romper com o estereótipo do sexo frágil, constitui ponto nodal nesse cenário. Tomando as disposições teóricas de Michelle Perrot (1998, 2005), Nelma Aguiar (1997), Joan Walach Scott (2002), Eduardo de Assis Duarte (2002), Simone de Beauvoir (2009), Judith Butler (2001), Helena Hirata et al. (2009), Roger Chartier (1991), dentre outros, o presente trabalho tem por escopo traçar o percurso do feminismo na história da humanidade, tendo como pano de fundo a leitura e análise de dois cordéis sul-baianos da autoria de Janete Lainha Coelho, ambos produzidos na última década do século XX: *Os desafios da mulher tal e qual nos tempos da colher de pau e Eu também sou candidata*. Pretende-se contribuir para uma melhor compreensão do papel e do modo como a mulher era vista ao longo da história, de modo a estabelecer uma nítida cronologia dos caminhos trilhados pelo feminismo e conhecer, com maior propriedade, as preceptivas que o acompanharam e o moldaram no decorrer do tempo. Para tanto, promover-se-á uma discussão delineada das três ondas do feminismo atrelada à análise dos cordéis supracitados, com destaque para as zonas limítrofes que distanciam e aproximam, ao mesmo tempo, dentro de um plano discursivo cada uma dessas ondas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ondas do Feminismo. Identidade. História. Literatura Popular. Cordéis Sul-baianos.

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras: Linguagens e Representações da Universidade Estadual de Santa Cruz-UESC.

<sup>2</sup> Professora Titular do Departamento de Letras da Universidade Estadual de Santa Cruz-UESC. Coordenadora do Mestrado em Linguagens e Representações. Integrante do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Representações e do Grupo de Representações Identitárias Híbridas da Nação.

## **1 Refletindo sobre as ondas do feminismo**

Conhecer as lutas, os interesses, o papel da mulher na sociedade, ainda é uma conquista que se tem feito vagarosamente, apesar dos avanços significativos registrados com o dinamismo e o investimento em pesquisas acadêmicas, que têm eleito as manifestações da mulher e da luta do feminismo como objeto central de investigação. Prova disso, são os poucos estudos concernentes às conquistas travadas pelas mulheres ao longo dos tempos. O que se tem, no mais, é ínfimo diante dos escritos a respeito da trajetória do homem na extensão da história. O discurso do homem tido como meritório fez com que restasse à mulher, apenas o silêncio. Os detentores dos direitos sobre a escrita e a representação verbal, durante muito tempo foram os homens. No interior do lar, no ambiente doméstico, a mulher tinha seu único espaço de manifestação, embora não totalitário.

O tempo, com suas nuances, sem dúvida, vem gradativamente proporcionando à mulher papéis diferenciados. As conquistas têm rompido com um passado de demérito e de descrédito para com a figura feminina. Apesar de tudo, são contundentes as disparidades que existem e que distanciam homem e mulher. O homem ainda é visto como superior, forte e mais produtivo que a mulher, conservando o quadro de discriminação ao feminino.

O trajeto do papel da mulher durante toda a história da humanidade se fez de forma inferior. Primeiro, a alternativa de sobrevivência segregou a mulher na família, ao protecionismo do pai. Depois, no palco do casamento, a obediência é ao marido. Massacrada, a mulher teve que se contentar com uma apresentação secundária. Embora tenham ocorridos inúmeros movimentos feministas ao longo da história, a luta para conseguir direitos, que a igualem aos dos homens, persistem constantemente. Não é tarefa fácil, requer comprometimento e muito trabalho, não é à toa que diversas intelectuais têm-se devotado em prol da causa. O processo acontece lentamente, barreiras estão sendo derrubadas durante todo o percurso de lutas. Embora a literatura sobre tais feitos seja considerada tímida, por alguns estudiosos, se faz muito significativa, pois é através dos estudos desenvolvidos pelos diversos teóricos, das mais várias áreas do conhecimento, que se pode hoje navegar com mais segurança no aprofundamento das questões sobre a mulher.

Há que se reconhecer que não existe uma identidade única entre as mulheres, mas identidades múltiplas, o que coloca por terra o paradigma difundido pela corrente historiográfica da existência de um sujeito humano universal. O estudo histórico da mulher, nas sociedades, serve para mostrar que o sujeito da história não pode ser encarado deixando-as de lado.

A história das mulheres ganhou expressivo impulso, nas últimas duas décadas, centrando-se de modo inicial na descrição dos papéis do feminino no fórum privado, denunciando o encerramento da mulher nesse espaço. Em seguida, reconstruindo o percurso histórico da constituição das lutas, dos direitos, dos benefícios e vantagens que as mulheres conquistaram, na tentativa de romper com o estereótipo do sexo frágil.

Nesse sentido, os trabalhos de Michelle Perrot (1998, 2005), Nelma Aguiar (1997), Joan Walach Scott (2002), Eduardo de Assis Duarte (2002), Simone de Beauvoir (2009), Judith Butler (2001), Helena Hirata et al. (2009), Roger Chartier (1991), dentre outros, contribuem para uma ruptura radical, que separa a mulher do presente da mulher do passado, permitindo o estabelecimento de uma nítida cronologia quanto à evolução histórica do feminismo e da compreensão das diretrizes que o acompanharam e o moldaram historicamente.

Segundo Chartier (1991, p. 114), à mulher era vedada a participação no aprendizado da escrita e da leitura e a frequência a aulas que não fossem as da prenda do lar. No fórum da história da vida privada, este autor ainda pontua que tanto a mulher quanto as crianças, na Idade Média, passam por despercebidas da vida social, ocupando espaço em segundo plano. Até mesmo nos relatos escritos, encontrados nos diários, e nas memórias dos homens da Idade Média, a caracterização do espaço privado, traz à baila um painel documental de depoimentos sobre a família, a mulher/ a esposa e a criança não satisfatório.

Para Foisil (1991), é difícil penetrar na vida privada e na vida íntima tanto nas famílias da Idade Média quanto nas da Moderna. Para esta autora, a mulher era sem voz e sem vez, ou seja, sem direito à manifestação social, subordinada ao voto de fidelidade e obediência ao pai e ao marido. Apoiada, numa série de documentos históricos, a exemplo de autobiografias, diários, *livres de raison* e memórias, Foisil se debruça sob a tentativa de entender como as mentalidades perceberam a vida privada contida nos relatos do *corpus* por ela eleito, abarcando, sobretudo, os séculos XVII e XVIII. Comparando diários franceses e ingleses escritos por homens chefes de família, ela percebeu, nestes últimos, uma riqueza maior de detalhes sobre a família, a mulher/a esposa e a criança. Ela identificou que somente a partir do século XIX as ideias feministas começam a se estruturar em busca de espaço.

Diante desse quadro, para melhor compreender a trajetória das lutas travadas pelo público feminino, se tem optado por uma tripartição estrutural dos períodos históricos, em que se inserem. Essa organização assemelha-se a ondas, por isso mesmo são assim denominadas. O feminismo, portanto, pode ser conhecido a partir de três ondas. A primeira tem origem, nos fins do século XVIII, com a Revolução Francesa, atravessando o século XIX, alcançando as primeiras décadas do século XX e compreende as manifestações iniciais. A segunda refere-se ao período, que vai dos anos 60 ao final dos anos 80 do século XX, e abarca as lutas pela igualdade entre os sexos. A terceira onda tem início dos anos 90 e se estende aos dias atuais, em resposta às lacunas deixadas pela segunda onda.

Ao que se refere à primeira onda, durante todo o período que ela compreende, agrega uma série de movimentos feministas que se relacionam diretamente às distintas correntes políticas e ideológicas. Está arraigada por todo o percurso percorrido pela mulher, como ser secundário, subordinado à figura masculina. Até pouco tempo a tarefa que lhe era reservada restringia-se aos trabalhos domésticos, cuidar da casa, do marido e dos filhos, configurava-se em atividade única e inquestionável, aceitava-se com tranquilidade o que lhe era proposto, a educação recebida a fazia respeitar e aceitar sem atritos. A Revolução Francesa conseguiu proclamar a *Declaração dos Direitos do*

*Homem e do Cidadão*, em 1789, todavia, os resultados esperados, no que tange à igualdade entre homens e mulheres não se efetivaram. Cidadania e poder continuaram restritos aos homens. A Declaração mostrava visão, portanto, plenamente masculina.

Olympe de Gouges, francesa, insatisfeita com o documento que previa a exclusão das mulheres, reage dois anos depois, trabalhando na escrita da *Declaração dos Direitos das Mulheres e das Cidadãs*. Gouges alegou que a disparidade existente entre os sexos “não deveria servir de respaldo para a desigualdade de direitos entre os mesmos (ZENAIDE et al, 2008, p. 43). Para Scott (2002), trata-se de um tratado inspirado no de Jean-Jaques Rousseau. Ela delineia uma versão própria do contrato social, adicionando “observações sobre filosofia, ciência, progresso, uma lista de propostas de reforma política, além de comentários sobre a situação do teatro da época” (p. 27).

Em 1792, Mary Wollstonecraft contribuiu significativamente nesse processo com a obra *Vindication of the rights of woman*, antecipando em mais de um século a “postura crítica – e de cunho político, aliando reflexão e práxis – presente nos diversos feminismos posteriores, bem como na própria filosofia contemporânea”, como aponta Eduardo de Assis Duarte, em *Feminismo e desconstrução anotações para um possível percurso* (2002, p.17-18). Wollstonecraft reivindicou o direito de cidadania e uma educação igualitária entre os dois sexos, apesar de admitir a superioridade física dos homens. Ela termina por considerar as mulheres como seres mais preocupados em se fazer “amantes sedutoras que esposas afetuosas e mães ajuizadas” (DUARTE, 2002, p. 18).

O secundarismo apresentado pela imagem da mulher durou vários anos, mas não quer dizer que tenha acabado, pois, em algumas culturas, o homem ainda assume total poder sobre a mulher, ao ponto de representá-la perante à sociedade. Contudo, nas demais culturas, a mulher tem conseguido espaço na sociedade dita patriarcal. A mulher é sempre vista como um ser que diante do sexo oposto, o homem, apresenta incompletudes, o que a torna inferior, logo, distante de alcançar qualquer direito de igualdade de sexo.

Michelle Perrot (2005) postulou que, no século XIX, homens e mulheres possuíam campos distintos de apresentação. “Aos homens, o público, cujo centro é a política. Às mulheres, o privado, cujo coração é formado pelo doméstico e a casa” (p. 459). No que diz respeito à noção de gênero, este é visto como algo natural. Homens e mulheres “são identificados com seu sexo; as mulheres são condenadas ao seu, ancoradas em seus corpos de mulher chegando a ser por eles presas cativas (p. 460).

Coadjuvante, sempre foi o papel assumido pela mulher e que está impresso na história. As mulheres, segundo Scott (2002, p. 23), desenharam uma história “que não poderia ter se afastado das grandes metas de evolução do seu tempo”. Por isso mesmo, “uma história teleológica, que progride cumulativamente em direção a um objetivo não atingido” (SCOTT, 2002, p. 23), na qual as mulheres identificam em seu interior mecanismos de luta contra a exclusão de que é vítima.

As constantes lutas deram à mulher respaldo para sair do lugar que a tradição patriarcal a colocou – o lar. Sem voz nem reconhecimento, as possibilidades lhe eram sufocadas. Os primeiros passos de busca restringiram-se a ter o direito de ir à escola, no

intuito de saber ler e escrever, direito este oferecido apenas aos homens, os “seres completos”.

Os movimentos feministas, no final do século XX, segundo Scott, evidenciavam uma espécie de história da mulher que, sem refletir sobre questões como progresso, autonomia e a imprescindível escolha que deverá haver entre igualdade e diferença, reproduz, sem discutir, “os termos do discurso ideológico sob cujos efeitos o feminismo tem operado. Na verdade, o que lhe tem faltado é o devido distanciamento analítico”. (SCOTT, 2002, p. 23).

O cenário da primeira onda, marcado como se disse por distintas redes de pensamento político-ideológicas, a exemplo das expressões liberais, cristãs, socialistas e anarquistas, é preenchido por lutas e conquistas pontuais e ainda pelo insistente empenho em prol do acesso à educação e às atividades trabalhistas remuneradas. Também se pode perceber, nesse momento histórico, a batalha das mulheres para exercerem sua cidadania através da conquista do direito de poderem escolher os representantes políticos da nação, através do voto, e também de elas mesmas se candidatarem, recebendo votos.

Nos Estados Unidos e na Inglaterra, o foco firmou-se na luta ativista pelo poder político, no desejo das mulheres em participar ativamente do cenário político-social através do voto. A primeira vitória delas se registrou, em 1918, logo após a Primeira Guerra Mundial, com a aprovação do direito ao voto. Pontue-se que, durante a Primeira Guerra, com o deslocamento de grandes contingentes de homens para a luta nas trincheiras, a mão de obra feminina passou a ser largamente utilizada nas indústrias, principalmente, na de armamentos. Com isso, as mulheres ganharam, na Europa, espaço maior. A substituição do trabalho masculino pelo feminino produziu algo inédito, até então: a reivindicação pela igualdade de direitos pelas mulheres.

De acordo com Peixoto Batista (2005), em artigo intitulado *Mulheres em tempos de guerra: análise do comportamento e da moda feminina nos anos 20 e 50*, a mulher nessa época tentava imitar as formas e os gestos masculinos, o que se manifestava através da vestimenta e do hábito de fumar em público. A decepção das mulheres para com os homens era grande. Elas queriam tentar conduzir uma vida, sem eles, já que descobriram no tempo de guerra, como executar suas funções. De certa forma, conseguiram perceber que a figura masculina não era tão necessária quanto se imaginava e que poderiam se igualar aos homens sem perder a feminilidade e a leveza características do ser feminino. Para Beirão (2004, p. 22), na tentativa de conseguir sua emancipação, as mulheres “passaram a demonstrar um comportamento lascivo através do desnudamento do corpo, sinal de liberdade na época” (BEIRÃO, 2004, p. 22).

Tudo isso é firmado e ganha novo impulso com o direito ao voto. Porém, apesar de aprovado em 1918, ele apenas se destinava às mulheres com idade igual ou superior a 30 anos. Somente dez anos depois, é que tal benefício foi estendido àquelas com idade acima de 21 anos. A preocupação feminina, no entanto, não era apenas com a obtenção e desfrute dos direitos políticos. Elas empreenderam esforços na defesa das prerrogativas sexuais e reprodutivas, ou seja, na também obtenção do direito sobre o próprio corpo, o direito de abster-se de relações sexuais, respeitando sua vontade, com o intuito, sobretudo, de prevenir a gravidez inoportuna.

No cenário brasileiro, vale um retorno rápido ao final do século XIX. O ano de 1871 marca o ingresso das mulheres nas chamadas Escolas Normais. Essas unidades escolares tinham currículos específicos destinadas à ministração para as mulheres, um ensino diferenciado daquele voltado para os homens. Durante muito tempo, apenas eles tinham acesso ao aprendizado escolar.

O empenho das feministas pela conquista do sufrágio teve como ponto de partida o ano de 1910, quando Deolinda Daltro funda no Rio de Janeiro, o Partido Republicano Feminino. Também, neste mesmo período, por iniciativa de Bertha Lutz, se deu a criação da Liga pela Emancipação Intelectual da Mulher, em 1919, que, em 1922, passou a ser a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. O percurso da luta pelo direito ao voto começa, no Rio Grande do Norte, em 1928, alcança aos poucos as demais unidades federativas do país, conquistando o reconhecimento oficial, em 1932, com o Código Eleitoral e dois anos depois com a Constituição de 1934.

Uma extensão da primeira, a segunda onda do feminismo preocupou-se com a igualdade entre os sexos e com o fim da discriminação. Simone de Beauvoir aparece como uma das grandes representantes da primeira onda. A obra que a fez ser reconhecida, *O Segundo Sexo* (1949), traça um estudo de grande pertinência a respeito da mulher e seu papel na sociedade. Beauvoir depreende que a mulher se mostrou ao longo da história, obediente ao homem. Pensar sobre a mulher, defini-la, somente a partir do homem, a referência se constituía nos pilares da masculinidade. A mulher diferencia-se e firma-se em relação ao homem, “e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (BEAUVOIR, 2009, p. 17).

Classificada como o segundo sexo, numa ideia de binarismo, a mulher é o Outro. “Ela é o Outro dentro de uma totalidade cujos dois termos são necessários um ao outro.” (p. 20). Escrava do homem, silenciada, a imagem da mulher é de um ser oprimido, haja vista que não existia a igualdade entre os sexos. Embora a mulher tenha conseguido alguns direitos, como o de igualdade, na prática, percebe-se que não é bem assim, pois em boa parte dos países

seu estatuto legal é idêntico ao do homem, e muitas vezes este último a prejudica consideravelmente. Mesmo quando os direitos lhe são abstratamente reconhecidos, um longo hábito impede que encontrem nos costumes sua expressão concreta. Economicamente, homens e mulheres constituem como que duas castas; em igualdade de condições, os primeiros têm situações mais vantajosas, salários mais altos, maiores possibilidades de êxito do que suas concorrentes recém-chegadas (BEAUVOIR, 2009, p. 21).

A segunda onda é vista como um prolongamento da primeira, diferenciando-se desta pelo maior dinamismo aplicado às questões de luta pela igualdade entre homem e mulher e pelo fim da discriminação nessa seara. Emerge nas décadas de 60 e 70 do século XX, tendo por ponto de referência dois fatos marcantes, promovidos pela Organização das Nações Unidas: o Ano Internacional da Mulher, em 1975, e a Década da Mulher, de 1976 a 1985. A partir desses marcos, a mulher foi conquistando, cada vez mais, posições rumo a uma equiparação com o homem, como a inserção maior no

mercado de trabalho, nas escolas técnicas e no meio acadêmico, sem mencionar sua presença constante no movimento democrático.

Segundo aponta Rodrigues (2002, p. 02),

a partir dos anos 70, os movimentos feministas elaboraram amplas e profundas teorizações sobre a condição das mulheres e as relações entre mulheres e homens, apresentando propostas de mudanças: tanto em uma feição cultural, de afirmação de valores e de novas mentalidades; quanto em uma feição de intervenção política, mediante legislação e políticas públicas.

Os movimentos feministas procuram estabelecer um diálogo estrito com movimentos outros de natureza social. Isso serve para que os movimentos de cunho feminista assumam e consolidem sua identidade. Dessa forma, podem eles ainda questionarem as discrepâncias e contradições dos movimentos sociais e dos próprios partidos políticos por descuidarem da crítica e do combate à dominação patriarcal e ao sexismo presentes mesmo nas práticas e formações políticas que se reconhecem como democráticas e socialistas (RODRIGUES, 2002, p. 02).

Ora, vale pontuar que as apregoações de Simone de Beauvoir se difundiram com maior proporção durante a segunda onda do feminismo. O “Segundo Sexo” trouxe a perspectiva do existencialismo da autora, em que evidencia a mulher, como uma construção social, vista como “o outro”. “O Outro é a passividade diante da atividade, a diversidade que quebra a unidade, a matéria oposta à forma, a desordem que resiste à ordem. A mulher é, assim, voltada ao Mal” (BEAUVOIR, 2009, p. 121) A frase de Beauvoir célebre que ficou registrada na história dos estudos do feminismo “não se nasce mulher, torna-se mulher”, proporcionou os primeiros passos para a caminhada dos estudos de gênero. Visto, como construção social e não biológico, o gênero surge através de um processo de aprendizagem; homem e mulher, para se constituírem como tais, aprendem a se portar como um ser masculino e um ser feminino, e isso ocorre através da socialização que lhes foram imputadas, necessariamente, não depende do sexo o seu estabelecimento.

Beauvoir discutiu sobre o papel do macho e da fêmea, trazendo dados da biologia animal, em que demonstra que o macho sobrepõe-se à fêmea. A representação da fêmea, no meio animal é de dependência, o macho é o forte, a fêmea é o ser frágil, que sofre. Assim também acontece entre o homem e a mulher.

[...] é principalmente entre os pássaros e os mamíferos que o macho se impõe à fêmea; frequentemente ela o aceita com indiferença e mesmo lhe resiste. Por provocante ou tolerante que seja, é o macho de qualquer modo, quem *possui*, ela é *possuída*; ele pega, ela é pegada e a palavra tem, por vezes, um sentido muito preciso: ou porque tem órgãos adaptados ou porque é mais forte, o macho segura-a imobiliza-a; efetua ativamente os movimentos do coito. Entre muitos insetos, entre os pássaros e os mamíferos, ele a penetra. (Idem, ibidem, p. 53).

A mulher é dominada pelo homem, ele é o Sujeito, ela o Outro. Quem controla o relacionamento é o homem, a mulher administra a casa e educa os filhos. De acordo

com Beauvoir, a maternidade é um trabalho cansativo, benefício algum traz à mulher, a não ser danos ao corpo. A gestação é cansativa, o parto é doloroso e muito perigoso, o aleitamento se configura em uma servidão esgotante. Em suma, o corpo da mulher tende a ficar deformado.

A mulher, desde a infância, sente-se incompleta, a ausência do pênis a conduz a pensar assim. O complexo de castração a conduz a acreditar que é um ser pela metade, mutilado e isso a faz sofrer. Freud pressupõe que a menina tende a se sentir um homem mutilado. A idéia de mutilação, no entanto, implica comparação e valorização; muitos estudiosos da Psicanálise “admitem que a menina lamenta não ter pênis mas sem supor, entretanto, que a tiraram dela” (BEAUVOIR, 2009, p. 74). Tais concepções devem ter levado a mulher a ser vista de maneira inferior ao homem, e o patriarcado contribuiu para essa noção. Como bem destaca, a cartada do patriarcado não resulta do acaso ou de uma revolução ancorada na violência “Desde a origem da humanidade, o privilégio biológico permitiu aos homens afirmarem-se sozinhos como sujeitos soberanos”. (Idem, *Ibidem*, p. 117)

Durante todo o tempo, a história das mulheres foi estabelecida pelos homens. Eles a narraram e a tornaram pública do jeito que lhes convinha. “O problema da mulher sempre foi um problema de homens”. (Idem, *Ibidem*, p.193). Beauvoir enceta que o controle ainda se encontra nas mãos dos homens, o patriarcalismo persiste. Não obstante, a mulher, quando deseja romper com o pré-estabelecido começa a lutar pelos seus ideais. “Pelo fato de ter tomado consciência de si e de poder libertar-se também do casamento pelo trabalho, a mulher não mais aceita a sujeição com docilidade” (Idem, *Ibidem*, p. 203)

A figura feminina consegue, com o trabalho, aproximar-se do homem, só com o exercício do trabalho poderia conseguir a tão almejada liberdade. Já que era tão desproporcional o distanciamento mantido entre ambos os sexos, no que diz respeito às funções desempenhadas frente à sociedade. Com as lutas, a mulher conseguiu o direito ao voto, ao trabalho fora do lar, assim como o homem, e percebeu que podia ser independente. As conquistas a fizeram ter mais força para buscar maiores direitos. A mulher independente imaginou que não se preocuparia com sua feminilidade, pois desejava e lutava pelos mesmos direitos do homem, para alcançar os feitos, necessariamente deveria se comportar como homens abolindo qualquer ação que comprovasse sua feminilidade.

Além do mais, a sexualidade feminina estaria comprometida, visto que, a independência social alcançada conduziria as mulheres a um complexo de inferioridade, haja vista que os cuidados com a beleza não seriam mais os mesmos. O encantamento de sedução começaria a desaparecer e agradar ao homem passaria a ser algo inexistente. Trabalhar fora não prejudicou o cuidado com o corpo pela mulher, pelo contrário, a preocupação em manter uma bela aparência continuou, além do mais, ela não perderia o desejo sexual. O casamento continuou fazendo parte do plano da mulher.

A própria mulher julga que, casando, assumiu encargos de que não a dispensa sua vida pessoal; ela não quer que o marido seja privado das vantagens que teria encontrado associando-se a ‘uma mulher de verdade’: quer ser elegante, boa dona de casa, mãe dedicada, como são tradicionalmente as esposas. É uma tarefa que se

torna facilmente extenuante (BEAUVOIR, 2005, p. 895).

Mesmo com o trabalho privado, a mulher quer continuar exercendo as mesmas funções de mulher casada. Contudo, o mercado as recebe e as remunera pelos serviços prestados, só que o valor pago não condiz com as leis que se apregoam pela constituição. A remuneração do homem ainda é superior, mesmo que a função desempenhada pelo sexo oposto seja a mesma.

A terceira onda, por sua vez, iniciada na última década do século XX, perdurando até a atualidade, surgiu como concretização do pensamento feminista, como uma junção de todos os avanços conquistados anteriormente, nas ondas precedentes. Na realidade, esta é a onda da revolução, da tentativa de romper com os paradigmas de tudo aquilo que não é propício às mulheres. Congrega uma série de atividades e manifestos, um conjunto de movimentos no intuito de dar cada vez mais, visibilidade ao sistema excludente que impera ainda em boa parte do mundo. Um sistema em que mulher e homem não são equiparáveis perante a lei, e quando em algum país o são, na prática, a situação é outra, prevalecendo o jogo/a instância de desigualdades.

Esse momento atual em que a voz feminina tem procurado se expandir e se fazer verdadeiramente ouvir, põe em evidência a busca dos grupos feministas organizados em se autofirmarem numa relação sógnica, com sentido e significados coerentes e coadunados. A dificuldade de se encontrar tal afirmação identitária se justifica na efervescência de processos e aspectos instaurados desde os instantes finais do século XX, a exemplo da revolução tecnológica, dos processos de globalização e de redefinição das ideias, das metas e dos compromissos assumidos e relacionados pelas nações, no que concerne às políticas de direitos humanos.

Para alguns estudiosos e pensadores coetâneos, que procuram refletir de modo pontual sobre a presença e o crescimento da participação e do engajamento da voz feminina no cenário político e social, não chega a merecer o destaque que lhe seria devido, quando posto em paralelo com problemas crônicos enfrentados há longo tempo pela humanidade, como fome, endemias, violência, poluição ambiental, miséria e perseguições religiosas, dentre outras.

Tudo isso parece, de certa forma, colocar o grito contra o preconceito e a cultura de exclusão da mulher nas sociedades em segundo plano. No entanto, avanços significativos têm sido registrados quanto à afirmação e ao reconhecimento legal dos direitos da mulher. Basta, para tanto, tomar, a título de comprovação, o que se encontra registrado na Agenda Social da Organização das Nações Unidas e ratificado na Terceira Conferência Mundial sobre os Direitos Humanos, no ano de 1993, na cidade de Viena; na Conferência Mundial sobre População e Desenvolvimento, realizada no Cairo em 1994, e na Conferência Mundial sobre a Mulher, em Beijing, no ano de 1995. Nestas últimas, questões relacionadas aos direitos sexuais e reprodutivos ocuparam pauta de destaque, passando a serem reconhecidas oficialmente.

Apesar dessas conquistas, em muitos países e regiões do mundo, persiste sob a bandeira das práticas culturais, a desculpa legitimada para a discriminação contra as mulheres, a exemplo do que ocorre, na África, com a mutilação sexual de meninas, com

a proibição do acesso delas à escola e ainda pela exigência da obediência severa e cega ao homem.

No Brasil, a Constituição de 1988 concedeu igualdade jurídica entre homens e mulheres no âmbito familiar e social. A profusão de associações e entidades não-governamentais favoreceu a promoção de redes articuladas de proteção e de construção de políticas de estímulo, de desenvolvimento, de inserção da mulher no mercado de trabalho e de atuação participativa na sociedade. Uma série de dispositivos constitucionais foram regulamentados, conforme cita Rodrigues (2002), a exemplo da Lei do Planejamento Familiar (1996/97); da Lei da União Estável (1996); da lei que estabelece as Cotas Femininas na Política (1995/97); da Lei de Proteção ao Trabalho da Mulher (1995/1999) e da Lei contra o Assédio Sexual (2001).

Ainda, consoante o pensamento de Rodrigues (2002)

considerando os avanços legais do ponto de vista dos direitos das mulheres e da igualdade de gênero, a característica maior da luta na atualidade é pela manutenção e implementação dos direitos conquistados. Paulatinamente, os movimentos de mulheres passam a incorporar a discussão sobre os efeitos do processo de globalização e da implantação dos programas de ajuste estrutural [...], particularmente sobre a vida das mulheres. (RODRIGUES, 2002, p. 02).

Simone de Beauvoir via o gênero como algo construído socialmente e o sexo adquirido de maneira natural. Voltada para a metafísica ocidental, Beauvoir percorre a “doxa falocêntrica desde tempos imemoriais, a fim de denunciar justamente a redução da mulher a segundo sexo” (Duarte, 2002, p. 29). Judith Butler, em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, desconstrói a ideia de gênero até então apregoadada por Beauvoir. Sexo e gênero, por conseguinte, se apresentam como construídos socialmente. Essa autora discute que

se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado “sexo” seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma (p. 25).

Butler desmistifica a noção de que o sexo é adquirido naturalmente. Estabelecendo, como o gênero, que o sexo também é discursivo e cultural. Para ela, os pressupostos teóricos feministas, que sustentam uma identidade baseada no gênero e não no sexo ocultava uma relação mais estreita entre gênero e essência, entre gênero e substância. Estar de acordo com o que fora estabelecido pelas feministas, a respeito de gênero e sexo, pressupõe acreditar que o gênero designaria uma essência do sujeito. A autora intenta romper com a metafísica da substância, pois, nas diversas teorias feministas, o sexo é apresentado substancialmente, como algo idêntico a si.

Ora, em oposição ao que havia sido anunciado pelas feministas, Butler percebe o gênero como “fenômeno inconstante e contextual, o gênero não denota um ser substantivo, mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes” (BUTLER, 2008, p. 29).

## 2 A mulher no cordel

O Brasil possui grandes representantes no cenário cordelista. A Região Nordeste, em específico, se configura em celeiro de maior produção dessa literatura. O Sul da Bahia, há muito considerado como cenário representativo dessa literatura popular tem sido contado e cantado em boa parte desses livretos. Fundamentando-se na primeira e na segunda onda do feminismo, pretende-se, neste trabalho, abordar como se dá o plano de constituição da identidade da mulher em alguns cordéis, tomando-se para tal fim, os folhetos da autoria de Janete Lainha Coelho, cordelista ilheense de grande sucesso.

O *corpus* selecionado é composto pelos cordéis *Os Desafios da Mulher tal e qual nos Tempos da Colher de Pau* e *Eu também sou candidata*. Ambos abordam especificamente a figura feminina enquanto elemento subjugado, ao tempo em que acenam para o plano de constituição da luta histórica que as mulheres travaram na sua caminhada pelos direitos de igualdade perante os homens na sociedade.

Perrot (2005), em *As mulheres ou os silêncios da história* expõe que “o corpo das mulheres não lhes pertence. Na família, ele pertence a seu marido que deve “possuí-lo com sua potência viril. Mais tarde, a seus filhos, que as absorvem inteiramente.” (p. 447). O corpo era subjugado, numa relação de poder. O homem é o responsável pela mulher e pela família, o mantenedor: “Homem é um provedor / Sustenta a família / É um grande batalhador” (LAINHA, p. 03). O patriarcalismo vigorava. A mulher tinha, de acordo com a cultura, que obedecer ao homem, quando não acontecia, eram reprimidas e condenadas a castigos muitas vezes bárbaros. “Mutiladas em países da África / Censuradas em países Islâmicos / [...] Proibidas de exibir o rosto / Subjugadas como escravas” (LAINHA, p. 03).

A Revolução Americana e a Revolução Francesa de acordo com Hidrata et al (2009), foram momentos de suma importância para a conquista da cidadania. Todavia, a Revolução Francesa confirmou a exclusão política das mulheres e, muitas vezes, as “antigas mobilizações feministas em favor da igualdade política somente tiveram impacto muito tempo depois” (Idem, Ibidem, p. 35). As conquistas tencionadas pelas mulheres vieram de maneira um tanto vagarosa. A tão desejada igualdade, entre os sexos, embora alcançada, dificilmente se concretizou na prática.

Libertar é querer ir adiante  
Já se nota a diferença  
A busca é da igualdade  
Eu já digo em sua presença (LAINHA, p. 06).

A luta travada pelas feministas se constituiu em protestos que intentaram “contra a exclusão política da mulher: seu objetivo era eliminar as “diferenças sexuais” na política, mas a reivindicação tinha de ser feita em nome das “mulheres” (um produto do

próprio discurso da “diferença sexual”, como mostra Scott (2002, p. 27). Isso, de imediato, provoca um imenso paradoxo, de acordo com a autora. As reivindicações aconteciam através de passeatas nas ruas. Houve a queima de sutiãs em prol de uma liberdade igualitária que se estabelecesse pela lei. Contudo, Scott sinaliza que, na medida em que o feminismo levantava a bandeira de defesa das mulheres, fomentava a “diferença sexual” que procurava rechaçar. Tal paradoxo mostra-se como necessidade de aceitar e também de recusar a um só tempo tal diferença, algo que “permeou o feminismo como movimento político por toda a sua longa história” (SCOTT, 2002, p. 27).

O cordel *Os desafios da mulher tal e qual nos tempos da colher de pau* ainda mostra algumas ações das mulheres durante as saídas pelas ruas, a exemplo de: “Sutiãs foram queimados/ A tal libertação sexual/ O tradicional dizimado” (LAINHA, p. 06).

Os movimentos feministas acontecem devido às diversas opressões que as mulheres vinham sofrendo no decorrer do tempo, como se verifica nos versos: “Mandar era para homens/ Discriminadas no profissional/ E agora fazem até móveis/ E sentam pra ler o jornal” (LAINHA, p. 06).

Para firmarem-se socialmente combatendo as desigualdades sociais, culturais e políticas, as mulheres conseguem o direito ao voto que lhes fora negado devido às diferenças biológicas, assim como o direito ao trabalho e à equiparação sexual, inclusive lutando pelo exercício de cargo político: “Também quero defender / Meu povo [...] / Quero é ser prefeita [...] / Podendo dar resultado / Em um tempo futuroso” (LAINHA, p. 06).

Beauvoir enceta que “Foi pelo trabalho que a mulher cobriu em grande parte a distância que a separava do homem; só o trabalho pode assegurar-lhe uma liberdade concreta” (BEAUVOIR, 2009, p. 879). E declara que a conquista do voto pela mulher não lhe garantiu a sua perfeita libertação. “Somente em um mundo socialista a mulher, atingindo o trabalho, conseguiria a liberdade” (Idem, Ibidem, p. 880). A autora deixa evidente que o homem, em sua plenitude, é um ser, por si só, completo. O privilégio que o homem tem, sentido desde sua tenra idade, concentra-se em sua vocação de ser humano. Algo que não contraria seu destino de macho, ao passo que para a realização da feminilidade, a mulher tem de se fazer “objeto e presa”, renunciando a suas “reivindicações de sujeito soberano. [...]. Renunciar a sua feminilidade é renunciar a uma parte de sua humanidade” (BEAUVOIR, 2009, p. 882).

Quando a mulher abandona, de certa forma, o que já lhe era reservado e busca adentrar em um campo social, cultural e político ocupado pelo homem, como mostra o cordel *Eu também sou candidata*, observa-se que o ser feminino agora passa a almejar lugares, haja vista possuídos somente pelo homem. E isso, só lhe é possível, de acordo com as vitórias alcançadas. “[...] Tá na Constituição / Eu sou parte, sou povão / Tenho representação / E disputo este cargo / Por toda nossa população / [...]” (LAINHA, p. 07).

Lutando por espaço, as feministas proporcionaram às gerações subseqüentes uma diferenciação quanto ao trato e o portar-se frente aos novos tempos. As ativistas possibilitaram às mulheres novo rumo, nova trajetória de vida. Saber conquistar os seus direitos, mesmo com dificuldades sempre foi o objetivo. Em *Eu também sou candidata*, tem-se a imagem da mulher atrelada à representação política. O dizer poético surge no

desejo de autofirmação, a mulher quer e busca ocupar um cargo político – “ser prefeita” –, para representar o povo.

A história fez a mulher ser representada pelo homem, agora além de mostrar a si própria, ela deseja levar, ao conhecimento de todos, o trabalho que pode e vem desempenhando frente ao povo, para destruir a ideologia de mulher frágil, submissa, subjugada, inferior, que perdurou e ainda perdura na sociedade.

### 3 Considerações finais

Diante das análises expostas sobre as ondas feministas e a respeito da figura feminina nos cordéis da poeta Janete Lainha, percebeu-se, nesses folhetos, a presença da constituição da luta histórica que as mulheres travaram na sua caminhada pelos direitos de igualdade. A trajetória de opressão é identificada no primeiro cordel analisado, evidenciando a exclusão social, cultural e política da mulher. No segundo, vê-se a imagem da mulher que luta pela participação efetiva na política, ansiando por ocupar um cargo representativo, algo jamais pensado durante o patriarcalismo.

Alcançar um espaço, que garantisse à mulher participação atuante na esfera pública, tendo como fundamento um histórico de dificuldades enfrentadas pelo gênero, que se encontrava envolto por concepções machistas e preconceituosas, foi algo vagaroso e, ainda não desmistificado.

A caracterização das ondas do feminismo mostra a trajetória percorrida pelas mulheres na conquista de direitos e de afirmação como mulheres, em uma sociedade de ideologia machista. Os folhetos de cordel analisados apresentam crítica à ideologia da supremacia do homem. Os versos exprimem a história das lutas das mulheres, as opressões sofridas, além de exporem a vontade, que elas têm, em ocupar espaços antes restritos ao público masculino.

### Referências

BATISTA, C. P. **Mulheres em tempos de guerra**: análise do comportamento e da moda feminina nos anos 20 e 50. Fortaleza-CE, 2005. Disponível em: <[http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/encuentro2007/02\\_auuspicios\\_publicaciones/actas\\_diseno/articulos\\_pdf/A077.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/encuentro2007/02_auuspicios_publicaciones/actas_diseno/articulos_pdf/A077.pdf)>. Acesso em: 04 jun. 2010.

BEIRÃO, J. A. F.. **Remodelando corpos**: as costureiras e suas reminiscências na Florianópolis de 1950. Santa Catarina, Teses UFSC, 2004. Disponível em: <<http://teses.eps.ufsc.br/defesa/pdf/11595.pdf>>. Acesso em: 02 jun. 2010.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. Trad. Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

COELHO, J. L. **Os desafios da mulher tal qual nos tempos da colher de pau**, n. 26, Ilhéus, Bahia: [s.d].

COELHO, J. L. **Eu também sou candidata**, n. 37, Ilhéus, Bahia, [s.d.].

FOISIL, M. A escritura de foro privado. In: \_\_. ARIÉS, P.; CHARTIER, R. (Org.). **História da vida privada. v. III: da Renascença ao século das luzes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

RODRIGUES, A. Práticas sociais, modelos de sociedade e questões éticas: perspectivas feministas. In: \_\_. SUSIN, L. C. **Terra prometida: movimento social, engajamento cristão e teologia**. Brasília-DF: Centro Feminista de Estudos e Assessoria-CFEMEA, 2002.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. 2. ed.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BUTLER, J. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: \_\_. LOURO, G. L. (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 2. ed. Rio de Janeiro: Belo Horizonte, 2007.

DUARTE, C. L.; DUARTE, Eduardo Assis; BEZERRA, K. C. (Org.) Feminismo e desconstrução: anotações para um possível percurso. In: \_\_. **Gênero e representação: teoria, história e crítica**. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários; Ed. UFMG, 2002.

HIDRATA, H.; LABORIE, F.; [et al]. **Dicionário Crítico do Feminismo**. São Paulo: UNESP, 2009.

PERROT, M. Corpos subjugados; Identidade, igualdade, diferença: o olhar da história; In: \_\_. **As mulheres ou o silêncio da história**. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005.

SCOTT, J. W. Relendo a história do feminismo. In: \_\_. **A cidadã paradoxal: as feministas francesas e os direitos do homem**. Trad. Élvio A. Funck. Florianópolis: Editora Mulheres, 2002.

ZENAIDE, M. de N. T. et al. (Org.). **Direitos humanos: capacitação de educadores**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2008. v. 2

**ABSTRACT:** Women's history has recently gained significant impulse with respect to the description of the roles of women in the private forum. In this scenario, the emphasis on the reconstruction of the socio-historical trajectory of the female fight for their rights constitutes its nodal point, along with the benefits and advantages women sought to gain, in an attempt to break the stereotype of the weaker sex. In the light of Michelle Perrot (1998, 2005), Stephen Aguiar (1997), Joan Scott Walach (2002), Eduardo de Assis Duarte (2002), Simone de Beauvoir (2009), Judith Butler (2001), Helena Hirata et al. (2009), Roger Chartier (1991), among others, we aim to look at the trajectory of feminism in the history of humanity through the analysis of two samples of

the Cordel Literature from Southern Bahia, both written by Janete Coelho Lainya in the last decade of the twentieth century: *Os desafios da mulher tal e qual nos tempos da colher de pau* and *Eu também sou candidata*. We intend to contribute to a better understanding of the role attributed to women throughout history in order to establish a clear chronology of the feminist movement and survey, more accurately, the precepts that have accompanied and shaped the movement over time. The Cordel literature will, thus, help us illustrate, within the level of discourse, three moments of the feminist campaigns as well as the boundaries among them.

**KEYWORDS:** Feminism Movements. Identity. History. Popular Literature. Southern Bahia Cordel Literature.

## Vieira e Brecht: Visões de um Tempo

---

### Vieira and Brecht: Understanding of a Time

*Fernanda Verdasca Botton*<sup>1</sup>

**RESUMO:** Os séculos XVI e XVII formam um período de cisões. Ciência e religião não mais comungam os mesmos pensamentos, pilares da teologia católica são colocados em dúvida, o homem dilacera-se entre ser razão e ser fé. Tendo como objetivo compreender esse tempo, o presente artigo analisa ideias de dois literatos: Bertold Brecht e Padre Antônio Vieira.

**PALAVRAS-CHAVE:** Vieira. Brecht. Século XVII. Literatura. História.

### 1 Introdução

Segundo a crença católica medieval e renascentista o ser humano, habitante da Terra, era o elemento mais importante da criação divina e a Igreja, fonte de toda sabedoria, era a detentora da verdade imutável. Contudo, nos séculos XVI e XVII, a evolução do pensamento científico abalaria essas ideias de forma irreversível.

Em **Vida de Galileu**, o dramaturgo alemão Bertold Brecht (1898 – 1956) discute, a uma distância de três séculos, a mudança de crenças. Padre Vieira (1608 – 1697), por sua vez, expõe em seus textos proféticos como é pensar e estar em um mundo de movimentos antagônicos. Estudando os dois autores e os referidos textos, poderemos melhor compreender as cisões que ocorreram naquele tempo e que ainda hoje são importantes para história da humanidade.

### 2 E, no entanto, ela se move.

---

<sup>1</sup> Fernanda Verdasca Botton é Doutora, Mestre e Graduada pela Universidade de São Paulo. Atua como professora de Literatura na Pós-graduação e na Graduação da Universidade do Grande ABC, além disso, na mesma universidade é membro do Grupo de estudos Gephiles.

No Tratado de astronomia **Almagesto** (século II d.C.), Ptolomeu expõe seu modelo geocêntrico de Universo. Em **Vida de Galileu**, didaticamente, Brecht inicia sua peça explicando esse modelo através de um diálogo entre o cientista Galileu Galilei e seu pupilo Andrea:

Andrea pesca através dos mapas, de onde tira um grande modelo do sistema ptolomaico, feito de madeira.  
Andrea - O que é isso?  
Galileu - É um astrolábio; mostra como as estrelas se movem à volta da Terra, segundo opinião dos antigos.  
Andrea - E como é?  
Galileu - Vamos investigar, e começar pelo começo: a descrição.  
Andrea - No meio tem uma pedra pequena.  
Galileu - É a Terra.  
Andrea - Por fora tem cascas, uma por cima da outra.  
Galileu - Quantas?  
Andrea - Oito.  
Galileu - São as esferas de cristal.  
Andrea - Tem bolinhas pregadas nas cascas.  
Galileu - As estrelas.  
Andrea - Tem bandeirinhas, com palavras pintadas.  
Galileu - Que palavras?  
Andrea - Nomes de estrelas.  
Galileu - Quais?  
Andrea - A bola embaixo é a Lua, é o que está escrito. Mais em cima é o Sol.  
Galileu - E agora faça mover o Sol.  
Andrea move as esferas - É bonito. Mas nós estamos fechados lá no meio.  
(BRECHT, 1991, p.55)

O trecho acima nos mostra que Brecht projetou no discípulo de Galileu duas ideias, a de um conhecimento já alicerçado há anos e a da ansiedade de libertar-se do passado. Em Andrea, metonimicamente, podemos detectar o homem do início século XVII: a Igreja lhe ensinava as teorias Aristotélico-Ptolomaicas de Universo, mas estes conhecimentos antigos acabavam por sufocar os homens que desejavam novos saberes.

Galileu, por sua vez, será o telescópio através do qual Brecht guiará o caminho libertário do homem. A expressão “ser telescópio” foi aqui empregada no sentido que o dramaturgo lhe dá na peça. No enredo, o escritor alemão frisa o fato de que Galileu não criou o instrumento de observar as estrelas, mas dele fez uso para comprovar aos homens que o heliocentrismo, concebido por Copérnico, era verdadeiro e que, portanto, as crenças antigas podiam ser modificadas. Ser telescópio seria, portanto, ser homem capaz de nos libertar de um mundo sufocante, de nos fazer ver além das fronteiras usuais.

O tempo retratado na peça brechtiana vai de 1609 até 1642, ou seja, compreende três fases da vida do matemático: a época em que Galileu aprofundou seus estudos para comprovar a teoria heliocêntrica de Copérnico, a que abjurou a seus conhecimentos por força da Santa Inquisição e a de uma cruz que o vigiou até o dia da morte.

No ano de 1609, Galileu já era um cientista renomado em Florença. Havia criado, dentre outras invenções, a lei da queda dos corpos, o compasso proporcional e um sistema de irrigação que aumentara o lucro dos agricultores. Contudo, por defender as ideias de Copérnico e de Giordano Bruno, ideias caladas pela ação do Santo Ofício, seus pensamentos estavam sempre sendo acompanhados pela Igreja católica.

Coadunando com a verdade histórica, Galileu brechtiano pensa no Sol como centro das esferas celestiais e na Terra apenas como um dos planetas que realizam uma rotação periódica ao redor deste centro. Para comprovar esse pensamento, o matemático, através do telescópio, observa o cosmo. Confirma, então, a teoria de Giordano Bruno de que não há diferença entre a Lua e a Terra, pois ambas não possuem luz natural e são iluminadas pelo Sol, centro do Universo.

Os olhos de Galileu são científicos e para comprovar o que até então fora teorizado, o matemático gasta as moedas do leite com a compra de livros; tempos depois, para não se preocupar com o dinheiro necessário às suas pesquisas, muda da República de Veneza para a Corte Florentina; na época da Peste Negra, recusa-se a parar de estudar e de escrever mesmo quando os mortos lhe rodeiam.

Os olhos de Brecht são políticos e, usando Galileu como telescópio que nos faz ver além, traz às falas da personagem uma verdade desconcertante: a punição do Santo Ofício virá, pois as afirmações do cientista não iam apenas contra o que pensaram Ptolomeu e Aristóteles, mas principalmente contra pilares da concepção católica de mundo.

Ao realizar uma de suas observações científicas, a de que a Lua e a Terra são iluminadas pelo Sol, Galileu decretara: “Hoje dez de janeiro de 1610, a humanidade registra em seu diário: aboliu-se o céu” (idem, p. 75).

O teor da afirmativa fica claro nos diálogos que o matemático terá com seus seguidores. Sagredo lhe pergunta onde fica Deus a partir de então. O “Cardeal muito velho” observa que o homem será transferido do centro do Universo e da criação divina “para algum lugar da periferia” (idem, p. 107). O “Pequeno monge”, por sua vez, vê no pensamento científico uma mudança social: os pobres verão a desigualdade como injustiça social e não mais terão o alento de acreditar que o suor, a fome e a submissão são provas que Deus lhes colocou para testar a fortaleza de suas almas.

O modelo de sistema ptolomaico de Universo é então retratado em um *song* brechtiano:

E assim, na lei do preceito divino vão girando/  
Em torno dos de cima os inferiores/  
Em torno dos da frente os posteriores/  
Assim na Terra como no Céu./ E em torno  
do papa circulam os cardeais,/ E em torno dos bispos circulam os secretários,/ E em  
torno dos secretários circulam os funcionários,/ E em torno dos funcionários  
circulam os artesãos./ E em torno dos artesãos circulam os servos,/ E em torno dos  
servos circulam os cães, os frangos e os mendigos. (...)

De um salto ergueu-se o douto Galileu, / Botou fora a Bíblia, sacou do telescópio/  
Lançou um olhar ao Universo/ E disse ao Sol: parado, Sol! Parado!/ De agora em  
diante a moça fina, ei!/ Virará! Vai servir o seu criado. (idem, pp. 137 e 138).

O *song* é um dos recursos do conhecido *distanciamento* do teatro brechtiano. Como canto paródico e grotesco, explicitará aos que olham pelo telescópio-Galileu que o modelo ptolomaico não sustenta apenas esferas celestes, mas também esferas sociais imutáveis por séculos. Nesse sentido, o centro do Universo até Galileu seriam os endinheirados e o papa e, na esfera mais distante, teríamos os servos e os mendigos (esses menores até do que os animais). Após Galileu, o grotesco viria à tona e a ordem do Universo poderia mudar.

Interessante salientar que o *song* acima transcrito é cantado pelo povo na “terça-feira de carnaval de 1632” (idem, p. 137). No livro **Problemas da poética de Dostoiévsky**, Mikhail Bakhtin, escritor contemporâneo à Brecht, observa o carnaval como o momento da “vida às avessas”, como o “mundo invertido” (BAKHTIN, 2005, p. 123) e acrescenta:

Pode-se dizer (com algumas ressalvas, evidentemente), que o homem medieval levava mais ou menos duas vidas: uma oficial, monoliticamente séria e sombria, subordinada à rigorosa ordem hierárquica, impregnada de medo, dogmatismo, devoção e piedade, e outra público-carnavalesca, livre, cheia de riso e ambivalente, profanações de tudo o que é sagrado, descidas e indecências do contato familiar com tudo e com todos. E essas suas vidas eram legítimas, porém separadas por rigorosos limites temporais. (idem, p. 129).

Interpretando o *song* brechtiano à luz de Bakhtin, poderíamos dizer que somente no carnaval seria permitida a crença no “mundo invertido”, nesta festa, a moça fina serviria ao criado, os ricos e a Igreja não mais ditariam o pensar. No mundo oficial e monolítico, o medo, concretizado por uma Igreja ainda com pensamentos medievais, levaria aos bancos da Inquisição a “nova era” (BRECHT, 1991, p. 140) pensada por Galileu.

“Eu quero apenas que eles acreditem nos próprios olhos” (idem, p.85), disse a personagem que pensou ter seu destino diferente do de Copérnico e de Giordano Bruno. Contudo, a Corte e os sábios da Igreja sequer olham pela luneta e, em 1633, o cientista é convocado aos tribunais da Inquisição.

Conforme as datas históricas, Galileu, após 23 dias preso em uma cela, renega sua doutrina do movimento da terra em 22 de junho de 1633.

Na peça, a Andrea, discípulo até então iluminado pelo “telescópio Galileu”, só resta um lamento: “Infeliz a terra que não tem heróis” (idem, p. 153). Lamento ao qual responde o mestre: “Infeliz a terra que precisa de heróis” (idem, p. 154).

Os dois últimos atos do texto brechtiano confirmam a característica do cientista, não herói, Galileu: após reafirmar que abdicou de suas ideias durante 16 anos por medo das torturas e da morte, Galileu entrega a Andrea os **Discorsi**.

Toda à noite, enquanto o monge que lhe vigiava dormia, Galileu observava as estrelas e escrevia um tratado que expunha uma ciência novíssima, a dos movimentos dos corpos. As teorias de Copérnico, Giordano Bruno e do próprio Galileu poderiam ser, então, comprovadas.

Andrea atravessa a fronteira e leva o livro consigo. Em 1642, o sábio pisano morre, mas suas ideias não: em outros países em que a Igreja inquisitorial não governava, o texto de Galileu permitiria que uma “nova era” científica fosse então conhecida.

Ao falar das peças de Brecht, Sábado Magaldi observa que muitas delas voltam ao passado para que o público aproveite “com as histórias longínquas, a lição para o seu próprio problema premente” (MAGALDI, 1989, p. 277). Para discutirmos essa relação existente entre o presente da escrita e o passado retratado na história de **Vida de Galileu**, temos que trabalhar três datas: 1938, 1943 e 1956.

Em 1938, Brecht publicou a primeira versão da peça em questão e, o próprio Magaldi pode nos explicar o motivo que moveu tal escrita:

A necessidade de amoldar-se às novas circunstâncias políticas da década de 30 aguça a consciência de Brecht, que não se contenta mais em destruir as instituições, preferindo modificá-las. O nazismo inclui no índice várias de suas obras, e ele, ao sentir que seria sufocado, escolhe o exílio, que durará quinze anos. Conhece Brecht, por experiência própria, o poder do macrocosmo social sobre o indivíduo indefeso, e luta contra a mistificação do estado. (idem, p.273)

Na história alemã, em 1933, após subir ao poder, Hitler dissolveu todos os partidos políticos (exceto o Nazista), criou uma poderosa polícia política (a Gestapo) e sancionou decretos responsáveis por prender em campos de concentração quaisquer opositores ao seu regime (dentre esses, os comunistas que ele julgou culpados pelo atentado de fevereiro de 1933 contra o Reichstag, e os judeus, vistos como povo a manchar a raça pura germânica).

No livro **Minha luta**, escrito 08 anos antes de Hitler se tornar governante, o futuro führer explica o nacional-socialismo e o diferencia da doutrina que foi defendida por Karl Marx. Segundo o pensamento nazista, a luta pela igualdade deve ser pautada pela elevação consciente da posição cultural e social dos trabalhadores arianos e, para que isto ocorra, o “veneno mortal” (HITLER, 2005, p. 243) da teoria marxista, que prega a luta de classes e visa o rebaixamento dos superiores, deve ser extinto. Ou seja, salienta Hitler, a “hidra comunista” (ibidem, p. 502) é um monstro que quer derrubar a hierarquia social e, somente no nacional-socialismo, encontram-se homens destinados a fundar uma hierarquia baseada na igualdade, destinada aos que pertençam à pura e superior raça ariana.

A breve exposição das ideias de Hitler já nos mostra motivos suficientes para que Brecht se visse ameaçado pelo governo nazista. Lembremos, em **Vida de Galileu**, o autor se utiliza do enredo não apenas para discutir novos pensamentos científicos, mas

principalmente para mostrar que esses podem modificar uma hierarquia social vigente há séculos. Os ricos não mais seriam o centro do Universo e aos pobres e miseráveis caberia dizer não e, desta forma, iniciar a luta de classes:

A madama quer comprar  
O bom peixe do lugar  
A peixeira pega um pão  
Come o peixe e diz não (...)  
O colono chuta os búndios  
Do senhor dos latifúndios  
E a empregada do chiqueiro  
Come carne o ano inteiro (BRECHT, 1991, p. 139)

Vivendo em um mundo sufocado pelo pensamento cristão, Galileu luta para comprovar suas teorias, mas, coagido pela ação do Santo Ofício, em 1633, acaba por renegar suas ideias.

Brecht, exatos três séculos depois, sente-se sufocado pela ascensão de Hitler ao poder e, para não renegar seus ideais marxistas, exila-se da Alemanha, criando, em 1938, através da história de Galileu, um manifesto a nos dizer que o mundo da luta de classes deve existir. *A terra move-se* era o subtítulo dessa primeira versão da história de Galileu e “mover”-se, em tal caso, significava não só uma nova concepção científica de mundo, mas também, e principalmente, como vimos, uma nova concepção da sociedade.

Em 1947, em colaboração com Charles Laughton, a segunda versão do texto é criada. O mundo já vivera os horrores de Hiroshima e Nagasaki e Brecht vê a necessidade de modificar a cena em que Andrea e Galileu se encontram, o penúltimo ato, portanto. Seu Galileu fala então dos perigos que ciência pode ocasionar, fala de um precipício que poderá existir entre a humanidade e a ciência, um precipício que traga um grito universal de horror. Sendo assim, o dramaturgo observa que a ciência poderá ser, no futuro do presente brechtiano, um novo poder a subjugar os direitos da humanidade.

Para Brecht, o Galileu era um físico que já conhecera o pecado e isso vai traduzir-se num novo esboço da personagem que se reflete ao longo de toda a peça. Na cena capital em que o sábio pisano, após a retratação, está defronte do seu discípulo, o diálogo é substancialmente diferente daquele que fora mantido na primeira versão. Perante a insistência agressiva de Sarti que procurava extrair do mestre uma razão para explicar a abjuração, uma razão assente num plano com um determinado propósito, Galileu responde secamente que não havia plano algum. Abjurara porque tivera medo da dor, não com o objetivo de se resguardar para continuar a sua obra. (...) Aqui o medo da morte assume ambigualmente um duplo sentido: o medo físico da sua própria morte ou o acobardamento perante o poder; o medo da morte dos outros ou o cinismo de quem constrói máquinas de guerra sem se preocupar com o sofrimento que virá a provocar. (FITAS, 1998, p.17)

Em 1947, após a segunda versão, as simpatias comunistas de Brecht tinham sido novamente objeto de discussão, dessa vez pela Comissão do Congresso para as Atividades Anti-Americanas e o dramaturgo teria de rever a responsabilidade social dos que trazem ao mundo a “nova era”.

Na última versão do texto, escrita de 1955 até o ano de sua morte, o dramaturgo questiona ao homem o que Galileu indaga a seu antigo pupilo no penúltimo ato: cabe aos heróis ou aos indivíduos comuns inverterem a ordem que, há tempos, reina no Universo?

Para os que conhecem os pressupostos teóricos do teatro épico brechtiano a resposta já nos foi dada: observador crítico do que é encenado, o espectador deve tomar decisões e modificar o ser social.

Acrescentamos, por fim, que o próprio Galileu brechtiano, no início do texto, já observava que nem ele, nem Giordano Bruno, nem Copérnico – e poderíamos dizer, nem o próprio Brecht – eram a luz de quem emanava o novo movimento da terra:

Gosto de pensar que os navios tenham sido o começo. Desde que há memória, eles vinham se arrastando ao longo da costa, mas, de repente, deixaram a costa e exploraram os mares todos.

Em nosso velho continente nasceu um boato: existem continentes novos. E agora que os nossos barcos navegaram até lá, a risada nos continentes é geral. O que se diz é que o grande mar temível é uma lagoa pequena. E surgiu um grande gosto pela pesquisa da causa de todas as coisas: saber por que cai uma pedra, se a soltamos, e como ela sobe, se a jogamos para cima. Não há dia em que não se descubra alguma coisa (...) o tempo antigo passou, e agora é um tempo novo. (BRECHT, 1991, p. 57).

É preciso abandonar as costas, ir para o alto-mar. (idem, p. 110).

No futuro do passado, encontraremos Vieira a explicar o alto-mar desbravado pelos navios e como estes trouxeram a possibilidade de existir um pensar diferente do que, há tempos, vigorava.

### **3 O presente é o futuro do passado e o passado do futuro.**

Assim como Galileu, algumas ideias de Padre Antônio Vieira não foram aceitas pela Igreja Inquisitorial do século XVII e, em 1663, exatos trinta anos após Galileu ter sido obrigado a renegar suas teorias, o padre lusitano também foi detido pelo Santo Ofício.

O motivo de tal prisão foram os pensamentos divulgados na carta que Vieira escreveu ao Bispo do Japão, Dom André Fernandes. No decorrer dos quatro anos de interrogatório e dos 28 exames inquisitoriais, à carta, documento mais conhecido pelo nome de **Esperanças de Portugal**, foram acrescentados mais dois outros textos, **História do futuro** e o manuscrito latino *Clavis Prophetarum*. Pelo que nestes documentos

estava escrito, a Inquisição portuguesa acusava Vieira de profetizar a vinda de um novo Deus em carne eleito, que seria o futuro soberano do Império Cristão-português na Terra.

Tomemos primeiro alguns elementos de **História do futuro** para podermos compreender não só os motivos que permitiram a Vieira colocar em questão o dogma do cristianismo de um Jesus que não mais retornaria em carne eleito, mas também em que ponto a atitude do padre se aproxima da do cientista Galileu e da do dramaturgo Brecht.

Vieira inicia o capítulo duodécimo da obra em questão, com a seguinte colocação:

“ (...) o nosso intento é seguir, enquanto nos for possível, as pisadas dos antigos Padres, como primeiros pais e lume da Igreja, depois dos Apóstolos (os quais apóstolos não entram nesta controvérsia, porque em tudo o que escreveram foram alumados pelo Espírito Santo, e segui-os como havemos de seguir em tudo, não só em cortesia, reverência e piedade, senão obrigação); e posto que o nosso desejo fora levar sempre diante dos olhos esta segunda tocha, para alumiar e penetrar com luz, como dizíamos, o escuro das profecias (...)” (VIEIRA, 1992, p. 183).

No **Sermão da sexagésima**, Vieira já havia questionado a sabedoria inequívoca dos padres de seu tempo. Observando que a Igreja do século XVII já não mais obtinha os frutos antigos, o padre indaga a si e aos que o ouvem de quem seria a culpa por tal fato – do ouvinte, da palavra de Deus ou do próprio semeador – atribuindo, na conclusão, aos que semeiam palavras e não o Verbo divino, o ônus pela árvore do catolicismo secar.

“Enquanto nos for possível”, através dessa oração, Vieira assinala que o tempo passado de uma Igreja detentora de toda a verdade já não mais existe e que o tempo do futuro do presente será o de indagação das verdades seculares que dizem ter interpretado corretamente a palavra dos Apóstolos.

Com o intuito de comprovar que “os Doutores antigos não disseram tudo (...) não acertaram em tudo” (idem, p. 184), Vieira explica que os sábios da Igreja consideravam impossível a existência de outros seres além-mar, mas as navegações mostraram, aos que tinham olhos de ver, que mesmo Lactâncio ou Santo Agostinho erraram em seus entendimentos.

Convertido ao cristianismo em 303 e propagador da doutrina cristã desde então, Lactâncio chama de “homens de tão pouco juízo” (idem, p. 198) os que acreditam poder existir outros homens que andassem com a cabeça para baixo, os Antípodas. Segundo Vieira, o sábio antigo argumentou que a irracionalidade humana teve início quando Ptolomeu apresentou seu modelo do cosmo e se concretizou quando fez do erro uma verdade: “o Mundo era redondo como uma bola, e assim fingiram que havia no céu vários orbes de matéria sólida como o bronze, em que estavam esculpidas essas imagens e corpos portentosos, a que chamamos estrelas e planetas” (idem, p. 199); da

rotundidade do céu, inferiram então que a terra também era redonda e tiraram como consequência “que também havia de estar povoada de homens e animais, em todas as partes, como está nesta em que vivemos” (idem, *ibidem*).

Conclui Vieira: “Este é o discurso de Lactâncio no livro III *Divinarum Institutionum*, capítulo XXIV, e foi bem que o deixasse tão miudamente escrito, para que soubéssemos o que naquele tempo se sabia do Mundo e para que saiba o mesmo mundo o quanto deve aos Portugueses, primeiros descobridores dos Antípodas.” (idem, p. 200).

Observamos que Vieira insere em seu texto algo que Brecht não havia mencionado: o modelo Ptolomaico, adotado posteriormente pela razão e fé unas da Igreja medieval, trouxe aos sábios do passado mais longínquo dúvidas e incertezas.

Portanto, mesmo antes do século XVII o homem sempre temera mudar as ideias que já estavam alicerçadas em suas mentes. Fora assim com a Terra redonda em que habitavam os seres Antípodas, seria assim com o Sol no centro do Universo.

São as dúvidas quanto ao desconhecido que também podemos ver no discurso de Santo Agostinho trazido ao texto por Vieira:

‘E quanto à fábula – diz Santo Agostinho – dos que fingem que há Antípodas, isto é, homens da outra parte do Mundo, onde o Sol lhes nasce a eles, quando se põe a nós, e que pisam a terra com os pés voltados para os nossos, como nós para os seus, é cousa que de nenhum modo se há-de crer, nem seus autores o provam com alguma história que tal afirme, e só conjecturam por discursos.’  
Não dissera isto o sapientíssimo Doutor, se já naquele tempo estiveram escritas as histórias dos Portugueses; mas este é o maior louvor da nossa Nação (como disse o orador dela), que chegaram os Portugueses com a espada onde Santo Agostinho não chegou com o entendimento. (idem, *ibidem*).

Provas que sejam feitas com olhos de ver é o que exige Santo Agostinho e, segundo Vieira, foi o que os portugueses forneceram ao velho mundo quando criaram o novo a partir das Grandes Navegações (ou, como diria vieiranamente Fernando Pessoa, quando os portugueses partiram para “o mar sem fim”).

Vieira e Galileu brechtiano concordam, portanto, neste ponto, quando os navios abandonaram as costas e foram para o alto-mar, os pensamentos puderam abandonar o permitido pela fé para desbravar o infinito que se mostrava aos olhos de ver ou aos olhos científicos do telescópio.

Galileu tem como infinito uma nova concepção de cosmo, com o Sol no centro do Universo. Mas o que seria este infinito para Padre Antônio Vieira?

Tendo como matéria única comprovar que Portugal seria o país escolhido para governar o Quinto Império do Mundo, o Império de Cristo na Terra, Vieira constrói suas obras proféticas como histórias do passado que devem se concretizar no já presente futuro. Sendo assim, do passado, mais pontualmente do livro de Daniel, pertencente ao Antigo Testamento da Bíblia, Vieira traz a interpretação profética do sonho de

Nabucodonosor. Vejamos primeiro o texto bíblico para depois observarmos o pensar de Vieira.

De acordo com o texto sagrado, no seu segundo ano como rei, Nabucodonosor tivera sonhos que perturbaram seu espírito e procurava a interpretação desses. Sábios, magos, adivinhos e encantadores, não puderam, contudo, diminuir a aflição do rei, pois o mesmo não conseguia sequer relatar quais eram as visões. Possuído pela ira, o governante promulgou a sentença de que todos os que tinham poderes divinatórios fossem trucidados. Tomando ciência do que acontecia, o profeta Daniel bendisse o Deus do Céu e lhe pediu que as imagens do sonho de Nabucodonosor lhe fossem reveladas. Daniel pôde ver, então, através da graça divina, as imagens e o significado que tinham.

Tiveste, ó rei, uma visão. Era uma estátua (...) A cabeça da estátua era de ouro fino; de prata eram seu peito e seus braços; o ventre e as coxas de bronze; as pernas eram de ferro; e os pés, parte de ferro e parte de argila. Estavas olhando, quando uma pedra, sem intervenção de mão alguma, destacou-se e veio bater na estátua, nos pés de ferro e de argila, e os triturou. Então se pulverizaram ao mesmo tempo o ferro e a argila, o bronze, a prata e o ouro, tornando-se iguais à palha miúda na eira do verão: o vento os levou sem deixarem traço algum. E a pedra que havia atingido a estátua tornou-se uma grande montanha, que ocupou a terra inteira. Tal foi o sonho. E agora exporemos a sua interpretação diante do rei. Tu, ó rei, rei dos reis, a quem o Deus do céu concedeu o reino, o poder, a força e a honra, em cujas mãos ele entregou, onde quer que habitem, os filhos dos homens, os animais do campo e as aves do céu, fazendo-te soberano deles todos, és tu que é a cabeça de ouro (...). (Dan. 2-3)

Segundo Vieira, as palavras de Deus são sempre verdadeiras. Sendo assim, tendo o profeta Daniel recebido da graça divina as imagens e as interpretações do sonho, elas são verdadeiras. Deste modo, o primeiro império que governaria o mundo seria o de Nabucodonosor (o império de ouro dos assírios) e a ele, seguindo a profecia, sucederiam outros (cada um representado por um material) até o dia em que todos seriam destruídos pela pedra. Deus suscitaria, então, um novo reino que jamais seria destruído.

Vieira não explicita, em **História do futuro**, a que metal corresponde cada Império que, no século XVII, já existira. Coloca-nos, contudo, citando a profecia de Daniel, que o mundo dos antigos não é o mesmo que ele, Vieira, conhece.

O Império dos assírios governara a maior parte da África e essas terras, para eles, eram o mundo. O dos Persas estendera-se da Índia até a Etiópia. O dos Romanos, pelas terras do Oriente e Ocidente. Portanto, para ser um Império no mundo antigo, era necessário conquistar apenas as três partes do mundo que naquele tempo eram conhecidas: África, Europa e Ásia.

Com as novas terras descobertas, a América seria o novo mundo e os portugueses desse tinham parte. Mas não seria ainda esse – o mundo passado e o mundo presente – os domínios do Quinto Império.

Segundo Vieira, falta ainda aos homens o da história do futuro, ou seja, o mundo de um futuro já profetizado no passado:

Este foi o mundo passado, e este é o mundo presente, e este será o mundo futuro; e destes três mundos unidos se formará (que assim o formou Deus) um mundo inteiro. Este é o sujeito da nossa **História**, e este o Império que prometemos do Mundo. Tudo que abraça o mar, tudo o que alumia o sol, tudo que cobre e rodeia o céu, será este Quinto Império, não por nome ou título fantástico, como todos os que até agora se chamaram Impérios do mundo, senão por domínio e sujeição verdadeira. Todos os reinos se unirão em um cetro, todas as cabeças obedecerão a uma suprema cabeça, todas as coroas se rematarão em um só diadema, e esta será a penha da Cruz de Cristo. (VIEIRA, 1992, p. 67)

Para Vieira, por conseguinte, a pedra que abateu a estátua e que tornaria os outros impérios “palha miúda na eira do verão”, a pedra que originaria uma grande montanha a ocupar a terra toda seria o cetro da Cruz de Cristo.

Com o intuito de continuar interpretando as verdadeiras palavras de Deus, à profecia de Daniel, Vieira acrescenta elementos da história de Portugal e previsões de outro “profeta”, Bandarra.

Antes do nascimento de Portugal, observa o padre, Cristo aparecera a D. Afonso Henriques e traçara, no passado do século XII, o futuro de um povo escolhido para cumprir a cristandade no mundo. Após erguer-se e solidificar-se, era tempo da nação portuguesa dilatar a Fé e converter a gentilidade, o Infante D. Henrique mereceu, no então século XV, “que o mesmo Deus com uma voz do Céu o exortasse a levar por diante o começado” (idem, p.97) e as navegações foram sonhadas e, posteriormente, solidificadas.

Contudo, no final do século XVI, “quis Deus por seus ocultos juízos que Portugal perdesse a soberania de seus antigos reis” (idem, p.119) e, com o malogro da Batalha de Alcácer Quibir, o reino do futuro precisou curvar-se a uma outra nação, a espanhola.

Todavia, a perda momentânea da soberania não deveria significar a derrota. Para provar isto, Vieira traz ao seu discurso, o juramento em que D. Afonso Henriques expôs as palavras de Deus a si: “Vencereis, vencereis e não sereis vencidos; sois amados de Deus, porque pôs sobre vós e sobre vossa descendência os olhos de sua misericórdia até a décima sexta geração, na qual se atenuará a mesma descendência, mas nela atenuada tornará a pôr seus olhos” (idem, p. 120).

Racionalmente Vieira mostra as gerações dos reis portugueses: D. Sancho, D. Afonso II, D. Sancho II, D. Afonso III, D. Dinis, D. Afonso IV, D. Pedro, D. Fernando, D. João I, D. Duarte, D. Afonso V, D. João II, D. Manuel, D. João III, D. Sebastião, D. Henrique. Dezesesseis gerações fortes até a coroa lusitana ser anexada à da Espanha.

**História do futuro** é uma obra inacabada e não datada. Poderíamos inferir, entretanto, que o desejo de um povo que se levante e retome a soberania seria pertinente

a uma época anterior ao tempo de D. João IV, rei não citado dentre os dezesseis da lista acima e que devolveu aos portugueses a coroa. Não obstante, ainda nesta obra, o padre cita as profecias de Bandarra e confunde-nos, ao citar o nome de D. João, quanto ao passado, ao presente e ao futuro:

Já o tempo desejado/ é chegado,/ segundo firmal assenta. Já se cerram os quarenta/  
desta era, que ementa/ por um Doutor já passado. / O rei novo é levantado,/ já dá  
brado,/ já se assoma sua bandeira/ contra a Grifa parideira,/ logomeira,/ que tais  
prados tem gastado./ Saia, saia esse Infante/ bem andante! O seu nome é Dom  
João. (idem, p. 122 e 123)

Gonçalo Anes Bandarra viveu entre os anos de 1500 e 1556 e foi profeta, segundo Vieira, porque suas trovas puderam prever eventos que realmente se concretizaram.

Ao analisar o tom profético da trova acima, Vieira assinala o trecho “já se cerram os quarenta” e explica que este se referiria ao ano em que D. João IV, o verdadeiro desejado, subiu ao poder (1640).

Mas se o monarca que reergueria a pátria portuguesa já estava no poder, porque Vieira ainda fala, nos momentos finais de sua **História do futuro**, de desterro? Ainda julga cristãos, judeus e gentios como exilados da pátria prometida? Ainda insiste em dizer que o Império não se cumpriu e que é necessário acreditar-se nas profecias para que elas se tornem realidade?

Na verdade, ao que parece, **História do futuro** é um projeto que começou a existir na mente de Vieira quando a coroa portuguesa pertencia à Espanha e que se estendeu por toda a sua vida. Além disso, a este projeto podemos acrescentar dois outros escritos, os já citados **Esperanças de Portugal** e **Clavis Prophetarum**.

Como já vimos, **Esperanças de Portugal** é a Carta que Vieira escreveu ao Bispo do Japão após a morte de D. João IV (1656). Nela, podemos encontrar o trecho a seguir: “O Bandarra é verdadeiro profeta; o Bandarra profetizou que El-Rei D. João o quarto há de obrar muitas coisas que ainda não obrou, nem pode obrar senão ressuscitando: logo, El-Rei D. João o quarto há-de ressuscitar.” (VIEIRA, 1925, p. 469).

O Santo Ofício acusa Vieira de utilizar um texto não canônico como profecia divina e de colocar na figura do monarca morto uma ressurreição que não se concretizaria. Vieira defende-se dizendo que esta Carta era um escrito redigido buscando verdades possíveis para consolar a rainha D. Luísa pela morte de seu marido. O processo se estendeu e a ele outras acusações foram acrescidas, dentre elas a de que Vieira era um herege a defender uma falácia: a da existência de um rei que, por Deus em carne eleito, pudesse concretizar o Império de Cristo na Terra.

Não nos cabe julgar se a ideia de Vieira é mentira ou verdade. Cabe vê-la como um projeto que ousou ir contra o que acreditava e propagava a Igreja de seu tempo.

Projeto que pode ser resumido nas seguintes palavras:

O reino de Portugal não foi fundado para se estender por Castela, senão para dilatar a fé de Cristo e o reino de Deus pelo mundo (VIEIRA, 2003, p. 243).

Cristo reina e há de reinar sobre todos os reinos do mundo. Para que ninguém ignore (que é a única tarefa e objetivo de nossa pena) que toda a obra do Evangelho, todas as virgens e palavras dos apóstolos, toda edificação e construção da Igreja e aumento do seu crescimento apenas pretende e luta por uma coisa: pela consumação do reino de Cristo na Terra. (VIEIRA, 2000, p. 243)

Os trechos citados correspondem, respectivamente, a uma outra carta que Vieira escreve ao Bispo do Japão (cerca de um ano e meio após **Esperanças de Portugal**) e a *Clavis Prophetarum*, texto a explicar como os números e imagens enviados por Deus podem ser simbólicos, mas jamais enganosos. Neles vemos que a crença de Vieira no Quinto Império ainda persiste mesmo durante e após o período em que nosso literato foi julgado pela Inquisição.

Podemos dizer, que assim como a vigilância da Inquisição não foi capaz de cegar os olhos racionais de Galileu, não seria em Vieira que os olhos da fé se perderiam. Para o padre lusitano, o Quinto Império haveria de vir e seria através do rei e do povo português, o dia e a hora a se cumprirem as profecias dependeriam, contudo, da crença que se tem:

Considerem agora os Portugueses, e leiam tudo o que daqui por diante formos escrevendo com este pressuposto e importantíssima advertência: que, se alguma coisa lhes poderia retardar o cumprimento destas promessas, seria o esquecimento ou desconhecimento do soberano Autor delas, quando por nossa desgraça fôssemos tão injuriosamente ingratos a Deus, que referíssemos os benefícios passados ou esperássemos os futuros de outra mão que não a sua. (VIEIRA, 1992, p. 74)

Sendo assim, segundo Vieira, se suas palavras quanto ao futuro do mundo ainda não se cumpriram, se a descendência de Portugal ainda está atenuada e o rei escolhido ainda não subiu ao poder, não é porque as profecias eram falsas, mas sim porque o povo português ainda não acredita em sua grandiosidade e na missão que Deus lhes confiou: ser o povo escolhido para fundar, como dissera as profecias de Daniel, “um reino que jamais será destruído”, ou como dissera Vieira, o reino do Império Cristão-português na Terra.

#### **4 Antípodas do pensamento.**

Mais do que um mundo dividido entre ciência e religião, os escritos de Brecht e de Vieira retratam o homem do século XVII como o ser que habita um Universo pensante em que a razão e a fé podem ter novos horizontes.

Brecht nos apresenta, através de **Vida de Galileu**, que os navios desbravaram o além-mar ainda desconhecido e que isso trouxe ao homem do século XIV e a seus sucessores a sensação de que eles estiveram presos tempo demais em uma esfera fechada e lacrada pelas crenças de uma Igreja ainda medieval.

Copérnico já havia teorizado o heliocentrismo, mas coube a Galileu, cem anos depois, mesmo perseguido pela Santa Inquisição, comprovar aos homens (que queriam ver) como era o verdadeiro desenho do Universo. Segundo o dramaturgo alemão, da concepção heliocêntrica de mundo viria a possibilidade de se pensar uma sociedade em que a miséria e a pobreza não fossem vistas como vontade divina a ser aceita *ad eternum*.

Acreditar na existência do que se pode ver pelo “telescópio Galileu” seria, portanto, acreditar na possibilidade de um mundo às avessas: o homem não é o centro da criação divina e pode contestar o predestinado lugar periférico em que a sociedade o colocara até então.

Contestar também é o papel de Vieira. Seus textos **Esperanças de Portugal**, **História do Futuro** e **Clavis Prophetarum** formam um tripé que sustentam não o telescópio a ver as estrelas e o Universo, mas sim um que quer encontrar no passado das escrituras uma nova concepção de fé.

O mundo às avessas de Vieira permite que os homens de seu tempo coloquem em dúvida as interpretações que os sábios da Igreja fizeram das profecias. As navegações mostraram que Lactâncio e Agostinho tiveram pensamentos enganosos, poderiam mostrar também que outras crenças propagadas pela Igreja não eram verdades eternas.

Para Vieira, não cabe mais à Igreja mutilar a fé do homem cristão. A fé do futuro – prevista nas escrituras de Daniel e nas trovas de Bandarra – fala a quem tem olhos de ver e prega o surgimento de um novo tempo, no qual todas as religiões e seitas sejam convertidas, por Portugal, a uma só crença, universal e eterna, a da existência do Quinto Império de Cristo na Terra.

Em **Clavis Prophetarum**, Vieira cita o livro bíblico de Eclesiástico: “Não busques coisas mais altas do que tu, e não perscrutes coisas mais fortes do que tu: pois não te é necessário ver com os teus olhos aquilo que está escondido” (VIEIRA, 2000, p. 33). No seu projeto de novo mundo, como vimos, mostra-nos o padre literato que o futuro não nos é mais escondido e que chegou o tempo em que a altura e a força são dons presentes nos homens.

Portanto, guiados pela luz da razão ou da fé, os homens do século XVII seriam aqueles que queriam e conseguiram respirar o ar que a Igreja medieval, ainda reinante naquele tempo, por séculos lhe negou.

Infelizmente, como as várias versões da peça de Brecht nos revelam, mesmo no século XX a liberdade total ainda não se fez presente, pois, se a Igreja antiga sucumbiu às descobertas científicas, outras doutrinas surgiram para lhe substituir, dentre elas o nazismo, o macartismo ou a própria Ciência.

Resta-nos, porém, as ideias de Vieira e de Brecht a nos apontarem um futuro possível: o de um novo mundo, inverso do que era (e do que é), habitado por homens que já podem possuir “ouvidos de ver” o passado, o presente e o futuro.

## Referências

- \_\_\_\_\_ **Bíblia de Jerusalém.** Sl.: Pauluss, s.d.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski.** (3.ed.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BRECHT, Bertold. **Teatro Completo em 12 volumes.** Vol. 06. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- FITAS, A. J. **Brecht, Galileu e os Físicos.** Disponível em [home.uevora.pt/~afitas/BRECHT.pdf](http://home.uevora.pt/~afitas/BRECHT.pdf) - (acesso em: 14 de setembro de 2010).
- HITLER, Adolf. **Minha luta.** São Paulo: Centauro, 2005.
- MAGALDI, Sábado. **O texto no teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1989.
- MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa em perspectiva.** São Paulo: Atlas, 1993.
- MUHANA, Adma. **O processo inquisitorial de Vieira: aspectos profético-argumentativos.** Revista Semear 2. Disponível em [www.lettras.puc\\_rio/catedra/revista](http://www.lettras.puc_rio/catedra/revista) (acesso em: 28 de setembro de 2010).
- PÉCORA, Alcir. **Teatro do Sacramento.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1994.
- VIEIRA, Padre Antônio. **Cartas do Brasil.** (organização de João Adolfo Hansen). São Paulo: Hedra, 2003.
- \_\_\_\_\_ **Cartas do Padre Antônio Vieira, coordenadas e anotadas.** Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925. (edição crítica de J. Lúcio de Azevedo).
- \_\_\_\_\_ **Clavis Prophetarum.** Lisboa: Biblioteca Nacional, 2000. (edição crítica de Arnaldo do Espírito Santo).
- \_\_\_\_\_ **História do Futuro.** Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992. (notas e prefácio de Maria Leonor Carvalhão Buescu).
- \_\_\_\_\_ **Sermões.** São Paulo: Melhoramentos, 1963. (notas e prefácio de Jamil Almansur Haddad).
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

**ABSTRACT:** The sixteenth and seventeenth centuries are a period of division. Science and religion no longer partake of the same thoughts, the pillars of Catholic theology are questioned, men tear themselves between being right and being authentic. Aiming at the understanding of that time, this paper examines the ideas of two writers: Bertolt Brecht and Priest Antonio Vieira.

**KEYWORDS:** Vieira, Brecht, seventeenth century literature, history.

## George Orwell -Um Intelectual Militante

---

### George Orwell - A Militant Intellectual

*Sandra dos Santos<sup>1</sup>*

*Patrícia Peterle<sup>2</sup>*

**RESUMO:** George Orwell, pseudônimo de Eric Arthur Blair, representou um importante intelectual na produção de obras literárias do século XX , ao lado de tantos outros autores que denunciaram em seus escritos, os abusos cometidos por governos de regimes totalitários e fascistas. A mudança de nome , que reforçou uma contestação ao seu estilo burguês , a participação em lutas políticas e o caráter revolucionário e denunciativo de suas obras assinalaram parte da vida deste escritor. Este artigo tem por objetivo delinear o perfil de um intelectual engajado, cujos ideais de mudanças e de conscientização estiveram presentes concretamente em suas ações como ativista, assim como em obras cuja importância permanece e se solidifica cada vez mais nos dias atuais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura e política. George Orwell. Eric Arthur Blair. O intelectual e o escritor.

Delinear o perfil do intelectual implica em refletir sobre a função e os conceitos relativos a esse papel, que podem variar de época para época, assim como sobre a caracterização do intelectual moderno marcado por mudanças políticas, de hegemonias nacionais, pela globalização e finalmente, pelos avanços tecnológicos e científicos.

A proposta de desenhar o perfil de George Orwell como um intelectual, não visa induzir a uma imagem do que deve ou deveria ser um intelectual na sua forma mais pura, ou até mesmo definir o termo com precisão, com características herméticas, enfim, sem possíveis exceções. Esta categoria pode ser definida ou interpretada de várias formas tanto pelo conhecimento do senso comum, quanto por estudos mais ligados à filosofia , história e sociedade, desenvolvidos ao longo dos anos. Ao indagarmos um indivíduo sobre qual seria o conceito de intelectual , uma resposta possível seria culto e inteligente, que lê muito, que estuda muito e que opina sobre vários assuntos sustentado por fundamentos teóricos e reflexivos. Tais definições soariam superficiais e de certa forma incluiriam um número considerável de representantes, pois inteligência e cultura são características comuns a vários de nós e não implica necessariamente em ser um intelectual no sentido completo da palavra. Em suma, cada indivíduo poderia almejar a ser, mesmo inconscientemente, um intelectual se bastassem apenas as características explicitadas acima.

---

<sup>1</sup> Sandra dos Santos é mestre em Tradução no Programa de Pós- graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina

<sup>2</sup> Patrícia Peterle é Profa. Doutora no Programa de Pós- graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina

Definir um modelo seria contradizer as várias falas e discussões com relação ao termo e desconsiderar os vários contextos onde o intelectual está ou esteve inserido em determinados momentos da história. O objetivo em questão é refletir sobre George Orwell inserido nesta categoria, e para tal seria necessário recuperar algumas visões acerca do intelectual. Basta lembrar as conferências de Edward Said em *Representações do Intelectual*, 1993, onde alguns tipos de intelectuais são vistos de formas diferentes. Dentre os perfis citados por Said, podem ser lembrados o intelectual tradicional e o orgânico, descritos por Gramsci, assim como o idealizado por Julien Benda. Em outro livro *Em defesa dos intelectuais*, de 1972, Sartre também, por meio de conferências, discorre sobre a imagem do intelectual, as funções que ele exerce e as críticas dirigidas a ele. Todos estas personalidades, entretanto, possuem visões do intelectual construídas pela época em que viveram e que de alguma forma justificam tais posições.

Para Gramsci, em seus *Cadernos do Cárcere*, escritos entre 1926 e 1937, todos os indivíduos são intelectuais, mas nem todos desempenham a função de intelectual. Esta função a que ele se refere tem como base o conceito de intelectual no sentido mais amplo, que ultrapassa a ideia de que ter conhecimento ou dominar vários assuntos determinem a condição primordial para pertencer a esse grupo. Segundo ele há dois tipos de intelectuais que exercem funções na sociedade: o tradicional e o orgânico. O primeiro é formado por membros do clero, professores e empresários cujos papéis não mudam ao longo do tempo e o segundo constitui-se de especialistas em várias áreas que contribuem para a expansão do mercado, visando o lucro das empresas e portanto, vivem em constante movimento em busca de estratégias e resultados melhores. Alguns que fazem parte deste segundo grupo produzem ou não literariamente, entretanto, usufruem de todo o seu conhecimento para não só disseminá-lo, mas também para fazer mudanças na política, nas leis, na ciência, enfim, nas várias esferas da sociedade.

Em um outro extremo, há a definição mais “santificada” do intelectual feita por Julien Benda cujos modelos de conduta e pensamento estariam representados na figura de Sócrates e Jesus Cristo. Assim como a história diz, ambos disseminaram as suas ideias sem usufruir de vantagens materiais, imbuídos apenas de razões de justiça e igualdade. Segundo Benda, o intelectual deve manter uma certa distância de assuntos práticos e sujeitar se necessário, as suas idéias e até mesmo o seu corpo físico à execução, condenação, ostracismo, tudo em nome da liberdade humana.

Já na segunda metade do século XX, tem-se a imagem do intelectual como indivíduo politizado, ligado à esquerda que é justamente aquela defendida por Sartre. Segundo ele, o intelectual engajado é aquele que toma para si os problemas das massas populares que se encontram oprimidas e exploradas e luta para que os ideais de justiça e verdade sejam concretizados. Para isto, deve ser um indivíduo que se mistura com a sua realidade e se coloca à disposição da sociedade para questioná-la sempre que necessário. Um exemplo pode ser o de escritores e artistas que se pronunciaram contra os regimes totalitários do século XX e sofreram por conta disso.

.Norberto Bobbio coloca em seu livro *Os intelectuais e o poder*, 1997, que em muitos movimentos socialistas o termo foi usado de forma negativa e com significados com valores diferentes.

“os intelectuais também assumem significados valorativos diversos, muitas vezes opostos, segundo contextos, podendo ser usado como título de honra ou ao contrário, como injúria. Além da acepção bastante ampla do termo há pouca considerada, uma outra razão da confusão que reina nas discussões em torno dos intelectuais está na superposição entre significado descritivo neutro do termo e os seus diversos significados valorativos.”(p.116)

Portanto, deste ponto de vista deveríamos acolher o termo na sua forma mais neutra, sem juízos de valor, pois estes dependem de avaliações subjetivas. Além disso, quando há embate de ideias, os intelectuais podem ser julgados pessoas virtuosas para um grupo de pessoas e ao mesmo tempo perniciosas para outros.

Bobbio também reforça que toda sociedade teve os seus intelectuais e que num grupo maior ou menor exerceram seu poder ideológico em contraposição a um poder político. Em uma época, foi considerado o retórico e o orador até que o termo foi sendo visto como o homem de letras e também por suas diferentes atividades, de artista e filósofo. Segundo ele, se houvesse um modelo de conduta a ser seguido pelo intelectual seria o de uma forte participação nas lutas sociais de seu tempo sem deixar-se alienar, a mantendo uma distância que pudesse dar a ele uma visão crítica da história do mundo e a partir daí estabelecer os seus próprios princípios.

George Orwell desde cedo quis ser escritor e foi o tipo de intelectual que pode ser chamado de “inquieto”, atento a tudo que ocorria a sua volta e que não se calava diante daquilo que se posicionava contra. A sua trajetória de vida o marcou consideravelmente. Filho de um alto funcionário do governo Britânico em Bengala, na Índia, estudou no colégio Tradicional Eton e foi neste período que publicou seus primeiros textos. Um aspecto a ser ressaltado é a recusa a uma bolsa de estudos para a Universidade para servir à Polícia Imperial da Birmânia que significa a sua posição contrária desde muito cedo à condição de submissão dos birmaneses à política Britânica.

Em 1927 voltou à Europa e renunciou aos serviços da polícia imperial e não retornou mais à Birmânia. Sensibilizado com as condições brutais do colonialismo inglês, resolveu dedicar-se à luta contra este tipo de opressão. O seu envolvimento com a causa em favor dos menos favorecidos, resultou até mesmo na renúncia do seu próprio nome (Eric Blair), que indicava a sua origem burguesa. A partir daí, intensificou o seu contato com as classes trabalhadoras, ao fixar-se em Paris, ainda em 1927, trabalhando como operário em diversas funções, e depois em Londres, lecionando em uma escola primária. O rompimento com o seu passado, com a fortuna enfim, com tudo que o pudesse ligar à burguesia, concretizava uma postura sobre os seus ideais. E é nesse período de distanciamento desta classe que escreve os seus primeiros romances e critica os escritores da época por não fazerem na prática, o que propunham na teoria. Tais experiências serviram de base para a sua obra *Down and Out in Paris* (1933) e posteriormente *Burmese Days* (1934) que lhe concederam um certo reconhecimento literário.

O romance *The Road to Wigan Pier* (1937) foi a sua primeira obra considerada socialista e através dela relata as condições sub humanas, de miséria, nas quais os operários do Norte da Inglaterra viviam e trabalhavam. Todos esses episódios foram testemunhados ou até mesmo vivenciados por Orwell, pois submeteu-se a morar em áreas pobres entre trabalhadores e mendigos, com o intuito de sentir na própria pele a pobreza e a exploração

pela classe dominante. Neste período, o escritor já reconhecido e possivelmente, aproveitando-se da sua posição legitimada no campo literário, adotou posições cada vez mais radicais em favor dos trabalhadores oprimidos, e passou não somente a fazer críticas mais ferrenhas e contundentes ao Imperialismo Inglês, como também a participar como soldado em outras lutas que iam de encontro às suas ideias. Alistou-se na Guerra civil Espanhola (1936-1939) ao lado dos Anarquistas Socialistas e não das Brigadas Internacionais dos comunistas ortodoxos, como a maioria dos voluntários fazia e foi perseguido junto com outros comunistas pelos stalinistas. Em 1937, foi ferido gravemente na garganta, o que resultou em danos irreversíveis a sua voz. Voltou à Inglaterra escreveu *Homage to Catalonia* (1938), no qual novamente demonstra o questionamento em relação às injustiças sociais das classes trabalhadoras

É possível identificar um paralelo das posturas de George Orwell com a condição de intelectual colocado por Sartre: o abuso da notoriedade para se fazer ouvir. Segundo Sartre, é o uso da celebridade tida num determinado campo que lhe permite opinar e intervir nos acontecimentos mais variados. Segundo o filósofo é através da sua obra que o intelectual critica as sociedades e os poderes por ela estabelecidos proporcionando uma visão global das diferentes formas de vida, das funções sociais e dos problemas concretos. Outra questão importante a ressaltar é a tentativa de afastamento de George Orwell da classe burguesa, que o fez vivenciar os problemas enfrentados pelas massas populares.

Por outro lado, o seu apoio incondicional à classe desfavorecida faz com que Orwell questione a rígida estrutura dos Partidos Comunistas Soviéticos e conseqüentemente o transforma em um Socialista independente, anti-stalinista convicto, considerando o regime totalitário criado por Stálin na URSS após a revolução de 1917. O Partido Comunista sob o domínio de Stálin apoderou-se dos ideais de luta das classes trabalhadoras contra o capitalismo, com a intenção de estabelecer o seu poder e continuar manobrando as massas. Na sua obra “A Revolução dos bichos” (1945), Orwell faz uma sátira política ao governo de Stálin, onde podemos identificar nas características dos personagens principais, representados por animais, a personificação dos líderes envolvidos na revolução, Lênin, Stálin e Trotsky. Esta alegoria descreve de forma metafórica todas as mudanças políticas, econômicas e sócias ocorridas na URSS, desde o início da revolução que se baseou em ideologias marxistas, até a concentração total do poder nas mãos de um ditador.

Na sua obra posterior, “1984” (1949), fica evidente a sua condenação, não ao Socialismo em si, mas ao totalitarismo e a tudo que envolve a manipulação da verdade, o impedimento da manifestação de idéias, o terror psicológico e físico, enfim, a opressão do indivíduo em todas as formas possíveis. Nela, o herói atormentado Winston Smith é refém de uma realidade cruel e opressiva, cujo líder é representado pelo Grande Irmão que controla todas as ações e pensamentos dos indivíduos que ao apresentarem qualquer sinal de subversão e desobediência ao Partido seriam “reeducados” ou posteriormente eliminados da sociedade.

A sua manifestação ideológica não foi pautada somente na publicação destas grandes obras, Orwell foi também um dos grandes ensaístas de meados do século XX. Ainda com o nome de Eric Blair, publicou vários ensaios e entrevistas em jornais entre 1928 e 1949, que abordam temas políticos e literários. Há textos historicamente mais influentes como “Por que escrevo”, “Política e a Língua Inglesa” e “Um enforcamento”. O ensaio “O Leão e o Unicórnio: O socialismo e o gênio Inglês” (1941) representa o aspecto mais intervencionista

e quase panfletário do autor. Foi publicado em plena segunda Guerra Mundial e começa com a frase “Enquanto escrevo, seres humanos civilizadíssimos sobrevoam-me, tentando matar-me”(p.50). É uma crítica à passividade da Inglaterra em relação a Hitler e à estrutura econômica da sociedade inglesa. Por outro lado, é uma crítica contundente aos intelectuais de esquerda que se manifestavam favoráveis à tirania soviética. Orwell demonstrava a sua indignação com a generalização do termo socialismo atribuídos pelos ingleses ao regime russo, embora houvesse evidências de que este não comportava características que faziam parte de uma sociedade socialista.

O ensaio “Por que escrevo” (1946), ao contrário do que o nome diz, não é uma confissão intimista, contrastando com outros autores cujo objeto de interesse era o seu próprio eu ao falar sobre as próprias complexidades, usando personagens ficticiais, mas explicitar os seus reais objetivos como escritor. Em uma passagem deste ensaio declara “Escrevo porque há uma mentira qualquer que quero denunciar” (p.12).

Essa trajetória de vida marcada por renúncias, posições radicais e revolucionárias nos leva a refletir sobre a individualidade e liberdade marcantes que Orwell se permitia ao pronunciar-se sobre assuntos políticos e sociais. Não só a literatura, mas todo o seu envolvimento físico nas lutas, exteriorizavam um desejo fervoroso por mudanças, que não se abalava diante das ameaças, fossem às suas ideias ou até mesmo à sua vida. O que importava era denunciar, opor-se a tudo o que ele não acreditava e falar pelas massas que no seu momento histórico, viviam hostilizadas, sem direitos e que clamavam em silêncio por uma voz que falasse por elas.

George Orwell é considerado um visionário por querer alertar a sociedade sobre no que se transformaria o mundo sob o domínio de governos totalitários. Na sua obra *1984*, considerada uma das mais influentes do século XX, a vigilância constante imposta pelas teletelas sob o comando do Grande Irmão, que parecia algo totalmente fantasioso, apresenta-se nos dias atuais não da mesma forma, mas com algumas semelhanças no que diz respeito ao tolhimento da liberdade individual. No livro, as teletelas que são instrumentos de controle, para vigiar e identificar qualquer intenção de subversão, sejam em ações ou palavras, nos dias atuais estão representadas pelas câmeras de vigilância espalhadas por vários lugares. Ao mesmo tempo que causam uma “falsa” segurança, impede-nos de agir com naturalidade, tira-nos a espontaneidade e a privacidade.

A implantação de uma nova língua na sociedade descrita no livro no sentido de conferir a expressão exata daquilo que o partido deseja e ao mesmo tempo inviabilizar manifestações contrárias a ele, de uma outra forma também apresenta-se nos nossos dias. A livre expressão que prega-se como sendo um dos trunfos da democracia, está condicionada a certas imposições sociais e ao “politicamente correto” que delimita o uso de alguns termos, assim como estimula o eufemismo, o que não deixa de ser um aparente controle de manifestação da fala e das ideias. A própria linguagem criada pelos internautas, que facilita a compreensão por alguns e cria uma barreira de comunicação entre outros, caracteriza a implantação de uma nova língua, mesmo que esta não seja uma forma de censura e controle. As relações humanas descritas no livro, destituídas de amor e paixão, impostas pelo governo a fim de diminuir a sensibilização do indivíduo e poder moldá-lo mais facilmente, estão presentes nos dias atuais nos relacionamentos intermediados pelo computador, que limita cada vez mais o contato pessoal e humano.

Se pudermos sintetizar a figura de George Orwell, no papel de intelectual, poderíamos dizer que, como escritor procurou questionar e contestar formas e atitudes políticas que segundo ele estavam em desacordo com a liberdade individual, assim como militante, demonstrou o seu empenho em participar ativamente das mudanças nas sociedades que criticava. Os seus testemunhos e suas visões do que o mundo poderia se transformar, sob governos com propósitos de manipulação total do indivíduo, servem de base para várias reflexões sobre os dias atuais, os vários cenários políticos e sociais existentes, até mesmo, sobre como as relações humanas podem ser afetadas por elas.

## **Referências**

SAID, Edward. Representações do intelectual: as palestras de Reith de 1993. Lisboa: Editora Colibri, 2000.

SARTRE, Jean Paul. Em defesa dos intelectuais. São Paulo: Editora Ática, 1994.

BOBBIO, Norberto.: Dúvidas Os intelectuais e o poder e opções dos homens de cultura na sociedade Contemporânea. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

ORWELL, George. A revolução dos bichos. São Paulo: Editora Globo, 1974.

ORWELL, George. 1984. São Paulo :Companhia das Letras, 2009.

**ABSTRACT:** George Orwell, pseudonym of Eric Arthur Blair, represented an important intellectual in the literary production of the XX century, together with other writers who denounced in their writings the abuses committed by totalitarian and fascist governments. The changing of his name, which reinforced a manifest against his bourgeois style, the participation in political fights and the denouncing and revolutionary character of his pieces of work, marked part of this writer's life. In this way, this paper aims to outline the profile of an engaged intellectual, whose ideals of changing and consciousness were concretely present in his attitudes as an activist, as well as in his writings whose importance remains and consolidates more and more in the present days.

**KEYWORDS:** Literature and politics. George Orwell. Eric Arthur Blair. The intellectual and the writer.